

tebeosfera
revista web sobre historieta

nº9
especial

LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CÓMIC ERÓTICO Y PORNOGRÁFICO



tebeosfera 
revista web sobre historieta

**LA IMAGEN DE LA MUJER
EN EL CÓMIC ERÓTICO
Y PORNOGRÁFICO**

COORDINADO POR MANUEL BARRERO

TEBEOSFERA Nº 9. ESPECIAL: LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CÓMIC ERÓTICO Y PORNOGRÁFICO

© 2012 Manuel Barrero, por la coordinación

© 2012 de los autores, por los respectivos artículos

© 2012 Tebeosfera, por la presente edición digital

© 2012 ACYT. Disponible bajo licencia Creative Commons

© 2012 Los autores y editores de las imágenes expuestas y sus herederos legales. Las imágenes se utilizan únicamente con afán divulgativo y sin ánimo de lucro. / This is a publication for the study of the comics. No infringement intended.

Edita:

A.C. Tebeosfera

CIF: G91821223

Sede social:

C/ Cipriano Valera, 18, bajo

41020 SEVILLA

Comité de selección revisión, corrección y edición de textos: Javier Alcázar, Manuel Barrero, Alejandro Capelo, Félix López y Antonio Moreno (con colaboraciones de José Luis Castro Lombilla y Paco Martos).

ÍNDICE:

EDITORIAL	8
DIBUJAME ESA CHICA (VITORIA, 21-XII-2011)	12
EROS: SUMA Y CIRCUNSTANCIA (MELILLA / BUENOS AIRES, 22-XII-2011)	19
WILLIAM HOGARTH Y LA AMBIGÜEDAD DEL DISCURSO MORAL (MADRID, 22-XII-2011)	30
APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN ERÓTICA Y PORNOGRÁFICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX (BARCELONA, 31-XII-2011)	44
LA FIGURA FEMENINA EN LA PRENSA SATÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX (BARCELONA, 03-I-2012)	70
HUMORISTAS E HISTORIETISTAS EN VIDA GALANTE, SICALÍPTICOS ESPAÑOLES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (ZARAGOZA, 10-I-2012)	99
PAPITU Y LAS REVISTAS SICALÍPTICAS CATALANAS (BARCELONA, 2004)	124
SICALÍPTICOS. EROTISMO Y TRANSGRESIÓN EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (BARCELONA, 2004)	136
HUMOR Y SÁTIRA EN LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN VALENCIANA. EL CASO DE LA TRACA (VALENCIA, 2010)	146
EROTISMO AMERICANO DE LOS AÑOS TREINTA. SPICY HUMOR MAGAZINES (26-I-2012)	164
LAS BIBLIAS DE TIJUANA (SEVILLA, 24-I-2012)	185
DE LA FASCINACIÓN A LA MISOGINIA: LA IMAGEN DE LA MUJER EN LI'L ABNER (SEVILLA, I-2012)	192
SEXUALIDAD Y REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DURANTE LA EDAD DE ORO DEL CÓMIC ESTADOUNIDENSE (CÁDIZ, 2012)	206
NOTAS DE ACERCAMIENTO A BB, PRIMER TEBEO ESPAÑOL PARA NIÑAS, 1920-1925 (BARCELONA, 07-II-2012)	251
LO FEMENINO ASEXUADO EN LOS TEBEOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (MADRID, 2012)	272
CENSURA DEL EROTISMO EN LOS TEBEOS ESPAÑOLES (VALENCIA, 11-II-2012)	286
EL EROTISMO EN LOS TEBEOS CLÁSICOS DE LA EDITORIAL VALENCIANA (VALENCIA, 15-II-2012)	294
LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS HISTORIETAS DE BRUGUERA. DE PULGARCITO A CAN CAN (BARCELONA, 16-II-2012)	309
LAS SENSUALES LOLITAS DE INIGO EN LA PRENSA (MADRID, 18-II-2012)	337
HERGE, TINTIN Y LA MUJER (BARCELONA, 21-II-2012)	359
MUJERES MACHAS EN ADELITA Y LAS GUERRILLAS (CIUDAD JUAREZ, 23-II-2012)	393
NIÑAS SIN SEXO. LO FEMENINO EN LOS MANGA CLÁSICOS (TERRASA, 26-II-2012)	417
ERIC STANTON, LATIGAZOS DE FEMINISMO (MURCIA, 03-III-2012)	425
LITTLE ANNIE FANNY: EROTISMO CON MENSAJE O MENSAJE CON EROTISMO (BARCELONA, 06-III-2012)	442
OH WICKED WANDA! LA CONSOLIDACIÓN DEL CÓMIC ERÓTICO EN LOS MAGAZINES MASCULINOS (SANTANDER, 06-III-2012)	453
LA HISTORIETA ERÓTICA ARGENTINA (ARRECIFES, 15-III-2012)	476
DEL RECATO DE LOS TEBEOS PARA NIÑAS BRITÁNICOS A LA LIBERACIÓN DE ESTHER (LIMERICK, 13-III-2012)	505
DEL EROTISMO Y LA CIENCIA FICCIÓN AL ESTABLECIMIENTO DE CLAVES ADULTAS PARA EL CÓMIC EUROPEO (21-III-2012)	518
DIEZ AÑOS DE MUJERES EN MARVEL (CÁDIZ, 28-III-2012)	536
HEROÍNAS FANTÁSTICAS SENSUALES Y ASEXUADAS. EL CASO DE RED SONJA (SEVILLA, 02-IV-2012)	549
MEGAVIXENS PREHISTÓRICAS DEL ESPACIO EXTERIOR. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA OBRA DE RICHARD CORBEN (MADRID, 04-IV-2012)	571
SEXO O MISOGINIA SEGÚN R. CRUMB (SANTIAGO DE COMPOSTELA, 15-IV-2012)	605
LOS TEBEOS ERÓTICOS DURANTE LA TRANSICIÓN (SEVILLA, 23-IV-2012)	621
CONTENIDOS ERÓTICOS DE EL PAPUS (1973-1974) (BARCELONA, 09-V-2012)	656
LO FEMENINO Y EL SEXO EN EL UNDERGROUND ESPAÑOL (GETAFE, 24-IV-2012)	670
ENRIC SIÓ, EL AUTOR, EL EROTISMO (BARCELONA, 11-V-2012)	687
SE MUEVE COMO UN GUEPARDO Y BRILLA COMO UNA ESTRELLA: OMAHA, THE CAT DANCER (ALICANTE, 15-V-2012)	701
GHITA, LA DIOSA RAMERA DE ALIZARR (SEVILLA, 17-V-2012)	715

EL SUJETO ANDRÓGINO EN WATCHMEN (SAN JOSÉ, 20-V-2012)	731
HOMBRES INHIBIDOS, MUJERES AUDACES Y LECTORES PERVERSOS: EL EROTISMO EN LA OBRA DE JACQUES TARDI (BURGOS, 23-V-2012)	745
SEXO Y MISOGINIA EN LA OBRA DE RALF KÖNIG (BARCELONA, 28-V-2012)	759
KATERINA MIROVIC: UNA MUJER FUERTE AL FRENTE DEL CÓMIC ESLOVENO (LIUBLIANA, 29-V-2012)	783
LA INVENCION DE MANEL. ENTREVISTA A MANUEL FERRER ESTANY (MOLINS DE REI / SEVILLA, 03-VI-2012)	796
POR EL EROTISMO A LA INFANCIA. ENTREVISTA A XAVI (GRANOLLERS / SEVILLA, 05-VI-2012)	812
NORTON, LIBIDINOSIDAD SURREAL. ENTREVISTA (BARCELONA / SEVILLA, 07-VI-2012)	828
JOAN BOIX. UN EROTISMO CLÁSICO (BARCELONA, 09-VI-2012)	841
SOLER. LA AVIDEZ POR DIBUJAR (BARCELONA, 12-VI-2012)	851
UN CAMALEÓN DEL CÓMIC ERÓTICO. ENTREVISTA A CARLOS VILA (LUGO / SEVILLA, 13-VI-2012)	861
UN JOVEN EMPRENDEDOR EN LA CORTE DEL REY DEL PORNO. ENTREVISTA A SERGI CÁMARA (BARCELONA / SEVILLA, 14-VI-2012)	869
MIKAELO, LAS CHICAS MÁS LINDAS DE IRU (HELSKINKI / SEVILLA, 15-VI-2012)	892
DIBUJANTE PARA TODO. ENTREVISTA A BELLIDO (VALLCARCA / SEVILLA, 16-VI-2012)	903
SEXO Y BIOGRAFÍA EN LA OBRA DE RAMÓN BOLDÚ (PAMPLONA, 18-VI-2012)	915
HISTORIETA FEMINISTA Y EROTISMO: LAS RELECTURAS DEL CUERPO (BARCELONA, 21-VI-2012)	924
LAURA PEREZ VERNETTI, LA ENTREVISTA (BARCELONA / SANTANDER, 22-VI-2012)	934
LA HISTORIETA PELANGOCHA MEXICANA: UNA APROXIMACIÓN (DE SER POSIBLE) REIVINDICATIVA (CIUDAD JUAREZ, 02-VII-2012)	970
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA TIRA BARRIO CHINO (1989) DE MARTINI / MAITENA (BUENOS AIRES, 03-VII-2012)	991
EL PAPEL DE LAS CHICAS EN EL SHONEN MANGA (BARCELONA, 05-VII-2012)	997
SUPERIORIDAD VS. SUMISIÓN FEMENINA EN EL MANGA (1990-2012) (08-VII-2012)	1005
LA MUJER EN EL MANGA ERO-GURO DE SUEHIRO MARUO (MADRID / SEVILLA, 12-VII-2012)	1022
LOLITAS ENMASCARADAS: LA ERÓTICA DE LA OBRA DE BRUCE TIMM (BARCELONA, 13-VII-2012)	1038
LA CONQUISTA DEL SEMBLANTE. LA MUJER SEGÚN ALAN MOORE Y MELINDA GEBBIE (SEVILLA, 17-VII-2012)	1044
SEXUALIDAD TRAUMÁTICA EN HEREDERAS DEL UNDERGROUND: DEBBIE DRECHSLER Y PHOEBE GLOECKNER (VALENCIA, 18-VII-2012)	1055
MUJERES Y SEXO EN LA OBRA DE CHARLES BURNS, DANIEL CLOWES Y CHRIS WARE (OVIEDO, 24-VII-2012)	1074
PAGANDO POR ELLO, DE CHESTER BROWN: ÉTICA PARA PUTEROS (25-VII-2012)	1088
LA PORNOGRAFIA RECATADA DE BASTIEN VIVES (VALENCIA, 26-VII-2012)	1096
LA NOUVELLE BD ÉROTIQUE (METZ, 27-VII-2012)	1101
MUJERES EN LA OBRA DE ANTONIO MINGOTE (SEVILLA, 29-VII-2012)	1113
LA MUJER EN SU PAPEL (SEVILLA, 30-VIII-2012)	1162

EDITORIAL



TEBEOSFERA EXCITA

Los antropólogos y etobiólogos lo tienen bien estudiado: los hombres son generosos y las mujeres selectivas. O mejor, el macho desea depositar su semilla en toda hembra que encuentra a su paso mientras que la hembra, por el contrario, sabedora de que una simiente comporta trastornos físicos, transformaciones corporales y riesgo para su propia vida, escoge muy cuidadosamente al depositario de ese germen. El milagro de la vida ha sido territorio femenino tradicionalmente pues ella seleccionaba, alimentaba y organizaba la crianza destinada a agruparse en sociedad, pero luego las sociedades humanas crecieron y el "poder" de la hembra, aquel legendario matriarcado, fue sometido por la fortaleza de los vigilantes del ganado y el grano. Los vigilantes fueron los recios hombres y las mujeres dejaron de ser diosas. A eso le llamamos "cultura" y en ella la mujer quedó relegada, material y simbólicamente.

En esta sociedad nueva, sedentaria, las formas suaves y redondeadas de la mujer, símbolo de fertilidad, calidez, reparación y afecto, valían a la par de símbolo de vida o de virtud y como carnada del deseo inacabable de los hombres. Porque los hombres afirmamos nuestro poder, en lo social y en lo cultural, en torno al falo. Elevamos torres, esgrimimos armas y conducimos vehículos que son prolongación de nuestro pene erecto; en lo genital marcamos el centro de nuestro universo. Poco importa que un hombre encanezca o pierda pelo, engrose su cintura o tapice su espalda, da igual que le falten dientes o miembros. Si sigue empinado es todavía hombre. La mujer, a poco que afee, gane peso o deslustre su dentadura o su piel deja de tener interés, no sólo sexual, también social.

Por fortuna, la cultura ha ido evolucionando en función del racionalismo, la ilustración, la modernidad y la alteridad. En Occidente, claro. En nuestro mundo, pasamos de una Antigüedad en la que ser mujer era una condena de por vida, a un Medioevo en el que ellas recuperaron tímidamente parcelas de poder aunque sin perder la condición de siervas. El reconocimiento de la propia dignidad humana, de su propia sexualidad y de una posición en la sociedad, fue conquistado gradualmente tras el periodo ilustrado, y en el siglo XIX la mujer comenzó a reivindicar la plaza que por derecho le correspondía en el mundo. A día de hoy, tras un siglo XX que fue el siglo de la mujer, la Humanidad camina a la par, con presunta igualdad de derechos, reparto de obligaciones y posibilidades profesionales.

No obstante, los dos últimos siglos, aparte de ser "de las mujeres" también fueron los siglos de la imagen y de su reproducción masiva. Y la imagen de la mujer es precisamente la representación que los hombres hemos proyectado de la mujer, de su idealización o de su someti-

miento, contándose entre esas imágenes las representativas de la belleza sensual y las del anhelo coital masculino. Con la mujer convertida en objetivo de las pulsiones y desahogos del macho, su representación ha evolucionado desde el equilibrio de formas (de Alejandro de Antioquía a Rubens en el pasado, o de George Hurrell a Suze Randall en tiempos modernos) a la salacidad gráfica manifiesta (de los pioneros Eugène Pirou o Édouard-Henri Avril a los libidinosos Brad Armstrong o Roberto Baldazzini).

Hoy, que estamos viviendo un proceso de transformación de los usos y costumbres sociales al tiempo que padecemos una de las crisis más importantes de la historia (de valores además de financiera), la imagen de la mujer que muestra su piel sigue condensando los afanes de liberación masculina, y ya no sólo los masculinos. Un ejemplo lo tenemos en nuestro país. Cuando España cambió, en aquello que llamaron la Transición, una de las fórmulas escogidas para demostrar que la libertad llegaba y que con ella traía el fin de las represiones y la demostración de que todos optábamos a una posición igualitaria en la "nueva" sociedad, fue desnudar a la mujer. Llegó la democracia y con ella aterrizaron las mozas ebúrneas, las nalgas al sol, los pezones enhiestos y los pubis a la vista. Alegría para una España ahíta de quitarse el sayo, que empapeló los quioscos con dulces jóvenes nortefías en paños menores. No deja de ser significativo que uno de los mercaderes de aquellas imágenes, uno de los agentes que distribuían fotografías de apetecibles europeas del norte para muchas revistas españolas del llamado "destape", fuese luego un destacado editor de tebeos...



En la historieta española la teta también llegó y desbancó a los héroes. La virtud del héroe tradicional, obviamente masculino, fue suplantada por la falta de pudor -ergo, de decencia- de la muchacha desvergonzada que (de)mostraba su falta de virtud. Hete aquí que uno de los triunfos de la democracia consistió en rebajar a las chicas en su gradación icónica: queríamos rescatar a la mujer como persona pero al mismo tiempo queríamos exhibir, como antaño en el mercado esclavista, el objeto sexual. Por supuesto, todo cambió con el paso del tiempo. ¿O no? ¿Qué ha cambiado con el paso del tiempo? Desde luego sí que ha cambiado la democracia o la política. Y ciertamente ya no se denigra lo femenino como algo exclusivamente libidinoso en ciertos medios (como la televisión). Pero los cineastas, los publicistas, los mismos programadores televisivos, y por supuesto los creadores de contenidos en internet, son perfectamente conscientes de que el sexo femenino y su exposición siguen siendo muy lucrativo ya que lo consumen tanto ellos como quienes se arriman al poder de ellos: ellas. Por eso en nuestra cultura actual las mujeres siguen siendo dibujadas y fotografiadas en cueros. Anuncian perfumes, coches y viajes en pelota. Alimentan el papel cuché en las mismas revistas nacidas en los años sesenta destinadas a las mismas pupilas lujuriosas masculinas. "Desnudan" su intimidad en los debates morbosos de la prensa "rosa", donde la prostitución sigue siendo la peor de las acusaciones dirigida a la mujer. El mercado pornográfico se mantiene como una de las industrias mejor engrasadas -i oiled up!- y en ese mercado la mujer desnuda sigue mostrándose como carne lubricada lista para ser sometida por un macho vigoroso, interesado sobre todo por dos oficios en los que puede demostrar la rigidez de su falo: la felación y el coito anal. La imagen pornográfica de hoy llega a desnudar hasta la piel de los orificios femeninos... el límite de la intimidad.

Hemos construido un mundo global en el que la melena sedosa, los labios pulposos, el pecho

protuberante y la silueta de guitarra significan "consumo", porque todo lo anterior es símbolo de salud, es decir de delgadez envidiada, de figura "perfecta", de cuerpo apetecido, de sexo ansiado. En lo básico, dos son los órganos que demuestran la saludable juventud vital con su turgencia. Uno de ellos es el pene erecto, otro los pechos erguidos. En casi todas las culturas la genitalidad se asimila al pudor, de ahí que el pene no se muestre jamás en los medios públicos: en los cómics se disimula, en el cine se restringe habitualmente y en publicidad sólo se sugiere. La genitalidad femenina es interna y mostrar los erógenos pechos no implica tanta falta de pundonor, por eso están omnipresentes en la grafía de la belleza y del sexo; dos pechos redondos y suaves que desafían la gravedad son sinónimo de bienestar y optimismo, remiten a la madre y a la amante. Son esencialmente "la mujer". Es exagerado simbolizar a la mitad de la humanidad con dos globosas glándulas mamarias. Pero los medios parecen empujar en esa dirección, y el retoque virtual y los implantes artificiales se han propagado de un modo alarmante. La fotografía glamurosa, el cine, la escenificación teatral y social, la pornografía en general y una gran porción de las obras de cómic, han participado de esta idea esencial de fortalecer la identidad femenina en los pechos turgentes y esféricos. Una mujer con curvas y, además, pechos sólidos es una mujer capaz, segura de sí misma, y además joven, preparada para afrontar el reto más importante de toda su existencia: ser madre. Cuando los pechos caigan, sin embargo...

De diosa a virgen, de casta a puta. Sierva doméstica del hombre y al tiempo herramienta sexual en el lecho. La imagen de la mujer desnuda es el eje de todo erotismo y de toda pornografía, que etimológicamente se refiere a la prostitución representada, no lo olvidemos. Esa imagen ha proliferado en la escultura, la pintura, la ilustración y las viñetas de cierta prensa festiva, la sicalíptica. La mujer desinhibida sexualmente sería la (alegre) culpable de las crisis venéreas de las que se rieron los humoristas del final del siglo XIX. Ella era la que aparecía desnuda y penetrada en las sátiras de la decadencia de la Monarquía en el Sexenio Revolucionario. Ella fue la que abrió las puertas —y las nalgas— al despertar de los jóvenes republicanos en una España que transformaba poco a poco sus pilares estructurales. Ella la que despertaba con sus pechos al aire y su cintura de avispa la libido de los más tiernos lectores de historieta en los años treinta. Ella la que fue tapada, culpada y castigada por los pecados de todos durante el franquismo; y la que tuvo que recuperar su honor, pureza y cordura durante ese mismo periodo, rea del deseo masculino. Ella representaba aún la maldad, la República, el pecado, la histeria, lo prohibido. Y no dejó de representarlo cuando acabó la dictadura y comenzó la España nueva de los setenta, pues ella fue el reclamo en muchos mensajes de la Transición, destapada, invitadora y tonta, dispuesta para el sexo cuando al hombre le apetecía. En los setenta y ochenta, sufrimos una invasión de tebeos pornográficos procedentes de Italia, Reino Unido y Francia en los que la mujer tenía un papel pasivo, permisivo y vergonzante, siempre joven y accesible al coito, incluso para los hombres desagradables, horribles, monstruosos o criminales. Esta constante humillación, criminalidad y hasta alegoría de la violación fue consumida por la población lectora de cómics como algo natural. El cuerpo de ellas era mercancía y la mujer mantuvo, por lo tanto, la consideración general de objeto al alcance de los abusos del hombre. El llamado "boom" de la historieta en España tuvo uno de sus pilares, acaso el más sólido, en este factor: triunfaron más las revistas y álbumes de cómics si salían tetas gordas y culos respingones. Corben, Fernando, Gillon, Crepax, Manara, Saudelli, Serpieri, grandes historietistas... ¿eróticos o heterosatisfactorios? ¿Cuántos de aquéllos cómics podrían identificarse como eróticos, cuántos satisficieron la pulsión sexual femenina? ¿Acaso importaba?

A los empresarios les importaba e importa el sexo, el erotismo y la pornografía. Cabe preguntarse (ya que cifras no tenemos) el porqué de tanta teta y tanto culo en los tebeos. Los quioscos eran parrillas de carne y con eso cuadraban sus cifras los editores de tebeos. Así avivaron el fuego de las ventas aquellas revistas del "nuevo cómic". Así sobrevivió *La Cúpula* y *El Víbora*. Así medró Megamultimedia y otros sellos fugaces. Así se alimentó Dolmen en sus primeros pasos. Así florecieron muchos mangas. Y hasta aquí hemos llegado, a un punto en el que la mujer sigue siendo igualmente representada en su vejación íntima, bien que ahora ella adopta posturas de dominación que antes no adoptaba. También nos "ponen" esas poses a nosotros, por supuesto, de ahí que proliferen. Y sigue sin preocuparnos cómo ellas se lo tomen, al menos en la intimidad lectora.

O quizá no. Nunca se había estudiado. Hasta ahora.

TEBEOSFERA celebra su décimo aniversario (el proyecto nació el 22 de diciembre de 2001 con el lanzamiento de la primera época de *TEBEOSFERA*) con un número muy especial, el más especial de los que hemos publicado, un número en el que analizaremos la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. Y para ello hemos convocado a la plana mayor de teóricos de la historieta españoles, ochenta firmas, el mayor esfuerzo teórico jamás realizado sobre un tema específico. Lo más importante es que quienes forman parte de ese nutrido grupo de autores son algunos de los mejores teóricos e historietistas veteranas (la mirada de ellas es esencial), pero también contamos con un grueso de nuevos y jóvenes divulgadores emanados de la universidad, que nos iluminarán con una mirada más fresca sobre el tema. Serán decenas de textos densos, rigurosos y documentados (ilustrados comedidamente) que seguro que van a suponer un referente importante en el futuro. Durante los excitantes meses que durará este número también incorporaremos algunas entrevistas a autores de peso, sus fichas y un recorrido pre-



ciso sobre las colecciones con viñetas picantes, cómics "verdes" e historietas X españolas.

Celebramos con esta explosión de libidine una década de amor por los tebeos y también la fiesta del rigor en el estudio y la divulgación de la historieta. Nuestro proyecto, hoy representado por la Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT) se ha consolidado como el más serio del país, con presencia de sus miembros en los festivales relevantes de cómic, en todos los congresos académicos y en las más importantes publicaciones de estudio del medio, incluso participando en documentales televisivos y emisiones radiofónicas.

2012, año de aperturas, para nosotros será un año de "aperturas" y al tiempo que nos "soltemos el pelo" con los contenidos de este número extraordinario, ampliaremos horizontes, incluso con publicaciones impresas, de lo cual ha sido anticipo nuestro codiciado *Calendario Tebeosfera 2012* y seguiremos esforzándonos por lo que más amamos: los tebeos (y las mujeres).

Acompáñanos en este viaje apasionante, **EXCÍTATE CON NOSOTROS.**

El día de publicación de este editorial había en Tebeosfera un total de 157.657 fichas (20.000 de incremento con respecto al anterior editorial), correspondiendo 15.114 de ellas a colecciones de tebeos (con 114.907 números asociados).

DIBUJAME ESA CHICA (VITORIA, 21-XII-2011)

Autor: [ANTONIO ALTARRIBA](#)

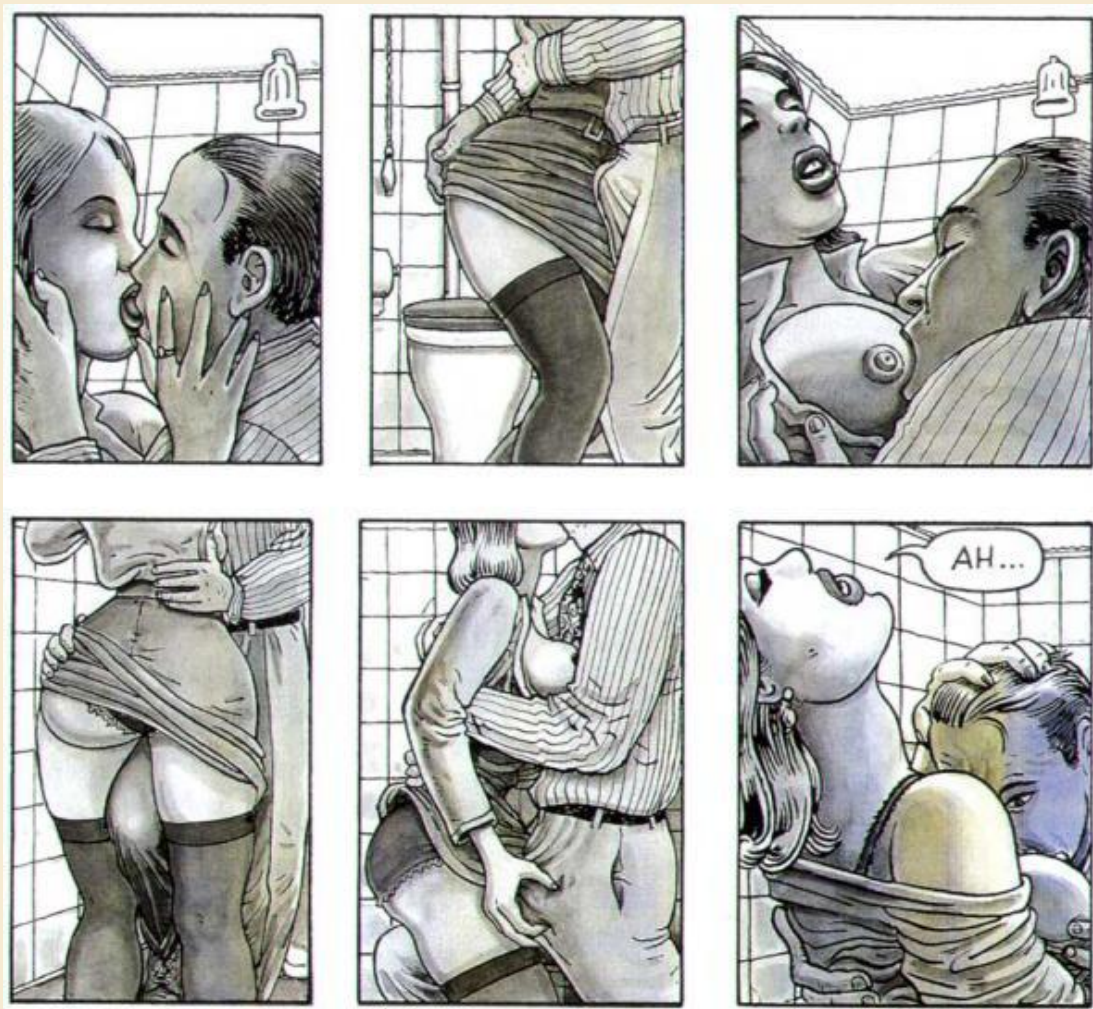
Notas: Texto introductorio al número especial de Tebeosfera (nº 9 de la segunda época) dedicado a la imagen de la mujer en los cómics eróticos y pornográficos. A la derecha, portada del libro de Antonio Altarriba y Laura "El brillo del gato negro", de Edicions De Ponent.



DIBÚJAME ESA CHICA

Cuenta Kim –el historietista Joaquim Aubert– que sus dotes de dibujante nunca tuvieron mayor aceptación que en los meses pasados en el servicio militar. Su fama cuartelera le vino a partir del dibujo que hizo de una mujer desnuda. En cuanto sus compañeros lo vieron, le llovieron las solicitudes. «¿Me puedes dibujar una, pero con los pechos más...?», «¿Y a mí rubia con los muslos más...?», «¿Y una de espaldas con las nalgas más...?». Kim, que es un hombre complaciente, pasó parte de la mili dedicado a la pornografía por encargo. Las decenas de dibujos circulaban por dormitorios y pabellones, poblaban los ensueños masturbatorios de los reclutas, acompañaban aquellas noches de frustración y testosterona y, seguramente, contribuían a hacer llevadera la obligatoria dedicación a la patria.

En el relato de Kim hay denuncia de las miserias sexuales de una época, pero sobre todo, perplejidad ante la acogida de una habilidad a la que él no había dado mucha importancia hasta entonces. Y es que siempre sorprende comprobar los efectos que unos simples trazos provocan en libidos más o menos desbocados. Para el dibujante, sólo se trata de un conglomerado gráfico, construido a partir de técnicas adquiridas y con las que está familiarizado. Para el espectador es motivo de evocación, desencadenante de la fantasía, objeto fetichizado que remueve el deseo... En momentos así, cuando el impacto de la obra es tan intenso, se evidencia el carácter un tanto mágico de esta forma de representación.

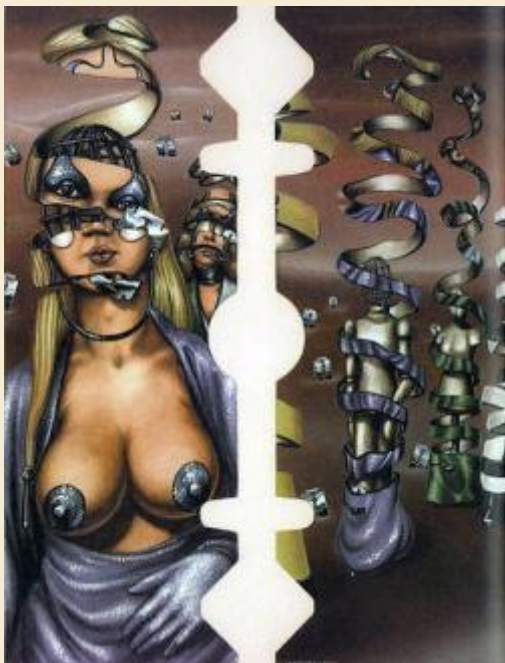


Viñetas mudas de la obra *El arte de volar*, de Altarriba y Kim. La mujer muestra aquí sus formas fascinantes, labios, senos y glúteos, fetichizados.

La fascinación ante el dibujo manual sigue perviviendo a pesar de los múltiples programas informáticos de generación y tratamiento de imágenes. Todos recordamos aquellos compañeros de clase que ya desde primaria trazaban, con sorprendente facilidad, maravillosas réplicas de la vida. Contemplábamos embobados el ir y venir del lapicero sobre el papel mientras veíamos cómo, línea a línea, surgía, perfectamente identificable, un fragmento del mundo, al menos del mundo tal y como se ofrece a nuestra percepción. Y ya en esos precoces retratos apuntaba la atracción por el sexo. El cuerpo femenino aparece –al menos aparecía– como motivo de representación a edad muy temprana. Porque el dibujo no sólo funciona como copia, sino también como forma de exploración más o menos delirante, elucubración imaginaria más que observación directa. Así varias generaciones de españoles descubrimos los secretos anatómicos de la mujer en acercamientos gráficos curvilíneos, combinación de protuberancias y orificios sólo aproximada y, sin embargo, excitante. El dibujo viene aquí a probar que la libido se nutre más de la fantasía que de la experiencia.

Los principios miméticos de la representación figurada transmiten en casos como éste el hechizo de su capacidad referencial. Dibujar no es nombrar según un código convencional, no es apropiación léxica del mundo, sino imitación de su aspecto, quizá de su esencia, al menos de su consistencia. La palabra reduce la cosa a agrupación fonética, como mucho caligráfica o tipográfica, en cualquier caso signo

arbitrario y abstracto. En cierta medida, obedece a una actitud apropiadora, casi depredadora de la diversidad del mundo. Porque no importa el aspecto, la forma, el volumen, el color o la textura del objeto. Tan sólo su reducción verbal. Funcionalmente comunicativo, el lenguaje logra versatilidad e instantaneidad, pero a costa de la pérdida de toda fisicidad. Nombrar sólo es una forma cómoda y artificiosa, locutora o escritural, de poseer.



En esta imagen de Luis Royo y Altarriba, tomada de *El paso del tiempo* (Norma, 2001) se opera un "proceso de configuración" de la imagen femenina.

Por el contrario, dibujar implica reconocer. Hay reconocimiento por parte del autor que, en lugar de recurrir a la comodidad nominativa, se entrega a la realidad, mejor dicho a sus apariencias, en un intento de transcribirlas bidimensionalmente. En esta operación hay una fuerte implicación personal, de manera que el dibujante deja en cada trazo una parte de su visión, de su capacidad técnica, de su concepción plástica, en definitiva, de eso que llamamos su estilo... Y el receptor, por su parte, también reconoce. Reconoce el objeto sin necesidad de aprendizaje previo de un código. Le basta mirarlo para identificarlo. Porque hay algo del referente en el signo, un sortilegio visual que acaba convocando aquello a lo que se quiere aludir.

El escritor trabaja con unidades de significado previamente establecidas y repertoriadas en esa reserva lingüística que es el diccionario. Sólo tiene que escogerlas con pertinencia y combinarlas con co-

rrección. En ese sentido podríamos considerar su tarea como esencialmente sintáctica. El dibujante, por el contrario, debe amasar y perfilar cada uno de los elementos, estáticos o dinámicos, sobre los que se sustenta su relato. Desde personajes hasta decorados, acción o descripción, todo –o casi todo– obedece a una estrategia básica, pero ya creativa, elaboración original y esforzada a la que llamamos "proceso de configuración". Dar un aspecto reconocible y expresivo a las formas que componen el espacio figurativo es una tarea que se antoja más bien morfológica.

Sin embargo, por muy perfecta que sea la imitación, la ilusión representativa nunca es completa. Ni el más logrado trampantojo supera la prueba de la realidad. En un dibujo el volumen acaba revelándose consecuencia de la perspectiva, y la solidez matérica producto del hábil combinado de luces y sombras. En último término, la representación, por muy mimética que sea, no puede ser habitada. "Esto no es una pipa", escribía Magritte debajo de la pintura, detallada con perfección hiperrealista, de una pipa. Y, más allá de la buscada colisión entre palabra e imagen y de la paradoja perceptiva que establece, no deja de tener razón. La pipa pintada por Magritte no huele ni echa humo, no se puede llenar de tabaco, no se enciende ni se apaga, no se puede fumar en ella... De hecho, no es una pipa, sino la representación, en cierta medida la ilusión, de una pipa.

La denuncia metarrepresentativa siempre ha existido. Encuentra su origen en la propia conciencia autorial, en la evidencia que dibujante o escritor, pintor o cineasta tienen de sus artificios creativos. Pero ha adquirido en estos años posmo-

ernos una dimensión insospechada. Ya no se trata de que el creador sea consciente de sus recursos, sino de que lo diga incesantemente. Es más, desde algunas posiciones críticas se sostiene que el arte sólo puede ser metarrepresentativo. Porque, de lo contrario, funciona como engaño, estrategia de alienación planeada por un mentiroso que pretende pasar por testigo sincero y, más difícil aún, objetivo. Y así, de una manera o de otra, proliferan los mensajes autocríticos que señalan: esto no es la cosa sino el cuadro, la novela, la obra de teatro o la película que, siempre incompleta e imperfectamente, la representan.

Sin embargo, y a pesar de este insistente cuestionamiento, ¿se produce cortocircuito referencial en toda ilusión representativa? La experiencia receptora nos enseña que no existen dos únicas posturas, alienado o lúcido, iluso o consciente. Es más, ante la obra artística solemos situarnos en una actitud mixta y oscilante según las derivas de la representación. No dejamos de saber que lo que tenemos ante los ojos es una ficción o una imitación. Pero si la trama representativa está bien montada, tampoco dejamos de creer, al menos de adherir, a ello. Es un vaivén variable, a menudo inconsciente, que nos hace pasar del mundo real al virtual, del sentimiento, gozoso o doloroso, al desmantelamiento intelectual del artificio, de la identificación con lo representado al distanciamiento crítico.



Esto no es Ceci n'est pas une pipe, de Magritte.

Los compañeros de mili de Kim – salvo excepción obsesa – sabían que lo que tenían entre las manos no era una mujer. No hablaba como una mujer, no se movía como una mujer, no olía como una mujer, no se podía tocar como una mujer... Sólo era el dibujo de una mujer. Sin embargo, a ellos les servía. Se trataba de un simulacro, de un sucedáneo, en cierta medida de una suplantación, pero resultaba altamente funcional. Provocaba movilización física, alimentaba la calenturienta imaginación del soldado y hasta proporcionaba el perseguido alivio sexual. Eso no era una mujer, pero tampoco un simple montón de líneas lanzadas sobre un papel.

Kim es un excelente dibujante, pero la provocadora sensualidad de sus chicas se debía a la muy favorable predisposición del público. Era su encendido deseo el que otorgaba carnalidad a esas figuras más o menos esquemáticas. El fervor de la recepción garantiza la eficacia de la transmisión, mantiene viva la ilusión representativa, favorece el traslado a la fantasía propuesta por el artista... En ese sentido, la conexión libidinal se convierte en el principal motivador de toda forma de representación, sea gráfica o literaria. Un indicio, aunque sea débil en su origen, puede tener una gran capacidad de evocación si el receptor se halla convenientemente motivado. En ese sentido y en este caso concreto puede que Kim tenga más razón que Magritte.

Habida cuenta de que la representación figurada ha estado mayoritariamente en manos de hombres, no será de extrañar la relevancia que el cuerpo femenino ha tenido, de manera casi constante, a lo largo de la historia. Desde las Venus prehistóricas hasta las chicas de Royo, Crepax, Poulton o Manara, pasando por los desnudos de Botticelli, Rubens, Courbet o Monet, la tradición es larguísima. Y aunque no está exenta de valores estéticos e incluso de guiños metarrepresentativos, viene cargada de una funcionalidad que no deja de motivarla. Celebración de la fecundidad o complacencia en la sensualidad, acto de exhibición que solicita el correspondiente voyeurismo del espectador, la representación del cuerpo femenino constituye la desvelación esencial. Es descubrimiento de lo oculto al menos en un doble sentido. Porque, por una parte, la de la emisión, enseña lo que la vestimenta tapa, y por otra, la de la recepción, hace patente el deseo que la corrección moral oculta.



Viñetas de un episodio de la serie *Sataka*, obra de Luis Royo. La heroína juega su papel semidesnuda, con un pecho al aire.

Así pues, nos encontramos ante un tema, más que motivo, de fuerte anclaje antropológico, renuente a una consideración estrictamente icónica. La evocación sexual contamina la percepción y contrarresta la distancia que lo situaría en un disfrute meramente plástico. La estética naufraga en la lujuria. En cierta medida, la representación de una mujer nunca deja de ser una mujer. Al menos para el hombre. El fuerte arraigo del objeto en el sujeto valida su representación por muy esquemática que sea.

El cómic, como medio de representación basado en la imagen, no ha permanecido inmune a la intensidad representativa del cuerpo femenino. Al contrario, desde épocas muy tempranas se introduce en la viñeta aprovechando sus condiciones exhibicionistas. Así, partiendo de los *eighth-pagers* norteamericanos de los años veinte hasta la actualidad, ha dejado algunas referencias insoslayables para el género erótico. Pichard, Crepax, Varenne, Magnus, Nazario, Rotundo, Serpieri, Tom de Finlandia, Miguel Ángel Martín, Manara, Laura, Liberatore..., entre otros muchos nombres, han alcanzado notoriedad en este campo, que tanto comercial como socialmente ha atravesado por muy distintas etapas.

El cómic aporta secuencialidad a la representación del cuerpo femenino. Y lo hace tanto para dar desarrollo temporal de las diversas acciones como para acoger especialmente la fragmentación anatómica. El proceso configurativo se complace en la perfección física, a menudo en la hipertrofia de los marcadores sexuales. Y sobre todo, busca desarrollos especialmente performantes o libidinosos del acontecimiento esencial, del acto por antonomasia. Pero la retícula viñetal también puede acometer una descomposición, excitantemente organizada, del cuerpo de la mujer. La zona erógena, el detalle lascivamente significativo, accede así al primer plano, etapa provisional de un recorrido descriptivo que busca, en último término, la gestión *in crescendo* del deseo.



El cuerpo de la mujer, la perfección señalada, la composición excitantemente organizada. Imagen de la obra *Círculus*, de Altarriba y Royo.

La viñeta es una ventana con vistas al imaginario, más o menos delirante, del artista y, por extensión, de la comunidad en la que se integra. Cuando, como en este caso, las vistas se hallan comprometidas, a menudo secuestradas, por intereses o valores sociales, el dibujo siempre ofrece un último refugio. Ante los recubrimientos textiles, las prohibiciones morales o las marginaciones sociales, la imagen dibujada ofrece la posibilidad, en buena medida autogestionaria, de la exploración, incluso de la invención, en cualquier caso del destape, de ofrecer a la contemplación íntima lo que la opinión pública con frecuencia condena. Por eso la

representación del cuerpo femenino siempre será algo más que un hecho artístico, mostración de lo irresistiblemente atractivo y liberación del prejuicio, infracción e invitación al placer. Y es que, mientras existan vetos y tabúes, mientras exista atracción entre los sexos, el dibujo de una mujer continuará siendo para el hombre el mayor espectáculo del mundo.



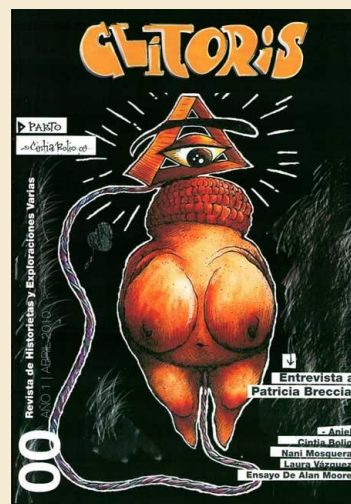
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ANTONIO ALTARRIBA (2011): "DIBUJAME ESA CHICA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), VITORIA : TEBEOSFERA. Consultado el día 18-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebosfera.com/documentos/textos/dibujame_esa_chica.html

EROS: SUMA Y CIRCUNSTANCIA (MELILLA / BUENOS AIRES, 22-XII-2011)

Autor: [JAVIER MORA BORDEL](#), [LAURA VAZQUEZ](#)

Notas: Entrevista de Javier Mora Bordel a Laura V. Vazquez con motivo del arranque del n° 9 de Tebeosfera. A la derecha, portada del número 1 de la revista argentina Clitoris, definida por sus autoras como "espacio de historieta feminista (...) que visibilice nuevas imágenes de mujeres". La dirigía Mariela Acevedo y en este número entrevistaban a Laura Vazquez.



EROS: SUMA Y CIRCUNSTANCIA. ENTREVISTA CON LAURA VAZ- QUEZ

Javier Mora Bordel: ¿En su origen podemos concebir la historieta como un medio, eminentemente, masculino?

Laura Vazquez: Entiendo que hablamos de la historieta como medio, como industria, y no como lenguaje. Desde ese punto de vista, por supuesto, no hay nada "eminentemente masculino". Decirlo sería tan insensato como afirmar que "la poesía" es "eminentemente femenina" o cosa semejante. Que haya más hombres que mujeres haciendo historietas es un dato relevante, pero no determinante de nada. Mucho menos de la "masculinidad" de la historieta. Ni siquiera si llegamos a la conclusión de que los hombres dibujan "mejor" que las mujeres. Ninguno de estos argumentos valida la afirmación de una supuesta "propiedad intrínseca". En principio, no hay ninguna relación entre arte y sexualidad ni la sexualidad de un autor condiciona su producción. En este punto, Edipo ya no explica nada. Para pensar la relación sexualidad/historieta no elijo el camino del psicoanálisis, ni el feminismo de la diferencia y muchísimo menos el *biologicismo* del género. Características tradicionalmente pensadas como "femeninas" (por ejemplo, la intuición sobre la razón discursiva, la sensibilidad sobre el pragmatismo, etc.) fueron reivindicadas como determinaciones derivadas de la constitución fisiológica de las mujeres.



Imagen imitativa del estilo de Lichtenstein, publicada en 1973 en Ms. Magazine. Fue obra de Marie Severin, historietista que trabajó en EC Y Marvel Comics, mucho tiempo como rotulista o colorista, a la sombra de los profesionales masculinos.

Pero yo no estoy de acuerdo con eso, la discusión es larga... Resumo: decir "la historieta es masculina" es tan erróneo como sostener lo contrario. Prefiero problematizar, en todo caso, la tensión sexo/historieta antes que la relación historieta/genitalidad. Asumo la diferencia sexual, pero no hago de esa diferencia un principio constitutivo. La batalla de una "historieta femenina", a contrapelo de una supuesta "historieta masculina", está perdida de antemano. Lo que esconde, por sobre todas las cosas, es la marca de la desigualdad. Antes que una historieta macho/hembra diría más bien que cada historieta expresa la libido particular de cada artista. En este punto, mi lectura es, claramente, una interpretación culturalista e histórica.

JMB: ¿Dónde quedaba relegado el papel de la mujer en esta etapa inicial?

LV: En la etapa inicial, durante las primeras décadas, muchas mujeres cumplían el rol de letristas, pegadoras de globos, entintadoras, mecanógrafas, secretarías, rotulistas, coloristas, amantes y, con mejor suerte, "esposas de...". Tengamos en cuenta que el medio era masivo y que la historieta era una industria. Esta situación se va a ir revirtiendo hacia mediados del siglo XX, pero más significativamente durante la década del sesenta, cuando en algunos países surgieron autoras que marcaron tendencias y revolucionaron el medio. De todas formas, pongamos las cosas en contexto, porque si lo pensamos así, "dónde queda relegado el papel de la mujer en la historieta", estamos obviando que ese rol menor y subsidiario es extensivo a toda la vida laboral de la mujer durante las primeras décadas del siglo XX. Entonces, si lo vemos desde un modo comparativo, ese papel secundario de las mujeres en la industria de la historieta es significativo del modelo de sociedad y la cultura de la época antes que de rasgos específicos del medio.

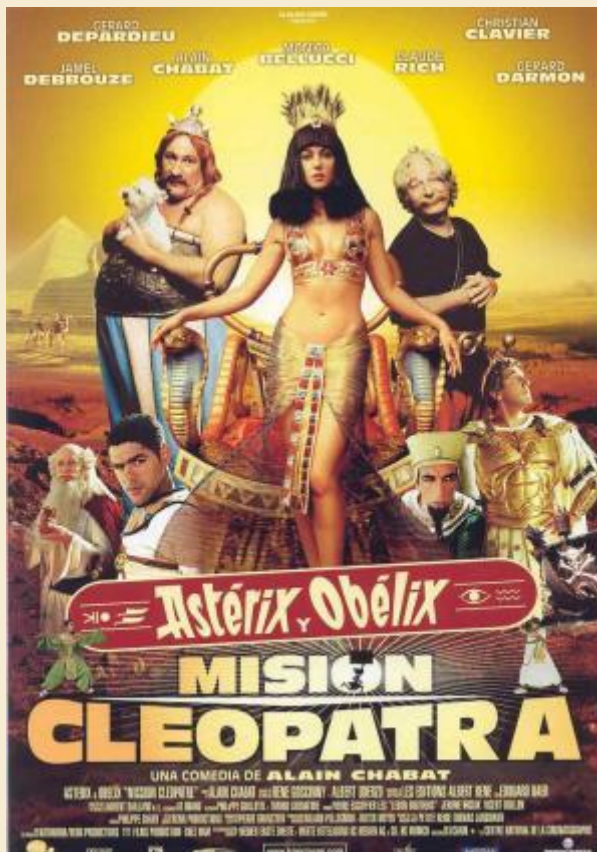
JMB: ¿Hablamos de la proyección de un ideal masculino de belleza propio de una época?

LV: ¿Un ideal masculino de belleza? ¿Por qué "masculino"? Ningún imaginario es puro y sin mezcla. A ver, yo soy muy masculina por momentos, por otros, muy femenina... no hay una esencia. Ya sabemos hace tiempo que todos los deseos son modelados por la ideología, y la ideología nos abraza a todos. Basta recordar a Foucault cuando en *Historia de la sexualidad* nos dice que la sexualidad es fruto de una elaboración histórico cultural. Entonces, en principio, aceptemos como provisional y transitoria toda definición de "un ideal", sea este masculino o femenino. Después yo diría que hay que revisar esa idea de un "modelo de belleza". Una de las contradicciones más fuertes de la constitución de la subjetividad femenina o masculina reside en el hecho de que se considera a la sexualidad como un concepto



La historia de la sexualidad, por M. Foucault.

universal y natural. La pregunta es por qué erotiza a una mujer (hablo aquí de una mujer heterosexual) ver a otra mujer proyectada sobre el ideal masculino. ¿Cuál es el ideal femenino, su propia proyección deseante, su discurso reactivo al modelo que incita a los hombres? Yo no podría decirlo, pero me parece que cuando hablamos de ideal masculino no deberíamos dejar fuera a muchas mujeres que comparten ese mismo ideal de erotismo. Y esto es porque ni la mujer ni el hombre son sujetos universal y naturalmente sexuados, y, por lo tanto, su psiquis tampoco. Esencialmente, no hay nada que diga que a mí como mujer me puede calentar menos que a un hombre ver un "culo femenino", unas largas y bellas piernas o un buen par de tetas. De hecho, todo lo que veo, hombres y mujeres, me erotiza por igual. El punto de vista desde el cual se construyen esas imágenes es otra cosa. Por otra parte, es muy relativo (o por lo menos yo no me atrevería a sostenerlo) decir que existe "un modelo" o un "ideal" masculino. Creo, más bien, que conviven varios. Los medios y la moda se han ocupado de proveer a lo andrógino de una fuerte carga erótica. Y esta tendencia no es sólo un invento mediático y publicitario, sino que refleja cambios sociales y culturales profundos. En síntesis, la conejita de *Playboy* comparte su reinado con otros "ideales" de belleza. Sigue siendo el reinado de la conejita, claro, pero el hecho de que muchos modelos sean de tipo andrógino algo está diciendo de la época, ¿no?



La figura de la mujer que representa la belleza femenina según el canon grecolatino está perfectamente plasmada en la figura de Monica Bellucci en su interpretación de la Cleopatra del cómic.

objeto bello lo es en virtud de su forma, especialmente, si satisface "a la vista y los oídos". Allí comienza a desarrollarse un concepto de armonía, una mirada de las proporciones y las medidas, que podemos rastrear hasta la actualidad, con cambios, por supuesto, según las épocas, pero siguiendo una línea de "equilibrio matemático". Precisamente, durante una etapa del Renacimiento, la vinculación del arte con las matemáticas es sustancial. Lo que quiero decir, y retomando la pregunta, es que la figura de mujer que encontramos hoy día, con todas las va-

JMB: En cambio, ¿qué figura de mujer encontramos hoy en día? ¿Existe una diferencia significativa entre una y otra?

LV: Nuevamente, conviven varias "figuras de mujer", pero si hablamos de la imagen predominante, yo diría que seguimos frente al mismo modelo: la mujer bella y perfecta. Este modelo arquetípico convive con el diseño de la mujer como muchachito (ya vigente desde la Primera Guerra); la chica con corte a lo *garçon*, sin cintura, caderas chicas, senos aplastados, *jeans*, zapatillas, en fin, buscando anular la diferenciación. Pero ya sabemos, inada más efímero que la moda! Pocos discursos son tan tiránicos, pregnantos y extendidos. Al mismo tiempo, si bien los modelos de belleza van variando con los tiempos, hay patrones separados en el tiempo que prevalecen. Ya en la antigua Grecia los sofistas comenzaron a definir la belleza como algo "agradable a los sentidos", y el

riantes que quieran agregar, sigue la línea ya trazada por la mitología grecorromana. Cada época tiene su Venus de Milo que simboliza el canon de belleza predominante. En la actualidad hay tendencias, estilos y modas de belleza que coexisten porque hay distintos gustos e intereses y nadie queda fuera: hay para todos y todas. Inclusive, las mujeres "feas" son convocadas al festival de Eros. Pienso que el *punk* tuvo mucho que ver con esto. Los cuerpos anti apolíneos, opuestos al narcisismo comercial y al *marketing* del cuerpo. El cuerpo del *no future* y en vías de deterioro. Que no todos sigamos el patrón de belleza dominante me parece maravilloso, por supuesto... pero, claro, ya estoy en otro tema... sigo.



Tres revistas bien conocidas de cómic pornográfico en cuyas portadas se juega con la fantasía de mujer objeto / ama de casa.

JMB: ¿Podemos hablar de contradicción entre la imagen anhelada por el lector masculino (mujeres "atractivas") y la ofrecida, más concretamente, al público femenino (felices amas de casa)?

LV: Ja... es buena la pregunta. A ver... creo que sí. Que las "felices amas de casa" no se corresponden con ese ideal de "mujer atractiva" que proyecta el deseo masculino. Sin embargo, hay una relación directa entre ambos. Las dos imágenes se superponen: la bomba sexual con el palo de amasar. Estoy pensando en la moda que tiende a borrar la diferencia entre hombres y mujeres. La abnegada ama de casa puede portar los rasgos eróticos de una mujer sexy (esto es claro en algunas publicidades televisivas o en las modelos estilizadas de las revistas femeninas) haciendo coincidir (o volver irreconocibles) los estereotipos marcados de la puta, la madre de tus hijos, la fiel esposa, la mujer independiente. El mercado se ha encargado de disolver las diferencias entre aspecto y rol. En las imágenes de circulación masiva (fotografías, historietas, cine, televisión, prensa, etc.) la idealización de ese mujer atractiva/ama de casa es una fabricación manufacturada sostenida a través de signos corporales y discursivos. Es claro que "no existe" la mujer que pueda encarnar ese ideal. Esa mujer representativa de una totalidad puede ser maravillosa, pero, al mismo tiempo, inunca más infeliz! ¡Qué espanto tener que ser "la mujer perfecta"! Estoy pensando en esas mujeres dedicadas a satisfacer el "deseo masculino" y que se imponen una serie de tareas imposibles. Atienden a sus hijos, los educan y alimentan, limpian la casa, planchan las camisas de su hombre, trabajan "a la par" (tiempo completo, ocho horas), vuelven a su casa, cocinan casero (nada de *delivery*, porque ellas "lo pueden todo"), ponen la mesa (la levantan), acuestan a los niños y a la noche se disfrazan de puta para hacerle el baile del caño al Señor. Esas mujeres entrenadas en "hacer todo bien", que cumplen todos los roles a la perfección (son fieles, buenas madres, buenas nuevas, buenas amigas, buenas esposas y, por supuesto, buenas en la cama tam-

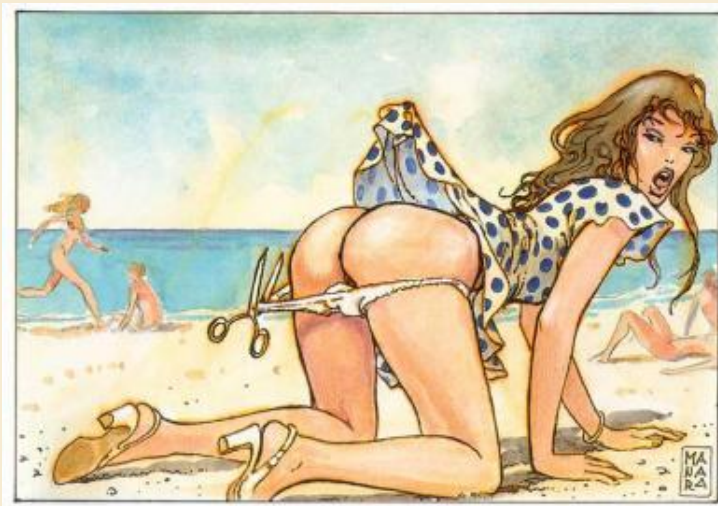
bién) me pregunto qué vacío no están logrando llenar...

JMB: De este modo, ¿son las mujeres de la historia del cómic, parafraseando a Bataille, más objeto de pasión que de vida?

LV: Hum... no. No estoy de acuerdo. Con Bataille en este caso si esa es la frase. En las historietas, los personajes heroicos y guerreros también son objeto de pasión. Pasión de hombres y mujeres. Los gustos no se diferencian. El lector de historietas disfruta y goza con todos los arquetipos. ¿Por qué Superman sería menos objeto de deseo que Barbarella? ¡Pero si los dos son divinos! ¿Quién dice que tengamos que elegir tratándose de erotismo? Los glúteos apretados, el bulto peniano, las caderas, las tetas turgentes, las piernas hermosas y los gestos recios no son componentes de representación para lectores posicionados en una actitud hetero u homoerótica. Marlon Brando y Greta Garbo son íconos de placer para todos y todas. En la historieta se vende lo mismo. Pongo un solo ejemplo, Conan y Red Sonja, ambos con atributos fuertemente eróticos. ¿O no? Los estereotipos de la Marvel, por ejemplo, buscan la identificación en sus lectores, y el erotismo está presente tanto en los personajes masculinos como los femeninos. Por otro lado, y respondiendo a esa clasificación entre pasión/vida... hum... estoy en total desacuerdo. ¿O acaso las mujeres (de papel) de Altuna no están más vivas que ninguna?



El paquete genital de Superman no se muestra en las historietas.



La mujer de Manara ha traspasado el papel de las viñetas para convertirse en un referente del erotismo gráfico. Aquí, una imagen reminiscente de la obra *El perfume del invisible*.

JMB: ¿Qué personajes femeninos han sido los principales objetos de deseo, a tu modo de ver? ¿Por qué? ¿Qué los distingue de ser meros juguetes sexuales?

LV: Bueno, seguramente las mujeres de Milo Manara han sido y son objeto de deseo para sus lectores. La maestría del maestro italiano en representar la sensualidad de la mujer es evidente. *El perfume del invisible*, *Cámara indiscreta*, *El clic*, son todas historietas que no sólo muestran a la perfección la anatomía femenina sino que ponen en escena sus fantasías y deseos. Las mujeres de Altuna (Pampita, Gato) son pura sensualidad. Sin duda, *Las puertitas del Sr. López*. Un clásico. Valentina Rosselli, de Guido Crepax es un ícono del erotismo. Podría nombrar también a Bárbara de Juan Zanolto y todas las minas que dibujó en *Puertitas*. ¡Hay tapas de esa revista que nada tienen que envidiar al mejor póster erótico de un taller mecánico! Tengo que nombrar a Francisco Solano López, con *Insti-*

tuto, con *Ministerio*, con *Ana*, y la lista continúa. Tendría que pensar mucho, a ver... personalmente, me gustan mucho las minas que dibuja Cacho Mandrafina, su estilo es inconfundible. Hay escenas en *El Husmeante*, o en *La gran patraña*, que no muestran mucho, pero son abrumadoramente sensuales. Me encanta Juan Giménez, con esa relación cuerpo/máquina, un maestro del erotismo. Tanino Liberatore, sin duda... maravilloso! El Tomi, palabra mayor en el género. Y no me quiero olvidar de *Clara de noche*. Es una de las historietas que más disfruté en la vida, tanto por el arte de Bernet como por la historia que cuenta Trillo. ¿Qué mujer no quiso estar en la piel de esa mujer alguna vez? Pero seguramente me estoy olvidando de muchas historietas y autores, ¡y ni siquiera me metí con los humoristas! Por otra parte, creo que ser "objeto sexual" es un concepto acotado y relativo. También se goza siendo objeto, si es una elección, por supuesto. No me parece degradante ni algo para juzgar. ¿Qué tiene de malo que una mujer o un hombre, por su propio deseo se someta, al otro? El problema sería si ubicarse en el lugar de objeto impide que cualquiera acceda a sí mismo. Pero sabemos que no siempre es así... que no siempre volverse instrumento de goce es un camino hacia la despersonalización.



Portada de J. Zanotto para el número 25 de Super Sexy.



Página de Juan Giménez, también dibujante del eros.



Página de *Clara de Noche*, de Trillo, Maicas y Bernet.

JMB: ¿Ha sido por ello el erotismo, inherente a determinados de estos personajes, un medio válido para la liberación de lo femenino? ¿Existe un lado femenino del cómic o sólo personajes femeninos hechos por hombres?

LV: El erotismo siempre es liberador. Yo creo que existe un lado femenino/masculino en todos nosotros, lo que no es lo mismo decir que todos somos bisexuales. Lo somos, sí, pero las elecciones nos definen. Lo que hay son mujeres más femeninas que otras, hombres más masculinos que otros. No quiere decir que una mujer no pueda ser la realizadora de un "cómic masculino" o que un hombre no pueda portar una "mirada femenina" en su estilo o modo de narrar. Varias veces me dijeron que en mis guiones hay una presencia femenina. Si así es, no lo hago desde una manera consciente y tampoco quiero hacerme cargo. La oposición entre cómic femenino y cómic masculino no debe plantearse de manera reduccionista. Si una mujer dibuja, hace cómic femenino. Si una mujer escribe, escribe una historia femenina. Puede ser que lo haga tanto como que no. No condicionemos el arte por nuestras diferencias genitales. Hay que ver qué hay detrás de cada artista, sea hombre o mujer...

JMB: ¿Actualmente existe cierto auge de lo erótico dentro del ámbito de

lo artístico?

LV: Sí, por supuesto que sí. En la medida en que asistimos a un mayor predominio de la subjetividad en el arte y en la medida en que "la arqueología de lo íntimo" se vuelve un valor en sí mismo. No sólo el arte, sino los distintos medios y lenguajes, son cantera fértil y funcionan como soporte

JMB: ¿La frontera entre el erotismo y la pornografía está dada por el contexto o por el contenido?

LV: La frontera es una cuestión de grado, no de contenido ni contexto. Cito a Barthes, para el caso: "Querer escribir el amor es un embrollo del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco". Es claro que Barthes habla del amor y no de la pornografía y el erotismo, pero empleo la frase porque me resulta complicado ver las diferencias. Entiéndase el juego de palabras. Tanto en cuestiones de amor como de sexo, la intimidad se inscribe en el territorio del yo y es a través del discurso que pide ser verbalizada. Sin embargo, su naturaleza es huidiza. Por qué diríamos que estamos "frente a una escena erótica" y no "frente a una escena de amor" o, mejor aún, "frente a un acto soez y pornográfico"? ¿Quién dice qué de qué? Según la perspectiva, esa imagen, ese acto, puede ser una cosa o la otra. O las tres juntas, ¿quién sabe? La intimidad sigue siendo ese lugar reactivo a la iluminación pública: todavía no existe el espéculo vaginal que llegue al cerebro ni la camarita web que capte el inconsciente. Volviendo a la diferencia entre erotismo y pornografía, la visión siempre es subjetiva. Si hablamos en términos de "lo prohibido" y de interpelación del deseo, sí veo una diferencia, claro. Es evidente que para el porno, el límite es difuso, pero eso no quiere decir que su lenguaje sea "menos misterioso", o "menos complejo" como muchas veces las miradas que oponen erotismo/pornografía intentan plantear. La pornografía es mucho más que goce orgánico. Personalmente, me quedo con mi subjetividad y no con el binarismo simplista que opone "buen erotismo" a "mala pornografía". En términos más prácticos y para usar ejemplos, películas como *El imperio de los sentidos*, de Oshima, o *El último tango en París*, de Bertolucci; *Crash*, de Cronenberg; *Lolita* y *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*), de Kubrick, me partieron la cabeza, pero puedo pasar de eso a ver un video porno casero subido a YouTube por un matrimonio aburrido y me fascina igual. ¿Por qué tengo que elegir? ¿A quién se le plantea el dilema?

JMB: ¿Qué requisitos ha de tener una obra erótica? ¿Su esencia es la "transgresión" de las normas o el juego entre lo prohibido y los placeres mundanos?

LV: Yo no sé cuáles son los "requisitos", pero sí podría decir que una obra erótica (no pornográfica) no admite diferencia entre amor y sexualidad, amor carnal y



La adaptación al cómic de la obra de Lawrence por Emerson, tan erotizante como divertida.

platónico, mente y cuerpo. Una obra que cumpliría los requisitos del erotismo y que a mí me parece fantástica es *El amante de lady Chatterley*. La novela de David H. Lawrence me marcó profundamente. En la historia hay escenas sexuales explícitas, pero no obscenidad pornográfica. La novela no toma las formas más básicas del sadismo ni busca "decirlo todo", no pretende la transparencia, y el deseo no está consagrado al fracaso o al agotamiento. Creo que esta novela es un paradigma del erotismo en la literatura. Al mismo tiempo, insisto, por mucho que me guste *El amante de lady Chatterley*, la novela no está por encima de la más procaz de las revistas porno. Por supuesto que en un caso la sintaxis es pobre (porque las novelas o las películas triple X están organizadas en género) y el único fin es la excitación del espectador. Pero ello no les quita mérito. No son obras literarias. No. Las películas no alcanzan la universalidad del arte, cierto. Pero el problema no está en los productos, sino en la comparación erotismo/pornografía. No es un combate justo, desde el vamos.

JMB: ¿La presencia de lo erótico ha ayudado al desarrollo de una historia más madura?

LV: No sé si "más madura", pero sin duda más interesante y excitante. Muchas historias no se podrían haber contado sin esa carga erótica, ¿no?



Portada de una edición original de *Los alimentos terrestres / terrenales*.

JMB: ¿Lo erótico va más allá de lo enteramente sexual? ¿Cuáles son los límites de la fantasía erótica?

LV: No hay límites en la fantasía erótica, pero sí en su concreción. Las fantasías están para eso, sería insensato ponerles barreras a tus deseos. Por supuesto que no todo lo que deseamos se puede concretar. Justamente, el deseo nunca es algo "a ser llenado", en el sentido de "satisfecho". Nunca es una cosa determinada de una vez y para siempre. Más bien es una línea de fuga, un punto de expansión y nunca un goce total y absoluto. Los límites no existen para la fantasía, quien se los ponga, quien les ponga coto a sus pensamientos, reprime lo único que tiene sentido: la imaginación, las ideas...

JMB: ¿La pornografía puede alcanzar algún día una dimensión estética? ¿Su único fin en esencia es el puro negocio?

LV: Creo que el porno puede ser muy estético... ¿qué más estético que el miembro erecto o los orificios abiertos? Se trata de una visión maravillosa. Yo creo que la índole compleja y paradójica del deseo es liberadora y, por lo tanto, creativa.

JMB: ¿La satisfacción del deseo es fuente de libertad?

LV: Bueno, a ver... Lacan logra desplazar el problema cuando define el deseo como el excedente entre la necesidad y la satisfacción. Este excedente "insatisfecho" (la necesidad nunca se colma) es lo que tiene el deseo de significante cultural. Entonces, la libertad no es posible porque el deseo nunca se satisface. Voy a usar una frase, porque me encanta y porque yo no lo puedo decir mejor. André Gide, en *Los alimentos terrenales*, decía: "Cada deseo me ha enriquecido más que la posesión siempre falsa del mismo objeto de mi deseo". Creo que ello lo resume

todo, ¿no?... De ninguna manera la concreción del deseo es liberadora. Precisamente, de falta, de una falta de realización absoluta, nace la posibilidad de poder decir "yo". Por otra parte, a diferencia de la necesidad, el deseo no se limita a su satisfacción ni tiende a la posesión. No busca reducir su objeto, y en este sentido, naturalmente, el deseo no busca nunca "colmarse". La sed es permanente. El vaso siempre está medio lleno.

JMB: ¿Hablamos de la última industria de historieta viable comercialmente? ¿Ha sido nocivo el efecto de la ciberpornografía?

LV: Sí, creo que sí... Pero no trabajé nunca en la industria del cómic erótico, por lo que mi respuesta es intuitiva y basada en la experiencia de colegas y amigos. Hernán Migoya describe muy bien y da un testimonio personal delicioso sobre este tema (<http://ellectordehistorietas.blogspot.com/2011/09/hernan-migoya-su-testimonio-personal.html>) en *El Lector de Historietas*. Es un tema que hablé mucho con mi marido, Diego Agrimbau. Él trabajó varios años en el género, de hecho, su primer trabajo profesional fue para la *Kiss Comix*. [Diego lo cuenta en su blog](#). Creo que el cierre de la revista afectó a guionistas y dibujantes de distintas generaciones que, consumidores de pornografía o no, sintieron una pérdida cuando dejó de editarse. En cuanto a la relación directa entre revistas porno de historieta/ciberpornografía, es cosa de verse y esperar para abrir juicios. Entiendo que sí, pero también soy optimista respecto de las transformaciones del mercado, que todo lo digiere, procesa y recicla. Los nuevos formatos, modos de publicación, animación, etc. No creo que la industria del porno en la historieta esté en riesgo, en todo caso, asiste a una de sus múltiples transformaciones.

JMB: ¿Por qué dentro del cómic el rol creativo de la mujer es tan menor?

LV: ¿Te referís a las hacedoras del cómic? Hum... no creo que el rol creativo de la mujer sea menor! Hay menos, sí, pero no es menor. Tampoco es secundario. Hay muchas dibujantes y guionistas que en los últimos años han dado prueba suficiente de no tener nada que envidiarles a sus colegas profesionales.



Dos portadas de números de *Kiss Comix* en los que ha publicado obras Diego Agrimbau. Ambas explotan el mito de la Lolita.

JMB: ¿Se dará alguna vez la existencia consolidada de un público femenino consumidor de pornografía?

LV: Ese público ya existe. No creo que haya que construirlo. Casi todas las mujeres que conozco consumen pornografía. Que no compartan la práctica con sus maridos es otra cosa... Lo que hay es hipocresía, en todo caso, pero no algo que pueda afirmarse como estadística. En el círculo que frecuento, muchas mujeres consumen porno en sus distintas variantes, y en general, para ser sincera, coincide su consumo con una vida sexual plena. En los casos en donde la pornografía está vedada me parece que las relaciones maritales y personales se vuelven menos complejas.

JMB: ¿La pornografía del cómic posee rasgos propios diferenciales?

LV: Sí, yo creo que sí. Entiendo que los autores (dibujantes y guionistas) pueden rozar lo apenas comunicable. Las restricciones son las de la imaginación, no las que impone el propio cuerpo. Pensemos en el set de un filme porno. Supongamos

que los actores están dispuestos a "darlo todo" y el director quiere revolucionar el medio. Los límites saltan a la vista: no se trata de mostrar más, sino de mostrar mejor. El lenguaje del cómic puede hacerlo. Si la imagen pornográfica se construye sobre la inversión continua entre lo lleno y lo vacío (el cuerpo vacío que no espera otra cosa más que ser penetrado), la transparencia pareciera ser su lenguaje y especificidad. Y ya sabemos que la historieta nunca oculta su modo de narrar, sus operaciones ni sus artificios. Todo está puesto sobre la hoja de papel: "Esto que ves no es un cuerpo, es su representación en movimiento". Nada más engañoso y real que eso.



Páginas de dos historietas pornográficas de Agrimbau como guionista, la de la izquierda dibujada por Gabriel Ippóliti y la de la derecha dibujada por Al Azif.

JMB: ¿El porno degrada a la mujer?

LV: Naturalmente que no. En la cultura porno no hay nada puramente fisiológico o librado al azar. Todo lo que ocurra en ese ámbito está moldeado por la cultura. Por lo tanto, lo primero que tenemos que desterrar es la idea de que los sujetos que libremente asumen la pornografía como modo de vida son una especie de cavernícolas que corretean en bolas por los campos y eyaculan sin parar. Entonces, ¿cómo pensar la degradación o la alienación en su relación con la libertad? Al final de cuentas, todo lo que queda y todo lo que cuenta no es lo que un ser haga con otro, sino lo que tu mente conserve. Lo demás, son puras especulaciones. O eyaculaciones, según como venga la cosa.



Documentos relacionados

- [ESPERANZADOS Y POSMODERNOS](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION: JAVIER MORA BORDEL; LAURA VAZQUEZ (2011): "EROS: SUMA Y CIRCUNSTANCIA" en [TEBEOSFERA 2º EPOCA 9](#), MELILLA / BUENOS AIRES : TEBEOSFERA. Consultado el día 18-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/eros_suma_y_circunstancia.html

WILLIAM HOGARTH Y LA AMBIGÜEDAD DEL DISCURSO MORAL (MADRID, 22-XII-2011)

Autor: [ROBERTO BARTUAL](#)

Notas: Texto sobre "A Harlot's Progress", de W. Hogarth, que trata sobre la vida en Londres de una mujer que se ve obligada a practicar la prostitución. El doctor Roberto Bartual analiza el papel de la mujer sometida sexualmente en la que, según algunos, es la obra inaugural de la historieta en Europa. A la derecha, fragmento de la portada del libro de ficción histórica de Peter Mottley "The Harlot's Progress: Yorkshire Molly", basada en Hogarth.



WILLIAM HOGARTH Y LA AMBIGÜEDAD DEL DISCURSO MORAL: PROSTITUCIÓN EN LA NARRACIÓN GRÁFICA INGLESA DEL S. XVIII



Óleo del ciclo de pinturas *Marriage A-la-Mode*, realizadas por William Hogarth entre 1743 y 1745, otro ejemplo de piezas artísticas conectadas temáticamente entre sí y cargadas de indicios iconográficos.



La obra de Boëtius Adamsz Bolswert y David Vinckboons que se menciona en el texto, *Dankzij het Bestand leven boeren en soldaten vreedzaam samen*, de 1609, más conocida como *Boerenverdriet*.

Resulta natural que, cada vez con mayor frecuencia, los estudios sobre el origen de la narración gráfica se esfuercen en señalar el importante papel que desempeñó en la historia de este medio el pintor y grabador inglés William Hogarth (1697-1764).^[1] Aunque Hogarth no fue el primero en iniciar el relato en imágenes, sí que le corresponde el mérito de haber sentado las bases de una serie de técnicas narrativas que, con el tiempo, permitieron que este tipo de relato evolucionara hasta convertirse en lo que hoy conocemos por el nombre de historieta o cómic.

La relación entre narración gráfica y medios de masas, igual que la del periodismo, se remonta a los orígenes de la imprenta. Desde mediados del siglo XV empezaron a circular por Europa hojas volanderas con relatos en viñetas, abordando temas de carácter esencialmente popular: vidas de santos, ejecuciones públicas, complots contra la corona, propaganda luterana, propaganda antisemita, milagros, asesinatos célebres, disputas maritales, etc.^[2] La estructura de estos relatos puede parecernos tosca hoy en día ya que en ellos se afirma una total dependencia de la imagen con respecto del texto, similar a la que sufrían las aucas levantinas y catalanas tan populares durante el siglo XIX. Estas narraciones gráficas presentaban secuencias de

imágenes que a duras penas resultaban comprensibles para el "lector" analfabeto, pues las claves para entender de qué modo estaba relacionada una imagen con la siguiente se encontraba en las leyendas que figuraban debajo de las viñetas. Hay

casos en que las imágenes no iban acompañadas de textos explicativos, pero en ellos, la ausencia de las palabras no se debía a que el artista hubiera encontrado el modo de hacerse entender mediante el uso exclusivo de la imagen, sino a que la historia que relataban era ya de sobras conocida por su público, bien porque formaba parte del acervo popular (como es el caso de la secuencia de las torturas de San Erasmo citada por Scott McCloud en *Entender el cómic*)^[3], bien porque estaba basada en un texto preexistente (caso de *Boerenverdriet*, una serie de cuatro estampas de B.A. Bolswert y David Vinckboons inspiradas en una obra de teatro).^[4]

Habría que esperar hasta Hogarth para que un grabador se atreviese a abordar un relato de invención propia sin el concurso de la palabra, lo cual ocurrió en 1731 con la aparición de *A Harlot's Progress* (*La carrera de una prostituta*). Tras una ojeada superficial, esta obra de Hogarth puede parecer una simple colección de imágenes que ilustran diferentes momentos de la vida de una prostituta: el día de su llegada a Londres, momento en la que es captada por una celestina en la calle (fig. 1), un instante de la vida cotidiana con su querido (fig. 2), el triste despertar en una desvencijada habitación (fig. 3), la vida en prisión (fig. 4), sus últimos días víctima de una enfermedad venérea (fig. 5), y por último, su velatorio (fig. 6). Ninguna de las seis estampas que componen esta secuencia va acompañada de un texto que explique cómo se relacionan las unas con las otras, y sin embargo, al ojo atento no le es difícil encontrar la respuesta en las propias imágenes. La innovación radical de Hogarth con respecto a sus predecesores consistió en incorporar en cada estampa pistas visuales que permitieran al lector "rellenar" los huecos entre escena y escena. Según el propio Hogarth:

«Lo que quería era componer pinturas sobre el lienzo igual que se construye una representación escénica; y lo que es más: que a éstas se las juzgara por el mismo rasero que se le aplica al teatro... Me he propuesto tratar mis temas igual que lo hace el escritor dramático; mi cuadro es mi escenario, los hombres y las mujeres son mis actores, los cuales, con sus gestos y acciones, representan una suerte de pantomima muda.»^[5]

Por primera vez en la historia de la narración gráfica, Hogarth componía una secuencia en la que el peso del relato recae sobre los elementos visuales. La nueva técnica del aguafuerte le permitió alcanzar un nivel de detalle muy superior al de sus predecesores, enriqueciendo la gestualidad de sus personajes de tal manera que el lector pudiera entender el sentido de sus actos con solo mirar su posición corporal, sus rostros y sus actitudes. Por añadidura, las estampas de *La carrera de una prostituta* están llenas de otros signos gráficos que actúan como caja de resonancia de la psicología de los personajes, como por ejemplo, cuadros y objetos de contenido simbólico que nos dan a entender con sus "mudos" mensajes lo que ha ocurrido antes y lo que va a ocurrir después del acontecimiento representado por la imagen.

A pesar de todo esto, las innovaciones de Hogarth no se limitaron al terreno de lo formal, sino también a su postura ideológica sobre el tema que abordaba. Para entender la importancia histórica de *La carrera de una prostituta* es conveniente recordar que el tema de la prostitución no suponía ninguna novedad para la narración gráfica. La prostitución era uno de los asuntos más recurridos por los relatos en imágenes a lo largo y ancho de Europa, llegando incluso a constituir un curioso precedente del género pornográfico. Ni que decir tiene que una considerable cantidad de los grabados sobre prostitutas provenían de Venecia, donde se editaba todo tipo de publicaciones relacionadas con este tema, incluido el *Catalogo di tutte le principal et piu honorate cortigiane* (finales del s. XVII), que todo visitante debía poseer si quería sacar provecho de la mayor atracción turística de

la ciudad.^[6]

Dentro de este género de relatos gráficos sobre la prostitución existían dos modelos bien diferenciados: uno basado en las vicisitudes de la prostituta y otro dedicado a las aventuras de sus clientes, a los que se alude en las tiras gráficas italianas por el término "lascivos" (*lascivi*), y que Hogarth trató en su siguiente narración: *A Rake's Progress* (*La carrera de un lascivo*, 1735). Las historias que obedecen al primer modelo tenían siempre el mismo patrón: el aburrimiento lleva a una chica virtuosa de orígenes humildes a tener una aventura; la aventura le invita a tener más romances, sobre todo si sus nuevos amantes financian su manutención; y a partir de estos romances va cayendo paulatinamente en las formas más precarias de prostitución, bajo condiciones cada vez más degradantes que provocan, al final del relato, bien su arrepentimiento y la consiguiente redención, bien su muerte por enfermedad venérea o por simple desnutrición.^[7] Los relatos dedicados al lascivo tenían una estructura similar, también basada en la degradación física y moral, pero diferenciándose en algunos detalles con respecto a las narraciones sobre



A Rake's Progress, obra de 1735, traducida como *La carrera de un lascivo* o, también, *La carrera de un libertino*.

prostitutas. Al contrario que ellas, el lascivo pertenece, por lo general, a una buena familia y lo reprochable de sus acciones no reside tanto en su lujurioso comportamiento como en su forma de malgastar la fortuna de sus padres. En cierto modo, se trata de una estructura narrativa heredada de la parábola del hijo pródigo, la cual fue muy popular en las narraciones gráficas del Renacimiento y el Barroco.

En resumidas cuentas, la moraleja de los relatos sobre prostitutas y lascivos era doble y asimétrica. Las narraciones sobre prostitutas enseñaban a las jóvenes pobres que no deben envidiar la riqueza de los aristócratas, pues de hacerlo irían encaminadas a una vida de vicio, mientras que las narraciones sobre lascivos enseñaban a los aristócratas a no malgastar el patrimonio familiar. En suma, tanto por un lado como por el otro, el vicio siempre desemboca en despilfarro. Sin embargo, la inequívoca moralidad burguesa que promueven estos relatos queda subvertida en *La carrera de una prostituta* y, unos años más tarde, en *La carrera de un lascivo*. Aunque Hogarth respetó paso por paso la estructura de estos géneros, no se conformó con mostrarnos las consecuencias de una vida disipada, ya que pone especial énfasis en sus causas, las cuales quedan en buena medida fuera del alcance de la libertad personal del individuo, al menos en el caso de la prostituta.

Al contrario que otros grabadores contemporáneos, Hogarth elevó el tema de la prostitución a la categoría de problema social, sin obviar la complejidad ética que todo problema social conlleva. Si las narraciones de su época destacaban el comportamiento pecaminoso de la prostituta, lo que hizo Hogarth fue desplazar el énfasis del caso concreto a un caso general y universalizable «predisponiendo al lector a condenar a aquellos que pervierten y explotan a las prostitutas, enriqueciéndose a su costa», [8] pero sin que ello sirviera de pretexto para idealizar a la prostituta como un ser débil e inocente sin capacidad de decisión propia.



Fig. 1. Hogarth, William (1731): *La carrera de una prostituta, primera estampa, Londres.*

La condena de la explotación es especialmente evidente en la primera estampa de la secuencia (fig. 1), donde una joven recién llegada a la ciudad (descubrimos las iniciales de su nombre, Moll Hackabout, inscritas en el baúl que acaban de descargar en el suelo) es abordada en la calle por una mujer entrada en años que guarda un sorprendente parecido con una famosa celestina de la época, Elisabeth Needham. [9] Ésta intenta convencerla para que entre al servicio del hombre alto que espera junto a la puerta. No es otro que el *coronel* Francis Charteris, a quien la prensa de la época otorgó el título de "violador en jefe de la Gran Bretaña". [10] Obviamente, el servicio para el que la contrata Charteris no es el que Moll pensaba. Thierry Smolderen relaciona esta escena con un motivo típico de la pintura alegórica, el de la elección de Hércules. Numerosos pintores como Annibale Carracci (1595) o Paolo De' Matteis (1712) presentaron al héroe mítico debatiéndose entre dos caminos, el del vicio y el de la virtud, representado por sendas figuras alegóricas que le flanquean intentando, cada una de ellas, que siga su camino. Sin embargo, para Moll, el vicio y la virtud nada tienen que ver con el libre albedrío. El camino del vicio lo representa, evidentemente, la celestina Needham, a su de-

recha. Pero ¿dónde está la alternativa que se le presenta a Hércules? Para Smolderen, el puesto de la virtud debería ocuparlo el sacerdote que se encuentra a la izquierda de Moll, pero «éste le da la espalda, desinteresándose por completo de las chicas de su clase».[11] Al contextualizar esta imagen contra el fondo de una tradición alegórica, Hogarth convierte a Moll en un "caso tipo", una metonimia de la totalidad de las prostitutas londinenses, a lo que sin duda contribuye también la presencia de personajes tan conocidos por el público de su época como lo fueron Needham y Charteris, cuyos nombres remitían de inmediato al problema de la explotación sexual femenina.

La "lectura" de *La carrera de una prostituta* constituye, sobre todo hoy en día, un auténtico trabajo detectivesco. No solo por la afluencia de personajes célebres como Needham y Charteris, solo identificables ahora si se cuenta con las referencias apropiadas, sino también por la cantidad de "pistas" visuales, no siempre evidentes, que Hogarth incluye en sus imágenes para indicar las intenciones, la situación y los conflictos de sus personajes. En otro texto he utilizado la terminología del filósofo norteamericano C. S. Peirce, uno de los padres de la semiótica, para delimitar la naturaleza de las "pistas" utilizadas por Hogarth,[12] las cuales se amoldan básicamente a tres categorías. *Iconos*: signos visuales que remiten a su significado por el parecido físico que comparten con él; *índices*: signos visuales que remiten a su significado por virtud de una relación causa-efecto; y *símbolos*: signos visuales que remiten a su significado por virtud de un código complejo, establecido por la tradición, y que el espectador debe conocer de antemano para poder descifrarlo.[13]

Las figuras de Needham y Charteris entran dentro de la categoría de iconos: tanto su significado como su identidad resultan inequívocas para el "lector" de la época; gracias a su habilidad para remitir a referentes reales mediante el trazo icónico, Hogarth confiere a *La carrera de una prostituta* un ocasional tono protoperiodístico que le permite señalar de manera clara a quienes considera culpables de este problema social. La presencia del sacerdote, en cambio, entraría dentro del dominio de lo *simbólico*, pues remite a la tradición alegórica antes mencionada, la cual depende de una serie de reglas debidamente codificadas: la oposición entre vicio y virtud, la identificación de la sotana con la virtud, la concepción del libre albedrío como una decisión binaria, etc. Otro caso típico de *símbolo* reside en el uso que hace Hogarth de los emblemas (a modo de cuadros sabiamente colgados en el decorado) y de los juegos de palabras. En esta primera estampa hay uno especialmente satírico. Sobre la cabeza de la celestina cuelga el cartel de una campaña, "bell", palabra que en inglés suena igual que "hermosa" (*belle*) en francés. Poniendo en juego una asociación lingüística basada en la similitud fonética, Hogarth se burla de la celestina, cuyos mejores años han pasado ya, y al mismo tiempo, ofrece un atajo simbólico que permite al lector adivinar cuál será el futuro de Moll: por hermosa que sea en la actualidad, dentro de unos años su rostro no será muy diferente al de la celestina.

Pero quizá el tipo de signo que resulta más interesante tanto en *La carrera de una prostituta* como en el resto de secuencias de Hogarth, es el *índice*. Los *índices* Peircianos son, propiamente dichos, las pistas que sigue el detective para entender qué ha ocurrido en la "escena del crimen", cuáles son las motivaciones de los implicados y cuáles sus intenciones. Un buen número de *índices* nos permiten entender la situación que presenta la primera estampa. Moll es una campesina en busca de trabajo. Al llegar a Londres no sospecha que acabará convirtiéndose en prostituta, pues su intención es, en un principio, trabajar al servicio de una casa decente. Estos datos se deducen de diversos signos cuya presencia en escena está motivada por una relación causal. Por ejemplo, sabemos que Moll es una chica de campo porque acaba de bajar de un carruaje procedente de York, línea que

era muy utilizada por los campesinos del norte para ir a Londres.^[14] También son índices de su procedencia la rosa que lleva prendida del corpiño y el pañuelo que le cubre los hombros;^[15] no son símbolos, sino prendas típicas que cualquier campesina de la época se hubiera puesto para causar mejor impresión en la gran ciudad. La intención de Moll es probablemente ofrecer sus servicios como doncella, motivo por el cual se ha acicalado al bajar del vagón, llevando siempre a mano, en la bolsa, unas tijeras por si en alguna casa le exigen demostrar sus dotes como costurera.



Fig. 2. Hogarth, William (1731): *La carrera de una prostituta, segunda estampa, Londres.*

Una de las características que separan a los índices, por un lado, de los iconos y los símbolos, por el otro, es que mientras el significado de estos últimos es inequívoco ya que depende o bien del parecido objetivo, o bien de un código externo y objetivable, los índices en cambio pueden dar lugar a interpretaciones divergentes. Por ejemplo, ¿por qué tiene el futuro "chulo" de Moll, Francis Charteris, la mano en el bolsillo? Este es un detalle que suele ser pasado por alto en los principales comentarios a la obra de Hogarth publicados antes del siglo XX,^[16] y sin embargo para Thierry Groensteen es un índice claro de que Charteris está anticipando el placer que le proporcionará su nueva empleada masturbándose.^[17] Es una posibilidad, por supuesto; y una posibilidad más que justificable si consideramos la querencia que Hogarth tenía por los detalles escabrosos (recuérdese la estampa titulada *Gin Lane*, en la que aparece un niño empalado accidentalmente en un rastrillo por su propio padre; o el perro que, en medio de una lección de anatomía, devora el corazón que se acaba de caer de un cadáver en la última estampa de *Las cuatro etapas de la crueldad*). Y sin embargo, también es posible que aquello con lo que esté jugueteando Charteris sea simplemente un puñado de

monedas en el bolsillo, en anticipación no del placer físico, sino de los beneficios económicos que sacará de Moll.

Con toda seguridad, Hogarth era consciente de que los índices causales están mucho más condicionados por las expectativas del "lector" y por la forma en que éste proyecta su imaginación en ellos para interpretarlos. Por esa razón se valía de ellos de forma ambigua para producir equívocos deliberados como el de arriba. En el caso de la mano de Charteris el equívoco es trivial, pero en otras ocasiones la ambigüedad interpretativa que los índices arrastran consigo afecta al mensaje central de su discurso. Si la primera estampa, mediante el símbolo del sacerdote y los iconos de la celestina y el proxeneta, nos presenta a la prostituta como una víctima inequívoca de estos agentes sociales, Hogarth evita caer en el discurso paternalista, en la imagen amable de la prostituta como una "presa fácil e inocente", cuando en la cuarta estampa de la secuencia nos muestra cómo una compañera de prisión y profesión (fig. 4), alardea de botines nuevos, que no son otros que los que Moll llevaba en una escena anterior (fig. 2). De la interpretación que hagamos de este índice, los botines, dependerá el juicio que nos merezca la amiga de Moll. ¿Cómo han ido a parar esos botines a su poder? ¿Se los habrá regalado Moll o tal vez se los habrá robado en un descuido? Mediante interrogantes como éste, Hogarth plantea un dilema básico de la condición humana; la víctima, con frecuencia, se convierte en verdugo extorsionando a sus semejantes con la misma crueldad con que la extorsionaron a ella.

La complejidad y el realismo con que Hogarth presenta este tema choca con el retrato lleno de imprecisiones sobre la carrera y el estilo de vida de la prostituta que, para algunos autores como Anthony Simpson, ofrecían las novelas de la época, [18] entre las que podemos citar *Moll Flanders* de Daniel Defoe (1722), *Fanny Hill* de John Cleland (1748) o *Clarissa* de Samuel Richardson (1748). La protagonista homónima de la novela de Defoe, por ejemplo, disfruta de una larga carrera, la cual se anuncia ya en el título completo de la novela: «fue prostituta durante doce años, esposa durante cinco, doce años ladrona, ocho años convicta en Virginia, hasta que por fin obtuvo una fortuna que le permitió vivir honestamente y morir arrepentida». [19] Sin embargo, la realidad de las prostitutas y de las ex prostitutas de la época era muy diferente. Datos posteriores a Hogarth y a Defoe confirman una alta tasa de mortalidad entre las prostitutas londinenses (5.000 al año, según una estadística publicada en *The Times* en 1785), lo cual nos indica que, al contrario de lo reflejado en *Moll Flanders*, «la carrera de una prostituta era bastante corta y, por lo general, acababa con una muerte temprana». La carrera típica de una prostituta durante el siglo XVIII en Inglaterra es probable que se pareciera más a la de Moll Hackabout, quien después de su llegada a Londres apenas consigue sobrevivir ocho años, a juzgar por la edad que tiene su hijo en las dos últimas estampas (fig. 5 y 6).

Para Anthony Simpson el motivo de la idealización a la que en general se sometía a la figura de la prostituta en las novelas del siglo XVIII (incluidos el triunfo social con el que culminan sus carreras, fruto de su arrepentimiento), se debe a un ejercicio de doble moral característico de la época. Mientras que, por un lado, se consideraba que la prostitución era un problema social por sus «asociaciones con la enfermedad, el crimen, el desorden público, la inmoralidad y la erosión de la vida familiar», por otro, era percibido al mismo tiempo como un mal menor «necesario para aliviar la tensión sexual masculina y proteger, de este modo, la respetabilidad de las mujeres decentes». [20] A esto se debe que los novelistas abordaran la cuestión dándole un fuerte barniz de fantasía que Hogarth intentó evitar.

Hogarth no cae en ningún momento en el tópico de retratar a la prostituta como la simple víctima de un sistema basado en la explotación. Nos da pistas, índices

suficientes para que podamos considerar hasta qué punto no intenta también ella sacar provecho de la situación (como, por otro lado, haría cualquiera en su lugar). En la segunda estampa (fig. 2), Moll recibe a su pudiente querido en la residencia que éste mismo le ha proporcionado. Nuestra protagonista tumba de una patada una mesilla de té, para estupor de su querido. ¿Por qué razón lo ha hecho? En el tocador de la izquierda hay una pista importante: una máscara que, por descuido, Moll ha dejado a la vista de todos. La máscara es un índice de lo ocurrido la noche anterior: Moll asistió a una mascarada, donde encontró un nuevo amante que ahora vemos al fondo, tratando de escapar antes de que lo vea el dueño de la casa.



Fig. 3. Hogarth, William (1731): *La carrera de una prostituta, tercera estampa*, Londres

Se nos presenta a Moll, por tanto, como a una pícara y, si bien las simpatías de Hogarth están de su lado, en la tercera estampa nuevos índices nos presentan el problema como una cuestión que va más allá de la oposición binaria entre víctimas y verdugos (fig. 3). Moll, expulsada de casa por su querido, vive ahora en un miserable apartamento de Drury Lane. Por la derecha entra en escena otro personaje conocido de la época, John Gonson, un magistrado que en su momento emprendió una cruzada en contra de la prostitución para obtener notoriedad política. Moll es una pieza más en su juego, pero la situación es bastante más compleja de lo que parece. Gonson difícilmente podría haber arrestado a Moll solo por ejercer la prostitución, y menos encontrándose ésta en su casa, ya que durante el siglo XVIII la prostitución en Londres era perseguida en general solo en la calle y «cuando iba asociada a una conducta desordenada, a la indecencia pública o a algún otro crimen [...] A las prostitutas no les afectaba las leyes contra el vaga-

bundeo [Vagrancy Acts] de 1609, según las cuales no se criminalizaba el acto de abordar a un hombre en la calle». [21] Dado que el concepto de "conducta desordenada" es lo suficientemente amplio como para que un agente de la ley lo pueda interpretar del modo que quiera, en ocasiones se aplicaban estas leyes para detener a prostitutas callejeras; y sin embargo, en la mayoría de estas ocasiones el juez las absolvía por arresto indebido. [22]. Debido a la doble moral aludida anteriormente, la ley era, al contrario de lo que pueda parecer, bastante laxa a la hora de perseguir la prostitución. Cuando un magistrado, como Gonson, quería hacer carrera de ello, debía basar sus cargos en otros crímenes y esto es precisamente lo que ocurre en la tercera estampa de *La carrera de una prostituta*.

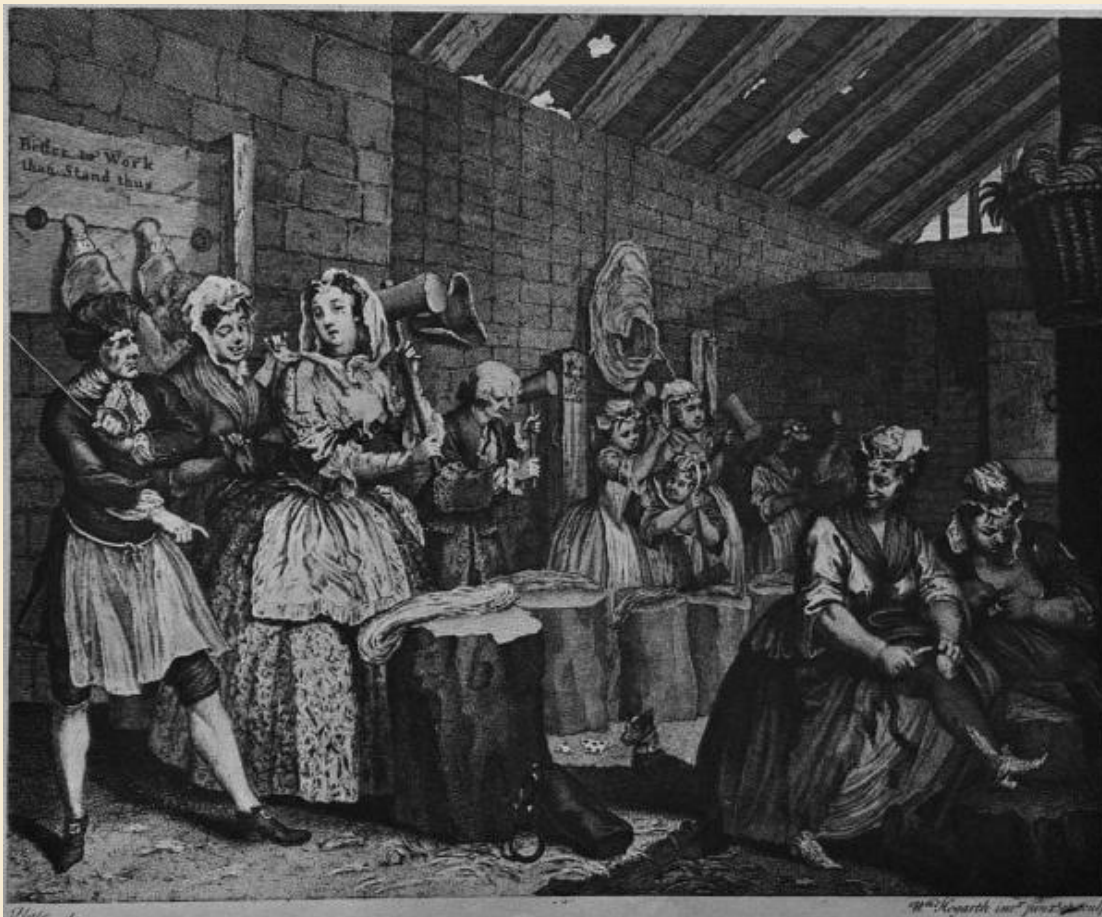


Fig. 4. Hogarth, William (1731): *La carrera de una prostituta*, cuarta estampa, Londres.

Es bastante probable que Moll no haya sido detenida por ejercer la prostitución sino por su complicidad en diversos robos. Mientras entra Gonson, vemos cómo ésta sostiene un reloj, probablemente una pieza valiosa a juzgar por su taimada sonrisa. El reloj es sin duda fruto del robo, puesto que Hogarth incluye en la escena un índice que deja bastante patente la admiración que Moll siente por los bandoleros. En la pared de la izquierda hay un retrato del capitán MacHeath, un célebre bandido en el que se inspiró el dramaturgo John Gay para escribir *The Beggar's Opera* (1728), y en el que Bertolt Brecht y Kurt Weill basaron a su vez al protagonista de su *Ópera de los tres centavos* (1928), Mackie el Navaja (quien a su vez, y para cerrar el círculo, sirvió de referencia para un personaje clásico de la historieta española, el Makinavaja de Ivá). Sobre el dosel de la cama, otro índice nos confirma definitivamente el origen del reloj: una caja con el nombre de James Dalton, otro famoso bandolero de la época que se ha convertido en el amante de

Moll.



Figs. 5 y 6. Hogarth, William (1731): *La carrera de una prostituta*, quinta y sexta estampas, Londres.

Al incluir estos índices en escena, Hogarth no está culpabilizando a Moll de sus infortunios; se trata simplemente de un intento de presentar el problema de la prostitución en toda su complejidad, introduciendo un elemento de ambigüedad ética. Aparentemente *La carrera de una prostituta* se ciñe a la estructura clásica de las tiras italianas citadas anteriormente, incluyendo como coda final el "castigo" de la prostituta, que asume casi siempre la forma de muerte por enfermedad venérea. El hecho de que Hogarth dedique nada menos que dos estampas, las últimas de la secuencia, a plasmar los pormenores de la muerte de Moll, permite que el relato conserve una apariencia de cuento moral. Sin embargo, Hogarth ha sembrado dudas suficientes a lo largo de la narración con el fin de subvertir la típica moraleja burguesa de las tiras italianas, la cual podríamos resumir en que una vida de vicio conduce inevitablemente a la muerte. Moll, efectivamente, fallece después de haber contraído la sífilis o una enfermedad similar, así lo demuestran los lunares postizos con los que cubre las marcas que su dolencia le ha dejado en la cara (figs. 2, 3, 4 y 5). Sin embargo, y una vez más, numerosos signos gráficos diluyen la responsabilidad personal de Moll, repartiéndola entre varias instituciones sociales: la institución carcelaria (es evidente que el empeoramiento de su salud se debe, a juzgar por la expresión de su cara en la fig. 4, a la insalubridad de la prisión de Blackwell) y la profesión médica (dos médicos se pelean en la fig. 5, discutiendo sobre cuál es mejor tratamiento para el mal que padece Moll, sin que al parecer les importe mucho el desmayo que ella sufre mientras tanto). También estos datos quedan expresados mediante índices: hay una relación cau-

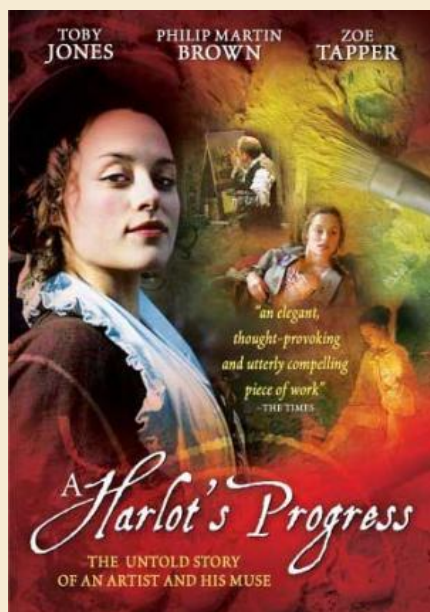
sa-efecto entre la enfermedad de Moll y su gesto doliente en la escena de la prisión; mientras que, en la siguiente estampa, los objetos que los doctores sostienen en la mano, medicamento en forma de píldora uno, y una solución embotellada el otro, nos aclaran la causa de su discusión.



Con sus índices gráficos Hogarth propone al lector el juego detectivesco del que nos habla Smolderen, pero las evidencias que deja caer no apuntan en ningún momento hacia un único culpable sino hacia un conjunto de figuras que rondan en torno a la prostituta: los proxenetas; el clero, al desatender este problema; los políticos que utilizan la prostitución para obtener notoriedad pública; las instituciones penitenciarias; la profesión médica e incluso las compañeras de profesión que reproducen con su comportamiento mezquino las injusticias que ellas mismas han padecido. De este modo, Hogarth subvierte el "discurso oficial" sobre la prostitución que Simpson resume en dos actitudes totalmente opuestas: o bien una total culpabilización de la prostituta por la amenaza a la moral burguesa que su profesión supone (postura representada por el magistrado Gonson o por las Sociedades de Reforma, una suerte de ligas morales que surgieron durante la época); [23] o, por el contrario, la postura ejemplificada por novelas como *Clarissa* de Richardson y por algunos jueces, que aun caracterizándose por una simpatía incondicional hacia la prostituta, en realidad tiene como base la misma moralidad burguesa protectora de la virtud femenina que hay detrás de la postura opuesta. Simpson explica así la hipocresía que se esconde tras la idealización de la figura de la prostituta:

«Dada la fuerza de la imagería popular [presente en novelas como *Clarissa* y *Moll Flanders*] resulta quizá innecesario profundizar en la psique masculina del siglo XVIII para explicar la simpatía que se ofrecía a la prostituta en los tribunales

y de una manera más tangible en otros sectores de la sociedad. La existencia de una clase de mujeres cuyas vidas parecían ser verdaderamente horribles, y que además estaban a merced de personajes viciosos, no puede ser ignorada por ningún sistema de valores esencialmente masculino. Esto es así tanto dentro de un sistema de clase media que defiende la contención y la moralidad, como en un sistema de clase alta o baja que celebre los valores masculinos de la valentía y el honor. Los valores patriarcales que sirven de cimiento al ego masculino, sustentan también la protección de estos seres débiles e indefensos.» [24]



Cartel de la producción cinematográfica para la televisión británica titulada igual que la obra de Hogarth en la que se inspira. El filme se centra tanto en la trayectoria de Moll como en la vida del artista que la retrató (Hardy and Sons, 2006).

La carrera de una prostituta no se adscribe a esta corriente bienpensante en cierto modo motivada por un sentimiento de culpabilidad masculina, pero tampoco a la anterior. La escena de la tercera estampa (fig. 3) es muy significativa al respecto. Moll no es detenida injustamente por ejercer una profesión que no ha elegido; es detenida por su asociación con un conocido criminal. Pero aunque podamos culpar en cierto modo a Moll por esto, Hogarth tampoco esconde que sus decisiones personales quedan siempre subordinadas a la voluntad y a los deseos de los personajes masculinos que tiene a su alrededor. ¿Hasta qué punto es ella responsable de los robos de su amante? Y por otro lado, ¿no es Moll al fin y al cabo una simple pieza dentro del juego político del magistrado Gonson? Al negarse a introducir comentarios en forma de texto Hogarth evita emitir un juicio personal sobre las decisiones que toma Moll, limitándose a presentar los hechos en forma de índices para que sea el propio lector quien juzgue. Es tarea del lector, ante la situación que se presenta, decidir si Moll es realmente responsable de sus propias decisiones o no.

Dentro de la historia de la narración gráfica, el gran triunfo que Hogarth logró con *La carrera de una prostituta* reside en haber sustituido la *diégesis* (la narración mediada por un texto, con la consiguiente emisión de un juicio sobre los acontecimientos plasmados en las imágenes) por la *mímesis* (la presentación directa de dichos acontecimientos mediante el uso del índice y de la puesta en escena teatral, cargando sobre el lector la responsabilidad de interpretar las imágenes y de juzgarlas), lo cual no solo supone una innovación extraordinaria en términos estéticos, sino que constituye asimismo una nueva forma de concebir el discurso moral. En Hogarth, la estética y la ética van siempre de la mano, a todos los niveles. Antonio Altarriba nos ha demostrado que la composición barroca de Hogarth (lo que el propio pintor y grabador denominaba su "flowing line") no es fruto de un simple capricho, sino un intento consciente de evitar las composiciones clásicas geométricas, «basadas en perspectivas convergentes [...], según las cuales las figuras se organizan en función de un vértice que polariza la mirada y establece un centro organizador, prestándose a la glorificación de una sola figura». [25] Las composiciones de Hogarth, que tienen como base la línea curva, permiten en cambio «colocar a un mismo nivel a todos los actores», escenificando «una comedia de vocación popular donde los personajes se encuentran implicados unos en las acciones de otros». [26] Si esto es cierto a nivel de composición, lo mismo puede decirse a nivel de puesta en escena: al sustituir el comentario directo por el índice gráfico, Hogarth descentra la moraleja organizadora del relato, proporcio-

nándole al lector la posibilidad de emitir juicios divergentes al repartir la responsabilidad social entre todos los actores que intervienen en la tragedia. Si la composición plástica de Hogarth evita glorificar a una sola figura, como afirma Altarriba, su "composición ética" evita también la posibilidad de un juicio unívoco e incontrovertible.

NOTAS

- [1] Smolderen, Thierry. *Naissances de la bande dessinée*, Les Impressions Nouvelles, Bruselas 2009, pp. 8-29; Altarriba, Antonio. "Los inicios del relato en imágenes. Los grabados de William Hogarth", en *Los inicios del relato en imágenes*, Comisión de Álava de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Vitoria, 2006, pp. 7-32, disponible en línea [en este enlace](#); García, Santiago. *La novela gráfica*, Astiberri, Madrid, 2009; Bartual, Roberto "William Hogarth's A Harlot's Progress: the beginnings of a purely pictographic sequential language", en *Studies in Comics*, vol. 1, nº 1, Intellect, Bristol, 2009, pp. 83-105.
- [2] Kunzle, David. *The History of the Comic Strip, vol. I: The Early Comic Strip*, University of California Press, Berkeley, 1973.
- [3] McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*, Kitchen Sink Press, Northampton, 1993, p. 16.
- [4] Kunzle, David. *From Criminal to Courtier: The Soldier in Netherlandish Art 1550–1672*, Leiden and Boston, Brill, 2002, pp. 288-289.
- [5] Hogarth, William (1753) *Analysis of Beauty*, Londres, J. Reeves; *Análisis de la belleza*, trad. de Miguel Cereceda Sánchez, Madrid, Visor, 1997, p. 23.
- [6] Migiel, Marilyn. "Veronica Franco (1546-1591)", en Russell, Rinaldina, editora, *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, Connecticut 1994, p. 138.
- [7] Kunzle, David. *The History of the Comic Strip, vol. I: The Early Comic Strip*, University of California Press, Berkeley 1973, p. 274.
- [8] Kunzle, David. *The History of the Comic Strip*, p. 307.
- [9] Paulson, Ronald. *Hogarth: His Life, Art and Times, vol. 1*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1971, p. 252.
- [10] Riding, Christine. 'The Harlot and the Rake', en Hallet, Mark y Riding, Christine, editores, *Hogarth*, Tate Publishing, Londres, 2006, p. 76.
- [11] Smolderen, Thierry. *Naissances de la bande dessinée*, Les Impressions Nouvelles, Bruselas, 2009, p. 16.
- [12] Bartual, Roberto. "William Hogarth's A Harlot's Progress: the beginnings of a purely pictographic sequential language".
- [13] *idem*, p. 86.
- [14] Kunzle, David. *The History of the Comic Strip*, p. 304.
- [15] Quennell, Peter. *Hogarth's Progress*, Viking Press, Nueva York, 1955, p. 92.
- [16] Lichtenberg, Georg Christoph (1794-99): *Kommentaren zu William Hogarths moralischen Bilderfolgen; The World of Hogarth: Lichtenberg's Commentaries on Hogarth's Engravings*, trad. de I. y G. Herdan, Houghton Mifflin, Boston, 1966. Trusler, John. *The Works of William Hogarth; in a Series of Engravings: with Descriptions, and a Comment on their Moral Tendency*, Jones and Co. Londres, 1833.
- [17] Smolderen, Thierry. *Naissances de la bande dessinée*, p. 1
- [18] Simpson, Anthony. "The mouth of strange women is a deep pit': Male guilt and legal attitudes toward prostitution in Georgian London", en *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 4.3., 1996, p. 50.
- [19] "The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, etc. Who was Born in Newgate, and during a Life of continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest, and died a Penitent. Written from her own Memorandums."
- [20] Simpson, Anthony. *Ídem*, p. 50.
- [21] Simpson, Anthony. *Ídem*, p. 57.
- [22] Simpson, Anthony. *Ídem*, pp. 64-65.
- [23] Simpson, Anthony. *Ídem*, p. 67.
- [24] Altarriba, Antonio. "Los inicios del relato en imágenes. Los grabados de William Hogarth".

[25] Altarriba, Antonio. "Los inicios del relato en imágenes. Los grabados de William Hogarth".

[26] Altarriba, Antonio. "Los inicios del relato en imágenes. Los grabados de William Hogarth".



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ROBERTO BARTUAL (2011): "WILLIAM HOGARTH Y LA AMBIGÜEDAD DEL DISCURSO MORAL" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), MADRID : TEBEOSFERA. Consultado el día 18-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/william_hogarth_y_la_ambigüedad_del_discurso_moral.html

APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN ERÓTICA Y PORNOGRÁFICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX (BARCELONA, 31-XII-2011)

Autor: [ALBERT DOMENECH](#)

Notas: Investigación realizada por el autor para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la figura de la mujer en la historieta erótica y pornográfica. A la derecha, imagen del gran E. Planas, una de sus "academias de mujer", el autor que mejor representó gráficamente a la mujer como sujeto erótico durante el siglo XIX.



APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN ERÓTICA Y PORNOGRÁFICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX COMO CONTEXTO DE LOS ANTECEDENTES DE LA HISTORIETA

PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS Y DE ACCESO AL CORPUS



1. BOYER, Jean Baptiste (Marqués de Argens). Teresa la filósofa. Burdeos, 1812.

Si cuando hablamos de erotismo y pornografía en pleno siglo XXI se nos plantean diversos problemas conceptuales, ¿qué nos puede pasar cuando hablamos de la misma temática en siglos anteriores y en España? El primer problema con el que nos encontramos es la propia definición de lo que podemos entender por erotismo y por pornografía. Si además a este problema le añadimos el hecho de que estas nociones son mudables a lo largo de la historia, nos encontramos con una seria dificultad en su definición y en consecuencia de estudio.

Un librero de viejo me comentó una vez que él solucionaba este problema metafísico mirando las ilustraciones. Si en la ilustración el hombre aparecía con el sexo erecto o la mujer con las piernas abiertas mostrando el sexo consideraba que se trataba de pornografía, en cambio el resto de ilustraciones de desnudos que no se adaptaban a esta premisa las consideraba eróticas. Es una simplificación general que, a pesar de todo, nos sirve para el siglo XIX y tiene sus aplicaciones

prácticas para la clasificación de imágenes. Si los protagonistas de la ilustración aparecen en plena lidia sexual entonces es claramente pornográfica, sin lugar a dudas.

En el caso de la ilustración de temática más o menos sexual del siglo XIX debemos distinguir entre publicaciones legales y clandestinas para llegar a comprender

lo que en aquella época se consideraba erotismo o pornografía y marcar esta delicada frontera, aplicable sólo para el todo el siglo XIX y hasta finales del franquismo. Las legales (con pie de imprenta y autoría firmada) son las que las autoridades consideraban que estaban en los límites de la decencia, mientras que las clandestinas son aquellas que no podían pasar censura de ningún tipo y que los mismos editores ya no presentaban para la revisión de las autoridades y se dirigían directamente hacia el comercio ilegal. Estas últimas o no tienen pie de imprenta o es ficticio con nombres imposibles, sin fecha y apócrifas o directamente anónimas.

Por esta razón en este primer apunte sobre la ilustración sexual en el siglo XIX distinguiremos y separaremos ambos tipos de publicaciones e intentaremos ver también sus coincidencias, ya que muchas veces los ilustradores eran los mismos, con firma o sin firma.

Un problema distinto, y no menor, es la conservación o desaparición del material erótico y pornográfico. Hay que pensar que para que un material de este tipo y de esta época haya podido sobrevivir ha tenido que pasar como mínimo por cuatro o cinco generaciones de herederos que lo han salvado de la quema del escándalo de la moralidad o sencillamente de la destrucción por ser material obsoleto y anticuado, ausente de cualquier utilidad. Sólo la curiosidad puntual de algunas personas de diversas generaciones ha permitido salvaguardar algunos de estos ejemplares con ilustraciones eróticas a lo largo de más de cien o doscientos años, con los más que probables traslados de domicilio –cuando se aprovecha para hacer limpieza de lo que ya no sirve- y de periodos de represión más o menos intensa sobre todo contenido con carga sexual.

Otro de los problemas con el que nos encontramos al adentrarnos en este campo es la dificultad de acceso al material para su estudio o difusión científica. Por cuestiones históricas, en España no se ha incorporado a los fondos bibliográficos casi ningún material de estas características, por ser considerado inapropiado para su conservación y custodia en organismos oficiales y sólo podemos encontrar en bibliotecas escasos ejemplares que por diversas circunstancias han escapado a ese criterio hegemónico. Sólo en la actualidad, con un retraso de cien años, la Biblioteca Nacional de España compra en subastas públicas algunos de esos ejemplares de contenido sexual, quizás siguiendo el ejemplo de otras instituciones extranjeras como la parisina *Bibliothèque nationale de France* que en 2007 organizó su exitosa exposición -la más visitada de su historia- [*L'Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret.*](#)

Entonces, si el material no se encuentra en instituciones públicas, ¿dónde se halla? La respuesta es únicamente en el coleccionismo privado. Si bien es cierto que los coleccionistas actuales pueden salvaguardar esos ejemplares por ser auténticas rarezas y/o por morbosidad bibliófila, también es cierto que a veces el celo con que los guardan impide o dificulta seriamente el acceso a los historiadores. Muy pocos coleccionistas han abierto sus puertas a la investigación pero a pesar de ello, y no todo han de ser malas noticias, recientemente la publicación del libro de Jean-Louis Guereña titulado *Un infierno español. Un ensayo de bibliografía de publicaciones eróticas españolas clandestinas (1812-1939)* ha llevado un poco de luz a este tema hasta ahora proscrito en cualquier estudio sociológico referente al siglo XIX. La publicación de este indispensable texto, que incluye la catalogación de más de doscientos libros clandestinos, viene acompañada de un buen número de ilustraciones inéditas que pueden ayudar en la investigación de este campo de estudio escasamente labrado. De hecho, buena parte de estos apuntes sobre las publicaciones clandestinas se basa en dicho libro.

UN ENSAYO CRONOLÓGICO DE LA ILUSTRACIÓN ERÓTICA Y PORNOGRÁ-

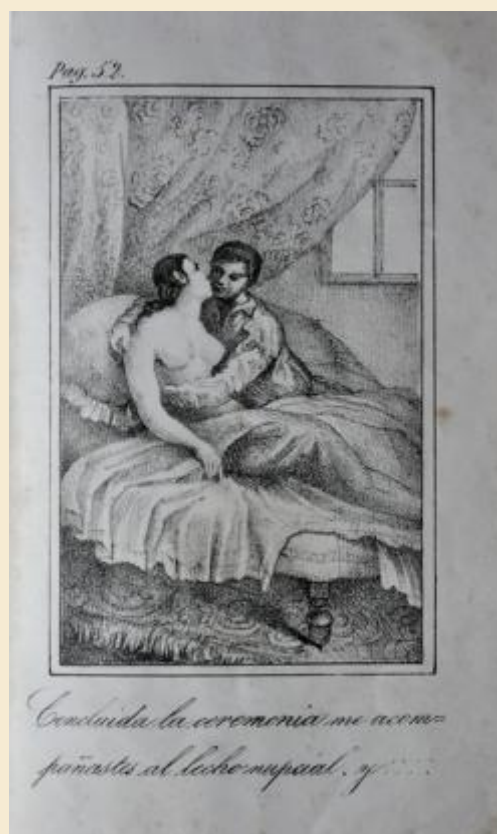
FICA. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Si siempre debemos ser cautos ante cualquier afirmación que se pueda obtener para un estudio cualquiera, con más razón los problemas metodológicos del siglo XIX nos imposibilitan una afirmación categórica sobre la historia de la ilustración de contenido sexual de esta época. Así pues, nuestras afirmaciones están siempre sujetas al hallazgo de una publicación que pueda cambiar radicalmente lo que hoy podemos considerar como cierto, y todavía más teniendo en cuenta que es ahora cuando hemos empezado a trabajar en su estudio. De hecho esta es el primer intento general específico sobre la ilustración erótica del siglo XIX en España.

Sobre los inicios de la publicación de imágenes de contenido más o menos sexual debemos tener en cuenta cómo ha sido la historia de España y en especial el factor represivo que representó para nuestras imprentas la Inquisición. La consulta de las distintas listas del *Index Librorum Prohibitorum* inquisitorial de la España del siglo XVIII nos permite localizar libros eróticos franceses pero ninguno español, por lo que debemos creer que no se publicó ninguno, mientras podemos observar la existencia de cierto comercio clandestino de importación. Este comercio no cesaría hasta tiempos recientes, debido a dos factores: la permanencia histórica de la represión sobre materia sexual en España hasta bien entrados los años setenta del siglo XX y la alta producción en cantidad y calidad de este tipo de impresos en el país vecino. Este dato, y la no conservación de ningún ejemplar anterior al siglo XIX, nos permite elaborar la teoría de que no se editó ningún libro -ilustrado o no- de esta temática en la época a la que nos referimos, lo que no impidió la circulación de manuscritos.

El primer libro moderno conocido con contenido pornográfico e ilustraciones data de 1812, el mismo año que *La Pepa*, lo que nos llevaría a celebrar en 2012 el 200º aniversario de las publicaciones eróticas en España. Dicho libro no es otro que la traducción al castellano del clásico erótico francés, obra de Jean-Baptiste Boyer -Marqués de Argens-, *Teresa la filósofa* (ilustración 1). Del único ejemplar referenciado no se ha vuelto a saber el paradero desde que fue vendido en 1919 por López Barbadillo en su "tercera lista de libros raros o curiosos" y en la que reproducía, afortunadamente, la portada -«única plancha publicable [de las] diez licenciosas en acero, reproducidas de las originales francesas, atribuidas al célebre De Pesne». Este libro, datado en el año 1812 y sin pie de imprenta, es el primer caso conocido de una publicación pornográfica en España.

A pesar de la definitiva abolición de la Inquisición en el año 1820, la primera mi-



2. *Adela prostituta y buena esposa*. Obra original española hallada en una tumba del Monasterio de Santa Cruces, en Cataluña, escrita por ella misma, y adornada con láminas por el que la publica. Leed: todo es cierto. Perpiñán (Barcelona?), Imprenta y litografía de Alsina, s.f. (1830).

tad del siglo XIX continuó siendo un desierto por lo que se refiere a publicaciones eróticas. Sólo unas cuantas escaparon a esta sequía ya que el poder de la Iglesia -defensora de la moral de la época- estaba muy presente en la sociedad y en los conservadores gobiernos liberales hasta el año 1868. Por este motivo no es casual que en la primera mitad del s. XIX percibamos una clara influencia francesa en lo que compete a los autores y a los pies de imprenta. La clandestinidad obligaba a no indicar los autores reales de las publicaciones, mencionados sólo a través de nombres apócrifos o directamente amparándose en el anonimato y las imprentas aparecen con falsos nombres de poblaciones o sin hacer referencia a ninguna.



3. *Canción catable, o Jácara, que si oliera, el Diablo que la tuviera*. Perpiñán (Barcelona?), Imprenta de A. Lasserre, 1836.

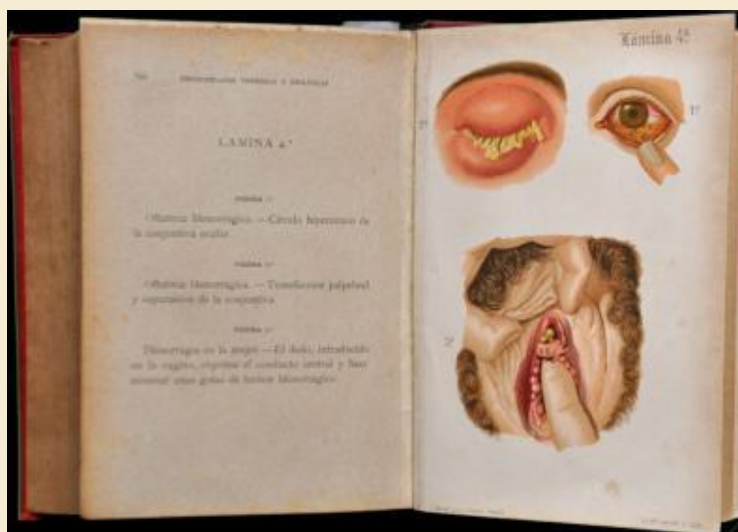
Entre las décadas de 1820 y 1830 podemos mencionar libros como *La Religiosa* de Diderot (con pie de imprenta de París) y actualmente en paradero desconocido, *Adela prostituta y buena esposa* (con pie de imprenta de Perpiñán) (il. 2), un apócrifo de Moratín titulado *Álbum de Venus, seguido del Arte de Putear* (del que desconocemos su paradero), la escatológica *Canción catable* (il. 3), o *Jácara que si oliera, El Diablo que la tuviera* (falso pie de imprenta de Perpiñán) conocida posteriormente -con algunas variaciones- como *Los perfumes de Barcelona, Diez años de la vida de una mujer, o memorias de la señorita Anaís C.* atribuible al francés Louis-Philippe Raban y *Las putas y alcahuetas de Madrid* (ambas obras en paradero desconocido). De 1850 datan las 16 litografías del *Ramillete de Venus* (en paradero desconocido desde 1977).

La información acerca de estos libros de la primera mitad del s. XIX en su mayoría procede de catálogos de ventas, prohibiciones episcopales, referencias indirectas, etc., y no del análisis directo de los ejemplares por encontrarse todos ellos en paradero desco-

nocido, lo que imposibilita contrastar sus ilustraciones con las de autores conocidos -litógrafos sobre todo- de ésta época en España. Las pocas obras a las que hemos podido acceder no ayudan a la atribución de sus ilustraciones, aunque sí denotan cierta estética popular. Estas publicaciones con ilustraciones corresponden en su totalidad a lo que hemos convenido en llamar libros pornográficos (o escatológicos en un único caso) pero no hallamos para este periodo ningún ejemplar de características eróticas que hubiese pasado la censura y que llevase pie de imprenta y fecha auténticos. Esto nos indica que -por lo que sabemos- nadie se atrevió en esta época a presentar para su autorización ninguna publicación con desnudos o semidesnudos, consciente de que la censura no hubiera permitido su publicación.

Esto da que pensar también respecto a la gran eficacia de las campañas antionanistas que se iniciaron en esta época en España. En Europa a partir del siglo XVIII se desató una guerra antionanista con los tratados específicos del Doctor Tissot (en los cuales exponía las «enfermedades de nervios, producidas por el abuso de los placeres del amor y excesos del onanismo») en la que se alertaba de los daños mentales y físicos que semejante práctica comportaba para el sujeto vicioso. En

España esta campaña seudocientífica llegó con retraso, porque a finales del siglo XVIII la censura creyó que la lectura de semejantes textos podía excitar más que remediar un problema que los confesores ya controlaban –y que las autoridades no debían considerar urgente– y por eso no se publicó ninguno hasta 1807, siendo a partir de este año reeditado varias veces durante el siglo XIX. Otros tratados posteriores semejantes fueron los que publicaron Curtis (*De la virilidad*) (il. 4) u otros médicos especializados en enfermedades venéreas. Contaban, además, con ilustraciones de los devastadores efectos sobre la salud realizadas por el Dr. Giné y Partagás (il. 5). La divulgación de estos tratados a lo largo del siglo XIX quizás se debió al interés por frenar, por parte de las autoridades políticas y eclesiásticas del momento, el aumento de la distribución clandestina de pornografía (ilustrada o no) en el país. Esto nos hace suponer la existencia de un comercio suficientemente importante como para generar cierta preocupación y una consecuente toma de medidas fuera del confesionario y con la connivencia del estamento médico preocupado por la extensión de las enfermedades venéreas.



4. CURTIS, J.I. *De la virilidad. De las causas de su decadencia prematura e instrucciones para obtener su completo restablecimiento...* Barcelona, Manero Editor, (1860). 5. (imagen de la derecha) GINÉ Y PARTAGÁS. *Tratado clínico iconográfico de las enfermedades venéreas y sifilíticas -sifiliografía-*. Barcelona, Tipografía La Academia de Evaristo Ullastres, 1883.

PUBLICACIONES ERÓTICAS ENTRE 1850 Y 1868

En esta época se consolida la moda de las novelas por entregas, algo cercano a los seriales televisivos actuales, con historias de amores y desamores de corte romántico. Periódicamente –y como si de fascículos se tratase– se publicaban todo tipo de novelas de autores españoles o extranjeros de gran fama, como Alejandro Dumas (padre e hijo) entre otros. Estos cuadernillos destinados a ser encuadrados al finalizar su publicación iban acompañados de algunas ilustraciones xilográficas o litográficas que fueron la primera puerta abierta en España a cierto erotismo que la censura y las buenas costumbres podían tolerar. Por otra parte, además de la lógica evolución en el grado de tolerancia que la sociedad española podía asumir, la censura fue relajándose hasta culminar en el máximo grado de libertad de imprenta, siempre dentro de un orden, del siglo XIX que supuso *La Gloriosa*, la revolución de octubre de 1868, que finiquitó el reinado de Isabel II y muchos usos y costumbres imperantes hasta la fecha.



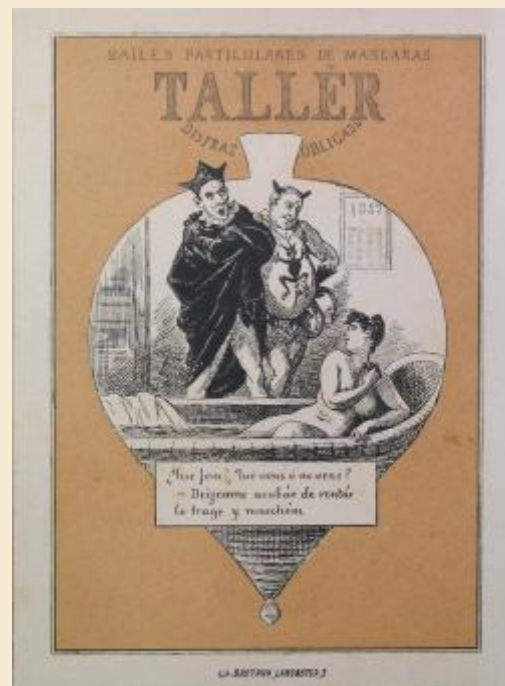
6. DUMAS, Alejandro (hijo). *La novela de una mujer*. Barcelona, Tipografía Juan Vilá, 1861.

sensuales y en algunos casos ligeras de ropa o incluso con un pecho al aire. Esto representó un paso más respecto a los diálogos con doble o triple sentido sexual que algunas publicaciones de la prensa cómica del momento de Madrid (*Gil Blas*, *El Jeremías*, *El Bobo de Coria*, *El Fisgón*, *El Papel de Estraza*, etc.) podían incluir, pero que jamás se atrevieron a publicar en forma de ilustración más o menos erótica.

En las novelas por entregas ilustradas destacó sobre todo el dibujante catalán Eusebi Planas que se convertiría, como veremos, en el gran productor de imágenes eróticas legales y al mismo tiempo de las pornográficas clandestinas. Este ilustrador, formado en París como litógrafo, actualizó la técnica de la litografía en España e impulsó durante un periodo de tiempo bastante dilatado el prototipo de mujer atractiva a la de figura *tipo diábolo* (grandes pechos, cintura estrecha y caderas anchas, pero piernas y pies estilizados). Estas ilustraciones de mujeres provocativas, rozando lo erótico (il. 6), catapultaron a Eusebi Planas al máximo éxito editorial, ya que una novela por entregas ilustrada por él gozaba de muchas más ventas que las demás, hecho que le propició numerosísimos encargos.

La rapidez de técnica y la facilidad de impresión propias de la litografía aportaron un grado de perfección artística a las

Los centros de producción de las novelas por entregas fueron Barcelona y Madrid, con un sinnúmero de obras destinadas a su distribución por toda España e Hispanoamérica. Durante el reinado de Isabel II en Madrid, la cercanía de la Corte y sus inspectores de la moralidad pública, debieron coartar la libertad de publicar ilustraciones más atrevidas. Recordemos, por ejemplo, que en Madrid cierta publicación periódica en la que se relataba una Exposición Mundial parisina intentó reproducir unas esculturas allí expuestas entre las que se incluían algunos desnudos. Su reproducción fue tajantemente censurada. La lejanía de Barcelona respecto del centro del poder político hizo más permeables las fisuras de la censura y facilitó que se iniciasen las primeras publicaciones legales con representación de mujeres (nunca hombres, que estaban siempre representados vestidos como auténticos galanes) en posturas provocativas o



7. PLANAS, Eusebi. Tarjeta de carnaval del Taller Baldufa. Barcelona, Litografía Bastard, 1887.

ilustraciones que facilitó su apogeo. Estas circunstancias propiciaron que la litografía se introdujera también en otros campos al margen de las novelas y de las revistas satíricas, como fueron las ilustraciones para tarjetas publicitarias, destacando sobre todo las que anunciaban los diversos bailes de Carnaval de Barcelona. La dificultad de control legal en estos impresos efímeros permitieron la introducción de elementos claramente eróticos así como de desnudos (raramente) y semidesnudos (más habituales) (il. 7) en estas invitaciones de carnaval, a pesar de que en ningún momento se llegó a la representación pornográfica, que nos conste.

Otro campo artístico vinculado a la imprenta que se abrió en los momentos previos a *La Gloriosa* fue, por influencia francesa de Daumier o Garvarni entre otros, el de los álbumes de grandes ilustraciones litográficas siguiendo un argumento unitario. A diferencia de las aleluyas -que constaban de una única hoja, de mala calidad de papel e impresión, con 48 viñetas en las que no había diálogo sino un pie de imagen que narraba lo que sucedía- en los álbumes de imágenes en página entera había espacio para el diálogo de los personajes a pie de ilustración. Debemos, pues, considerar estos álbumes ilustrados como el antecedente directo del álbum de historietas. La diferencia estribaría en que en lugar de tiras de viñetas, cada página contiene una única gran viñeta.



8. WOOL, Mrs. (pseudónimo de Josep ARMET y Albert LLANAS) *La vida d'una dona*. Barcelona, Litográfica Mercantil (1866).

El primer álbum de este tipo, que podríamos considerar como el primer álbum de cómic de España, fue debido a Josep Armet con posible guión de Albert Llanas titulado *Vida d'una dona*, impreso por la Litografía Mercantil de Barcelona en 1866. Esta publicación por entregas en catalán contenía 47 litografías además de la de la portada, en las que se narraban las aventuras y viajes de Elvira, una joven muy atractiva que se deja llevar por una vida desenfadada, con grandes amoríos, hasta que acaba enloquecida en un hospicio muriendo de sífilis y sólo llorada por su padre. Este argumento, a pesar de su moraleja final, propicia un juego permanente de dobles sentidos en los diálogos entre la protagonista y sus amantes y en una escena, no significativamente erótica como otras, incorpora de forma un tanto "casual" un semidesnudo (il. 8). También a la mano de Josep Armet se debía otro álbum titulado *La juventud pintada por sí misma* del que no hemos podido encontrar ningún ejemplar, pero que nos consta que la censura prohibió. De

modo que desconocemos su contenido pero hay que reconocer que el título prometía. Estos álbumes se publicaron por entregas y suscripción como las novelas. Así pues debemos convenir que las ilustraciones de las novelas ilustradas y el caso de *Vida d'una dona* fueron los primeros indicios de un tipo de ilustración erótica tolerada por la censura en época isabelina.

De esta época, sobre todo entre 1860 y 1870, destaca la serie de dibujos -recientemente dados a conocer al público barcelonés- con claros visos pornográficos que realizó el pintor Ramon Martí i Alsina, a la manera de Courbet en Francia con el *Origen del mundo*. Estos dibujos muestran a su modelo y amante, Dolors

Oliva, que se exhibe sin pudor mostrando abiertamente los genitales e incluso con una masturbación femenina (il. 9). Tales dibujos fueron hallados entre las pertenencias del pintor tras su muerte. Su hijo Ricard añadió la nota «apunte especial para[sic]encargo de» (sin poner ningún nombre) con la intención de evitar o atenuar futuros escándalos familiares o de los medios artísticos. La duda que tenemos es si realmente estos dibujos los realizó como prueba de taller, como experimentación o para su disfrute personal, o estaban realmente dedicados a la venta clandestina. De momento debemos dejarlo en suspenso pero podemos estar seguros de que se trata de los primeros dibujos procaces hallados en España hechos por un artista que gozaba de reconocimiento público.

Por otra parte cabe señalar que la producción clandestina debió continuar en los años siguientes, pero al no estar fechadas las obras nos es muy difícil enmarcarlas en este período o en el posterior. Al mismo tiempo, a la litografía y la xilografía les salió competencia de otro medio de reproducción de imágenes: la fotografía. Si en el caso de las litografías es difícil identificar la autoría y sugerir fechas aproximadas, en el caso de las fotografías la cosa se complica aún más, porque no sabemos si se trata de obras de importación o de producción local. Que había un comercio de fotografías pornográficas en este momento no hay duda alguna y así lo confirma la primera referencia del tema de que tenemos constancia. Se trata de un dibujo humorístico de una revista manuscrita llamada *El Trapecio* elaborada en 1860 y producida por un grupo de intelectuales de Barcelona (actualmente conservada en la Biblioteca Nacional de Cataluña). En ella se encuentra un chiste ilustrado, firmado con el pseudónimo Tóful, en el cual un respetable padre de familia mira, muy aficionado, a través de la mirilla de una máquina estereoscópica de las utilizadas para mirar paisajes y "vistas" de lugares lejanos, mientras su hijo remarca la bien visible erección de su progenitor (il. 10), lo que indicaría que la fotografía visionada era pornográfica o cuando menos erótica y certificaría el comercio clandestino de este tipo de imágenes fotográficas.



9. (arriba) MARTÍ i ALSINA. *Masturbación* (1865).
10. TÓFUL. Efectos físicos de las vistas del estereoscopio. Barcelona, *Semanario El Trapecio*, 1860. (Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya)..



A pesar de ello la fotografía no arrasó con la ilustración como cabría pensar ya que ambas técnicas han seguido caminos paralelos hasta hoy en día.

EL SEXENIO DEMOCRÁTICO (1868-1874)

Este es el punto de inflexión para la ilustración española de contenido sexual del

siglo XIX. A partir de este momento nos vamos a encontrar con una libertad de imprenta nunca vista y que supuso un paso adelante hacia la tolerancia oficial (con todos los matices) que será un punto de no retorno, a pesar de los cambios políticos que vinieron después, con la Restauración borbónica de 1875 y sus gobiernos conservadores. A partir de 1868 observaremos las dos líneas de publicaciones, las legales con cierto contenido erótico (il. 11) y las clandestinas de claro contenido pornográfico, ambas líneas lideradas por el mismo dibujante: Eusebi Planas.



11. PLANAS, Eusebi. *Baile en el Gavilán. Verdadera libertad.* Barcelona, 1869.

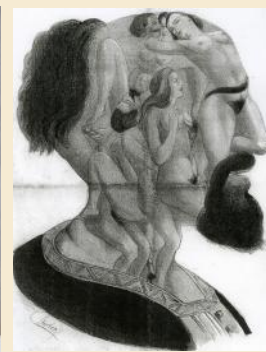


12. SEM (Valeriano BÉCQUER y otros) *Borbones en pelota* (1869). Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Dentro de las publicaciones clandestinas este período está presidido –quizás como una punta de iceberg de vital importancia para el erotismo español- por el álbum *Los Borbones en pelota* atribuible a Valeriano Bécquer (con la colaboración de su hermano Gustavo Adolfo) y quizá la de otros ilustradores del momento como Ortega, a pesar de que en este punto hay ciertas divergencias. Este álbum, conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de España (nunca se llegó a imprimir), contiene un conjunto de dibujos originales que se puede fechar en 1869, con claro contenido pornográfico en el que aparece la Corte española de Isabel II (la reina, su marido Francisco de Paula –representado como cornudo en todos los dibujos donde aparece-, el confesor de la reina y futuro santo -Antonio Maria Claret-, Sor Patrocinio, los ministros, etc.) (il. 12) en plena orgía permanente y con un contenido de sátira política demoledor. Esta obra ha sobrevivido al paso del tiempo milagrosamente –muy bien escondida- y cuenta con una edición facsimilar en una monografía integrada con magníficos textos de varios reputados especialistas. El caso de *Los borbones en pelota* es muy ilustrativo del vacío que tenemos sobre ilustración erótica y pornográfica en España. La concepción de un álbum de esta índole sería probablemente imposible sin que sus autores tuviesen un conocimiento de primera mano de obras de semejantes características, tanto a nivel europeo como español. Este hecho demostraría que en España había una circulación de imágenes pornográficas que han desaparecido o bien no han salido a la luz pública jamás.



13. *Las Hijas de Apolo o el ministerio-hembra. Cuadros mímico-jódico-plásticos, en un prelude y Nueve posturas de efectos sorprendentes.* Itapicúa (Sevilla), Establecimiento de Virginia Iponá (Imprenta de Gregorio Estrada), 1972. 14 (derecha). *El can-can o El Virgo de Sor Teresa. Paso histórico, mímico, higiénico, gimnástico, bailable, godible y epidémico, con cuatro polvos en un solo acto de ocho cojones, escrito por un español más jodido que Isabel de Borbón que es cuanto se puede decir.* Vaina (Barcelona), Imprenta de recojones, 1870.



15 (izquierda). *Teatro de variedades. Los polvos de la madre Celestina. Jodienda cómico-báquico-futrosófica en 12 cuadros. Entrada: un coño. Salida: por el culo.* S.I. (Barcelona), (1870). 16 (centro). *Lo carrer de la Mare de Déu comedia o lo que sigui, ab un acte y un vers català del qu'ara 's parla original d'un calent Per regalo Lo bateig de'n Botifló.* Barcelona, Imprenta de Betsus, 1790 (1870). 17 (derecha). *Sermonet de Carda-dona o sia décimas aclaratorias, consolatorias, fornicatorias y preparatorias per salvar l'anima quant determini separarse del cos.* S.I. (Barcelona), En la fotografia de fototihom, s.f. (1870).

A nivel iconográfico además es muy interesante porque se atreve a mezclar pornografía con sátira política. En la misma época esta mezcla sólo la encontramos en los libros titulados *Las Hijas de Apolo o el ministerio-hembra* (il. 13) y en *El can-cán o El virgo de Sor Teresa* (il. 14). El primero de ellos incorpora las caricaturas de diversos políticos del Sexenio Democrático que han de lidiar con las ministras correspondientes de Apolo. Este es un caso único en la pornografía impresa española y sólo encuentra paralelismo dentro del terreno de la pornografía en el álbum de los Bécquer. Sin embargo las caricaturas de políticos estaban muy de moda en las publicaciones periódicas españolas de la época, tanto en las específicamente humorísticas como en algunas de información general. En el caso de *El can-cán o El virgo de Sor Teresa* las referencias políticas debemos entenderlas más como un *divertimento* de la obra que como una sátira despiadada a la política del momento.

Las demás publicaciones pornográficas del periodo prescinden de elementos políticos y tratan sobre todo temas amorosos, de mujeres de vida alegre. Es el caso de obras como *Teatro de variedades* (il. 15), *Album de Príapo* o *Lo carrer de la*

Mare de Deú (il. 16) y *Sermonet de Carda-dona* (il. 17), con ilustración a la manera de un Archimboldo erótico, en los que se trataba el tema del sexo exclusivamente y cuya finalidad no pasaba por la algarabía política sino por la sexual. Además debemos contar con sólo una traducción de clásicos franceses como es el caso de *El Hijo del Burdel* atribuida a Charles Pigault-Lebrun.

Un caso aparte deberíamos considerar *Las aleluyas de un exministro* (1869) (il. 18), una hoja impresa de gran tamaño en la que se relata la vida de Luis González Bravo, que fuera primer ministro de Isabel II. En este caso el tono es de crítica acerada en general y se le acusa de ladrón y prevaricador, pero incluye un par de viñetas con escenas explícitas de sexo, en las que se le considera cornudo y usuario habitual de la prostitución. Es curioso observar como la viñeta del desnudo de estas aleluyas ha copiado de la *Novela de una mujer* (1861) una litografía de Eusebi Planas. (il. 6)



18. *Aleluyas de un ex-ministro* (1869).

De esta época también hemos podido localizar un álbum de dibujos originales de Planas descubierto en Francia hace poco y que podría corresponder al referido por Salvador Bori (pseudónimo de Jaume Passarell) cuando hablando de la producción clandestina de Planas comenta: «Una de las colecciones de estos dibujos, que fue a parar a París después de su muerte, fue adquirida allí por 150.000 francos». Dicha colección, que denominaremos *Álbum de Francia* (il. 19), está compuesta por una gran cantidad de dibujos de mujeres desnudas, de escenas de relaciones sexuales de todo tipo, desde la masturbación con verduras hasta orgías y escenas de zoofilia. Dicho álbum destaca sobre todo por su calidad de dibujo y diversidad de escenas, dignas de cualquier ilustrador europeo del momento.

Eusebi Planas también realizó una serie de *academias* de mujeres de concepción pornográfica -*ultracademias* (il. 20) como las describían en esa época- destinadas a la venta y que actualmente se conservan en la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll. Dichas *ultracademias* van más allá de un simple modelo para pintores o escultores, ya que las mujeres están representadas en unas posturas que facilitan la representación detallada del aparato genital y parece evidente que estén más destinadas a la excitación que a la contemplación de las proporciones áureas del

cuerpo femenino. Dichos dibujos de mujeres desnudas, conjuntamente con el álbum francés al que nos hemos referido y con los anteriores dibujos debidos a Ramon Martí i Alsina, nada tienen que ver con los desnudos académicos que los artistas realizaban como práctica de dibujo al natural y nos abre la posibilidad de que algunos artistas fuesen también suministradores de pornografía ilustrada en el siglo XIX.



19. PLANAS, Eusebi. *Álbum de Francia*. Lápiz y acuarela, (1870). 20 (centro). PLANAS. *Álbum de academias*. Biblioteca Lambert Mata de Ripoll. 21 (derecha). JACOB, P. L. Y PERATONER, AMANCIO. *Historia de la Prostitución en todos los pueblos del mundo: desde la antigüedad más remota hasta nuestros días*. Barcelona, Juan Pons, 1877. Ilustrado por Eusebi PLANAS.

Más allá de la pornografía clandestina que hemos visto, destacan las publicaciones legales con ilustración erótica que ampliaban la frontera de lo permitido hasta entonces. Dentro de este apartado cabe destacar la obra de Eusebi Planas que ilustra el libro de Pedro Dufour *Historia de la prostitución en todos los pueblos del mundo desde la antigüedad más remota hasta nuestros días* (il. 21). La temática de este estudio exigía ilustraciones con claro contenido erótico y Planas se dejó llevar por la imaginación más lúbrica realizando desnudos integrales de mujeres – sin mostrar nunca el aparato genital- en las más diversas posturas que nunca se habían litografiado en España para una publicación legal. Esta obra, con treinta y ocho ilustraciones, fue un referente para las obras posteriores de carácter erótico del siglo XIX y fueron utilizadas para representar la prostitución en diversos libros hasta los años treinta del siglo XX. Este estudio de la prostitución, con sus dibujos repletos de desnudos, sirvió de patrón de lo que podía ser ilustrado legalmente en el terreno del erotismo.

LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA: ALFONSO XII (1875-1885)

Si bien entre la época del Sexenio Democrático y la conservadora Restauración Borbónica a nivel erótico se percibe cierta continuidad y una cierta tolerancia por parte de la censura (no así en publicaciones de tipo político) a nivel pornográfico detectamos un incremento de publicaciones que no sabemos si achacar al incremento de la producción o bien que al tratarse de fechas más recientes se han conservado más títulos. El gran ejecutor fue nuevamente un ya maduro Eusebi Planas que acaparó los encargos más importantes e incluso creó sus propios trabajos de gran lujo dentro de la ilustración erótica con un sello independiente. Planas ilustró una serie de álbumes de grandes dimensiones (gran folio, o sea de 43 x 31 centímetros) con la nueva técnica de la cromolitografía. Las ilustraciones de

estos álbumes contaban con grandes dosis de erotismo y fueron editados también por entregas.



22. PLANAS, Eusebi. *Historia de una mujer* (grabado y cromolitografía). Barcelona, Tipografía Juan Aleu y Fugarull, 1880.

El año clave para estas publicaciones de Eusebi Planas fue 1880 cuando publicó *Historia de una mujer* (il. 22), editado por la Litografía de Joan Aleu quien fue uno de sus discípulos más destacados y colaborador directo. Este álbum fue todo un éxito y se realizó una segunda edición -editada por Trilla y Serra también de Barcelona- y, por si fuera poco, fue pirateado en su totalidad en Buenos Aires mediante fotografías de albúmina por el fotógrafo Fernando Poch, todo ello en el mismo año. El éxito de este álbum fue debido sobre todo al erotismo

implícito que contenía -más textual que visual- tanto en los gestos de su protagonista como en la historia narrada que volvía a la temática de la *Vida d'una dona* ilustrada por Armet, pero con un final menos trágico, ya que en este caso la protagonista, Clara, vende todos sus bienes, abandona la vida alegre por la caridad cristiana y termina sus días en un hospicio.

En 1880 -junto a sus discípulos Labarta, Soler y Aleu- publicó un libro en doble folio (44 x 32 cm.) dedicado a *Mujeres célebres del amor*. Dicho libro combinaba ilustración cromolitográfica y texto biográfico de cada mujer, e intentaba seguir la estética utilizada en otro gran libro cromolitográfico de éxito como fue *La dama de las Camelias* (1879) (il. 23), del cual también se realizaron dos ediciones. A diferencia de *Historia de una mujer* y *La dama de las Camelias*, este libro contenía semidesnudos de un erotismo más explícito ya que el exotismo de algunas de las damas representadas permitía que los pechos estuvieran al descubierto a pesar de la formalidad de la obra. De estos años también datan los libros *Historia universal de la mujer desde la antigüedad más remota hasta nuestros días* (1880) (il. 24) y *La Mujer-Amor* (1881) (il. 25) con xilografías y cromolitografías respectivamente muy eróticas, dado que el guión lo exigía.



23. DUMAS, Alejandro (hijo) *La Dama de las Camelias*. Barcelona, Litografía Juan Aleu y Fugarull, 1880. Ilustración de Eusebi PLANAS.



24. ORTIZ DE LA PUEBLA, Vicente. *Historia universal de la mujer desde la antigüedad más remota hasta nuestros días*. Barcelona, Editorial Juan Pons, 1880. Ilustraciones Eusebi

PLANAS.

Eusebi Planas también intentó crear una serie de cuadernillos de cromolitografías de doble folio con unas pocas láminas. Pero del proyecto anunciado sólo publicó *Las cuatro sotas* (il. 26), con pies de ilustración alusivos a los diversos palos de la baraja, más o menos eróticos. Desconocemos por qué no se llevaron a término el resto de las series anunciadas si Eusebi Planas se encontraba en pleno auge de producción. Quizás la acumulación de publicaciones lujosas de carácter erótico debió colapsar el mercado y las ventas menguaron. Curiosamente, las series que no se llevaron a cabo fueron publicadas por sus discípulos Serriñà y Sanuy en el año 1898, como último coletazo de esta estética, una vez ya muerto el maestro y consolidada la estética modernista.



25. *Las mujeres del Amor*. Barcelona, Aleu y Fugarull, 1881. Ilustraciones de PLANAS, SOLER Y LABARTA.



26. PLANAS, Eusebi. *Las cuatro sotas*. Barcelona, Aleu y Fugarull, 1881.



27. ALEU, Joan. *La vida alegre*. Barcelona, Aleu Editor, 1883.

Es curioso constatar también que en el año 1882 Joan Aleu, impresor y litógrafo discípulo de Planas, quiso aprovechar este éxito editorial de su maestro y cliente y publicó otro álbum con las mismas características pero ilustrado por él mismo, titulado significativamente *La vida alegre* (il. 27). Sigue tan de cerca el patrón estético y temático de la *Historia de una mujer* debida a su maestro que en algunos estudios especializados se ha mencionado como obra del mismo Eusebi Planas. En el folletín promocional de la obra se informaba que se vendía a cuatro reales cada cuadernillo con dos cromolitografías y que las previsiones eran que constase de cincuenta ilustraciones. A pesar de ello, el álbum constó sólo de 26 láminas de las cincuenta prometidas, lo que indicaría que no tuvo el éxito esperado por Joan Aleu. Quizás porque -como hemos comentado-, al ser de la misma temática, el mercado ya estaba saturado con el álbum de *Historia de una mujer* o quizás porque *La vida alegre* no estaba ilustrada por Eusebi Planas, pero el hecho es que no tuvo el éxito esperado y se precipitó el episodio del desenlace, elidiendo la publicación de algunas entregas intermedias. Con todo, el final es claramente acorde a sus predecesoras, con la lapidaria frase de: «La Vida Alegre termina donde principian las canas, y una debe contentarse más con el pasado que con lo

que pasa». ¿Referencia a la vida de su protagonista Dolores o a la mala fortuna de éxito de *La vida alegre*?



28. PLANAS, Eusebi. *Academias de mujer*. Barcelona, Litografía Juan Aleu y Fugarull, 1884.



29. PLANAS, Eusebi y ALEU, Joan. *Academias de mujer*. Barcelona, Litografía Juan Aleu y Fugarull, 1889.

La otra gran obra de la ilustración erótica de los años 1880 fue la serie de cuarenta *Academias de mujer* (il. 28) que Planas publicó también en la Litografía de Joan Aleu en el año 1884. Si bien esta serie se publicó con todos los permisos legales, lo cierto es que no se conserva ningún ejemplar entero en ninguna biblioteca pública, salvo en la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll debido a la donación de su biblioteca particular al municipio que realizó el bibliófilo del mismo nombre en el año 1931. Este ejemplar pasó todo el franquismo encerrado en el infierno de la biblioteca, junto con las *ultracademias* pornográficas del mismo Eusebi Planas, mencionadas anteriormente. El hecho de que estas academias sean difíciles de encontrar en comercio o que no se encuentren en bibliotecas públicas nos indica que a pesar de su publicación legal y lujosa siempre se mantuvieron escondidas y no merecieron su ingreso en instituciones públicas. Una muestra más de que legalidad y clandestinidad -por lo que a la ilustración se refiere- están separadas por una línea muy fina.

Además de estas *Academias de mujer* de Eusebi Planas publicadas el año 1884, debemos reseñar que se conserva una copia de otras academias distintas fechadas en el año 1889 y litografiadas por Joan Aleu a partir de dibujos originales de Planas (il. 29). El caso de que no estén reseñadas en ningún catálogo y que nunca haya salido a la luz pública ni una sola de las litografías nos lleva a pensar que quizá éstas sean sólo unas pruebas de imprenta de un proyecto que no cuajó y que acabó por no llevarse a cabo. A pesar de ello, es interesante observar la es-

trecha relación de trabajo entre Planas y su discípulo Aleu, tanto a través del trato comercial del segundo como impresor / litógrafo, como por ser colaborador directo y copista de originales del maestro.



30. Comparación entre una fotografía de época y una *Academia de mujer* de Eusebi PLANAS.

Por otra parte, hemos conseguido demostrar que ambas series de academias fueron realizadas a partir de fotografías eróticas que circularon (il. 30) en este momento por Barcelona o quizá realizadas directamente por Planas y no de la observación directa del natural. De hecho se sabe que Eusebi Planas poseía una buena colección de material erótico y pornográfico muy diverso, además del producido por él mismo. Se sabe que su estudio sufrió un registro policial en el que fue confiscado buena parte del material que poseía. El historiador Raimon Casellas describió el estudio de Planas de esta manera:

«Un día tuve el capricho de subir las escaleras de su taller situado en plenos barrios bajos. Era un saloncito burgués del año 1850 adornado con cuadritos y estampas pornográficos. Encima de una cómoda-papelera de caoba, unos cromos de mujeres desabotonadas, sobre una venerable arquilla de taracea, fotografías de mujeres desnudas en posiciones ultraacadémicas... en todas partes la imagen de la Eva libidinosa, reproducciones fotográficas de las fantasías, las uvas de Faleno... fotografías de desnudos femeninos... Todo clasificado por series, arreglado por paquetes, dispuesto por géneros, numerado por artículos, con la disposición que había de enviar el más ordenado hortera de mercería. Así cuando el amateur (coleccionista de arte) visitaba el estudio... ya sabía Planas en qué cajón guardaba las figuras libres, las escenas verdes o los grupos de más subido color, que se hacían pagar a muy buen precio.»

Esta descripción detallada no deja lugar a dudas de que Planas fue el gran divulgador de la pornografía en España en el último cuarto del siglo XIX. Ya hemos visto que algunos de estos dibujos (el *Álbum de Francia* y las *Ultracadmias* de Ripoll) han sobrevivido a un registro policial en su domicilio y al paso del tiempo para mostrarnos realmente un artista capacitado para los encargos más procaces de la historia de la ilustración erótica del siglo XIX.



31. PLANAS, Eusebi. *Noble arte del billar* Primera edición. Bilingüe catalán-castellano. 32 (bajo estas líneas). Taller de PLANAS, *Noble arte del billar*. Segunda edición.

Pero estas ilustraciones de gran calidad fueron el contrapunto a una serie de publicaciones litográficas pornográficas mucho más modestas y de más amplia difusión que llevan la impronta del taller de Eusebi Planas. La gran cantidad de estas publicaciones nos hace pensar en un auténtico taller de producciones pornográficas establecido en Barcelona y que distribuía su mercancía por toda España e Hispanoamérica (como lo demuestra el hecho de que se encuentren o se hayan podido encontrar en las librerías anticuarias de los sitios más dispares). En este taller hallamos desde ilustraciones puntuales de libros hasta series de imágenes que aunque no tengan un argumento continuo similar al de una historieta, sí tienen un hilo conductor.



Quizá el libro más famoso fue el de *El noble juego del billar* que siempre fue mencionado por los biógrafos de Eusebi Planas pero nunca reproducido y poco consultado por sus historiadores. De este librito compuesto únicamente por ilustraciones con algún texto incorporado conocemos dos ediciones (una bilingüe catalán / castellano y otra sólo en castellano) con ciertas variaciones entre ellas. La primera sin duda debida a Planas (il. 31) mientras que la segunda es obra de algún discípulo directo o bien de un plagiador externo al taller (il. 32). Además se conservan una serie de dibujos originales previos a este impreso, pero de una mano diferente a la de Planas (il. 33). Este pequeño álbum comprende un número aún no evaluado de litografías que se inspiran en expresiones propias del juego del billar para crear las ilustraciones. De la primera edición de esta publicación se sacó, en los años treinta del siglo XX, la impresión de diez postales que reproducían algunas de las escenas. Estas postales son debidas a la producción clandestina de Antonio Astiarazarain.



Tres obras del taller de Planas: 33. *Noble arte del billar*. Dibujos previos. 34. *Noble juego del Tresillo*. 35. *Juego del Billar*. Todos impresos en Barcelona.

Otro pequeño álbum vinculado al quehacer clandestino de Eusebi Planas es el denominado *El noble juego del Tresillo* (il. 34) en relación con el popular juego de naipes denominado así. Dicho álbum también recogía las frases más usuales de este juego de mesa para dar de ellas una interpretación erótico festiva, a la manera de *El noble juego del billar*. En este caso circularon una serie de diez fotografías de principios del siglo XX que reproducían imágenes de este álbum. También conocemos un álbum semejante con el título de *Juego del Billar* (il. 35) impreso en la encuadernación –se supone que con la intención de disimular su contenido– que contiene también escenas pornográficas con unas cuartetas de carácter jocosamente alusivas a cada escena.



36. LA-FUENTE, Fray Gerundio. *Paca. Aventuras femeniles Cuadro lechoso-jodístico-social*. Roma (Barcelona), Via Láctea 24, 1800 (1879). Ilustraciones de Eusebi PLANAS.



37. ESPRONCEDA, José de (apócrifo). *La mujer. Poema filosófico-moral en cinco cantos precedidos de una introducción*. Londres, 1867.



38. GERVAISE DE LATOUCHE, Jean-Charles. *Portero de los Cartujos o memorias de Saturnino*. Primera edición (1875).



39. GRAVE, Agapito. *Flor de un día. Drama joco-serio futrosófico-moral en dos actos*. s.l., Coño-Pija, 1000 (c. 1880).

Además de estos pequeños álbumes enteramente litografiados, el taller de Eusebi Planas también se dedicó a la ilustración de literatura erótica con libros como *Paca, aventuras femeniles* (il. 36), *La mujer* (il. 37) –obra apócrifa de Espronceda– y *El portero de los cartujos* –obra de Gervaise de la Touche–. Dichas ilustraciones eran de subido tono y algunas tuvieron más de una edición como es el caso de *La mujer*, con dos, o *El portero de los Cartujos*, del que hemos localizado cuatro ediciones diferentes y ninguna conservada íntegramente (il. 38). Estas obras vinculadas de forma directa con el estilo de Eusebi Planas bien pueden ser obras directas o indirectas de sus discípulos o bien copias hechas fuera de su taller a partir de obras originales de Planas.

Esta gran producción de obras litográficas nos deja entrever la participación de una imprenta litográfica muy vinculada a Eusebi Planas, y por esto no debemos descartar –siempre en el plano de las hipótesis– que bien pudiera ser la de Joan Aleu. La colaboración entre ambos en encargos

legales de más envergadura como *Historia de una mujer* o las mismas *Academias*

de mujer por las mismas fechas, como hemos visto, nos llevaría a sostener esta hipótesis.



40. JONES, Ciriaco. *El Arte de seducir. Lecciones útiles y provechosas al sexo feo*. París (?), P.K. Rajo del L. Fante, s.f. (1875).

41 (derecha). *Travesuras del Amor. Galería del deleite. Colección de lo más sabroso y lechoso que se ha escrito en prosa y en verso sobre el coño e islas indecentes. recopilada por un jodedor de primera fuerza*. Sodoma (Barcelona), Imprenta y Jodeografía de Gomorra, 1880.

42 (bajo estas líneas). LANDALUZE. *Escenas pornográficas*. Cuba, 1880.



A pesar de la amplísima actividad de Eusebi Planas durante varias décadas, no hemos de descartar la actividad de otros talleres que abordaron la pornografía y sus imágenes como negocio en esta misma época. Sin alcanzar la calidad estética del ilustrador catalán, hemos encontrado propuestas muy interesantes como *Flor de un día* (il. 39) y *El Arte de seducir* (il. 40) o en las cromolitografías *Las travesuras del amor* (il. 41) y *Las aventuras de un pollo* –apócrifo del Padre Claret–, que representan una rareza lujosa en una temática como la pornográfica. De estas alternativas a Planas en España, sólo hemos podido identificar otro de los grandes dibujantes del momento, pero situado en la Cuba española. Se trata de dos explícitos fotograbados de Víctor Patricio de Landaluze (il. 42), de quien únicamente nos han llegado dos hojas en muy mal estado, pegadas sobre una cartulina, como muestra de lo que debía ser un libro pornográfico vinculado a Landaluze con una temática y variedad racial bien diferente de la que observamos en la producción peninsular. Este caso nos lleva a pensar que quizá Landaluze se dedicó también a la pornografía como negocio complementario pero esto sólo son conjeturas ya que

no hemos conservado más que fragmentos de esta producción. Todo ello nos sugiere que pudieran haberse dedicado a estos quehaceres clandestinos otros ilustradores del momento pero que su identificación al no ser muy clara como en este caso y de tratarse de ilustradores de segunda línea no podemos permitirnos más que conjeturas sobre autorías que no son todavía publicables.

Todo ello nos muestra un interesante panorama de producción de una pornografía que iba destinada sobre todo a un público con cierta capacidad económica, burgués o pequeño burgués, que se podía pagar el capricho un tanto caro al tratarse de género clandestino. Esta pornografía por lo general (ya hemos visto que Planas la vendía en su estudio) se ofrecía en las calles de los bajos fondos de las ciudades, en burdeles y en los primeros cabarets o salas de espectáculos de subido tono.

LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA: LA REGENCIA DE MARÍA CRISTINA (1885-1902)

Las divisiones cronológicas en historia acostumbra a ser orientativas porque pocas veces una situación cambia de la noche a la mañana, pero como hemos visto a lo largo de estos apuntes las leyes de imprenta sí podían cambiar el panorama en un país como España. Así pues, la Regencia de María Cristina a la muerte de su marido Alfonso XII en 1885 supuso un ligero cambio, al acercarse ésta al partido liberal de Sagasta, con quien mantuvo una gran amistad. Por suerte, a pesar de la alternancia en el gobierno del partido conservador y el liberal, a partir del Pacto del Pardo (1885) no se deshicieron las leyes ya aprobadas. Por este motivo la libertad de imprenta se fue ampliando y consolidando y, a finales del s. XIX, empezaron a aparecer las primeras revistas eróticas legales, las llamadas revistas sicalípticas.



43 (izquierda). *La Barcelona Alegre*. Barcelona, 1890. 44 (derecha). LLAVERIAS, JOAN. *El pulpo rey*. Barcelona, Ed. El amigo de la juventud (1910).

Estas primeras revistas sicalípticas combinaron la ilustración (hecha por dibujantes que firmaban con seudónimos) con fotografías que hasta podían componer una historieta en la que la protagonista acababa más o menos desvestida buscando alguna que otra pulga. Estas revistas pioneras fueron *La Saeta* (1890), *Barcelona Alegre* (1890) (il. 43), *Vida Galante* (1898), *Sicalíptico* (1904), *El Fandango*, *Chicharito*, *Rojo y Verde*... El doble y triple juego de palabras, artículos y textos de

escritores naturalistas como Felipe Trigo, Eduardo Zamacois o Juan Pérez Zúñiga fueron los protagonistas junto a unas ilustraciones más o menos subidas de tono de este primer erotismo legal publicado sin justificaciones del guión y con una distribución normalizada en los quioscos. Todo ello provocó un gran escándalo en su época e incluso sirvió de base para el nacimiento de sociedades contra la pornografía, la blasfemia (il. 44) y todo aquello que lacerase el orden público y la moral, sin duda vinculadas a la Iglesia. La edad dorada de estas publicaciones fueron los años veinte y treinta del siglo XX, hasta que el franquismo aniquiló la vivacidad visual e intelectual de estas revistas de diversión y de contenido erótico.

Además de estas revistas aparecieron en esta época coleccionables, normalmente fotográficos, de series de imágenes sicalípticas con algún texto, con títulos tan sugestivos como *El sueño de una soltera*, *El baño de una pecadora*, *Cómo se desnudan las mujeres*, *Travesuras de una doncella* o, ya inaugurando el nuevo siglo, *Mujeres en la intimidad* (il. 45). Dichas series intentaban suplir el concepto de los antiguos álbumes que Eusebi Planas había publicado. Gracias a la evolución de las técnicas fotomecánicas de la imprenta estos álbumes y las revistas sicalípticas se podían ofrecer al público a bajo precio, con fotografías o ilustraciones reproducidas por medio de técnicas fotomecánicas, lo que permitía hacer tiradas largas a precios económicos. La litografía, que había imperado en el período anterior, tendió a desaparecer.

Sólo conocemos un caso en que se perpetúa la estética de Eusebi Planas después de su muerte y cuando su estilo ya estaba totalmente desbancado por las nuevas formas del modernismo y de un dibujo menos preciosista y más directo y esquemático. Se trata de la *Colección humorística* publicada en Barcelona por Juan Piñol en 1898. El concepto es el mismo que *Las cuatro sotas* de Eusebi Planas y es que también fueron ejecutadas en cromolitografía por sus dos últimos discípulos, Joan Sanuy (*El sueño de*



45. *Las mujeres en la intimidad*. Barcelona, Editorial Sopena, (II-1902).

Rosalía (il. 46), *Sistema homeopático*, (il. 47) *La lección de baile* (il. 48)) y Artur Serinyà, que firmaba Serinà (*Las cuatro estaciones* (il. 49), *Ellos y ellas* (il. 50), *Las cuatro fases de la luna* (il. 51), *El beneficio de Corina* (il. 52)), siendo más atrevido gráficamente Joan Sanuy que su compañero Serinà. A pesar de ello la calidad del papel es mala y las escenas seguramente pertenecen a dibujos o esquemas del maestro, ya que los títulos como hemos comentado corresponden a los que se anunciaban como de próxima aparición en el portafolio de *Las cuatro sotas* y que, como en éstas series, se mantienen como historias de cuatro ilustraciones.

La pornografía siguió sus propios pasos lejos de la censura y con las consecuentes persecuciones policiales. Las técnicas editoriales también cambiaron y así la pornografía pasó de ser un género reservado a una minoría de las clases pudientes, a estar al alcance de las clases medias y populares. Se pasó del blanco y negro litográfico (la cromolitografía se utilizaba sólo en ediciones de lujo) a la ilustración en color aunque fuese un poco rudimentaria, superando con ello a la fotografía, la gran competidora de la ilustración erótica y pornográfica.

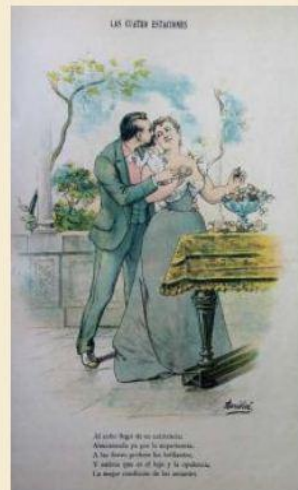


Arriba, tres obras de J. SANUY:

46 (izquierda). *El sueño de Rosalía*. Barcelona, Colección humorística, 1898.

47 (centro). *Sistema homeopático*. Barcelona, Colección humorística, 1898.

48 (derecha). *La lección de baile*. Barcelona, Colección humorística, 1898.



A la izquierda y abajo, cuatro obras de A. SERINÁ:

49. *Las cuatro estaciones*. Y, abajo, de izquierda a derecha:

50. *Ellos y ellas*,

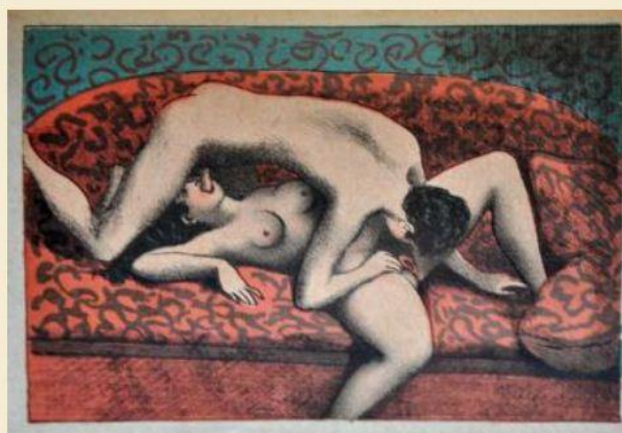
51. *Las cuatro fases de la luna*, y

52. *El beneficio de Corina*. Todas pertenecientes a la Colección humorística, editada en Barcelona en 1898.





53 (arriba). *Fecundidad*. s.l. (Barcelona), s.f. (1890). 54. TRONERA, Pepe. *La generala. Novela de costumbres rusas*. Barcelona, Imprenta de Sacarías Leche (Biblioteca H), s.f. (1890). Y 55. *Lo de siempre. Novela erótica, alegre y pistonuda escrita por Un aficionado*. Fornicópolis (Barcelona), 1886. Bajo estas líneas: 56. *Las vírgenes crueles*. s.l., s.f. (1900). Firmadas con el pseudónimo de MAGUÉ. A la derecha: 57. DE KOCH, Ch. Paul. *Teatro por dentro o Memorias putas de un empresario*. Barcelona, Imprenta de Sacarías Leche (Biblioteca H), (1885). Abajo: 58 (centro). *Un capricho. Recuerdo erótico de mis veinte años por Carolina H...* S.l. (Barcelona), (1895). Abajo: 59 (derecha). *La Gran Vía. Revista madrileña Cómico-Lírica-Cofística-Mariconera en un acto y varios cuadros vivos*. Leche original de P y P y W. Música de los autores de La Parodia. Madrid, 2000 (1890).



De esta época -y a todo color- encontramos obras como *Fecundidad* (il. 53), *La generala* (il. 54), *Lo de siempre* (il. 55), *Noche de novios*, *Las vírgenes crueles* (il. 56), *El teatro por dentro* (il. 57), *El Teatro Real*, *Relámpagos amorosos*, *Un capricho* (il. 58) o *Entre primos*. En blanco y negro se publicaron historias como *La Gran Vía. Revista madrileña* (il. 59) o *Mercedes*. Este conjunto de obras de pe-

queño formato seguían aún una estética de tipo novecentista e incluso con composiciones copiadas de obras del taller de Eusebi Planas.



60. Álbum de naipes modernista. Getafe (Madrid?), 1220 (1890).



61. PLANAS, Eusebi (taller). Naipes eróticos. Museo Fournier, Vitoria.



62. PLANAS, Eusebi. Proyecto de naipes. Lápiz y tinta.

Una rareza aparte suponen los naipes que se publicaron, como el *Álbum de naipes modernistas* (il. 60), en principio no para ser utilizados para jugar a las cartas, sino como divertimento relacionado con lo sexual, pero que cuentan con su versión utilitaria consistente en unas tarjetas translúcidas en los cuales pueden verse a contraluz unas ilustraciones pornográficas. Estos naipes tuvieron un precedente en los conservados en el Museo Fournier de Vitoria (il. 61), que se deben al círculo de Planas, y también el proyecto de naipes con dibujos originales del mismo autor (il. 62), que se conserva en una colección particular. Teniendo en cuenta que los juegos de naipes iban ligados a tertulias masculinas -no precisamente devotas- es de suponer que pudieran haberse producido más barajas de temática pornográfica, pero que al ser un medio efímero por naturaleza se hayan perdido todos los ejemplares de estos impresos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Este repaso por la ilustración erótica y pornográfica sólo representa unos primeros apuntes de lo que una investigación más detallada puede aportar para poder recuperar el patrimonio español de la ilustración de esta temática, incluidas las historietas o protohistorietas. Sólo a través de un estudio serio y completo podemos empezar a reconstruir el pasado erótico festivo español del que casi se desconoce todo. Una prueba palpable de ello es que siempre que se ilustra algún artículo o libro sobre esta temática en nuestras latitudes las ilustraciones provienen del extranjero, nunca son españolas. Esto ha potenciado aún más la sensación de que España ha sido un país de beatos y mojigatos y de que nunca ha existido un pasado erótico -libresco o por lo menos impreso- que tenga interés. Esperemos que los estudios recientemente publicados como el de Jean-Louis Guereña o a través del blog *Piscolabis Librorum* o de este número extraordinario de *Tebeosfera* y los que han de llegar, sitúen España en el panorama internacional en la posición que le corresponde, muy por debajo de Francia -el gran referente-, pero sí en igualdad respecto a muchos otros países europeos.

Así pues, a partir de las ilustraciones, sea cual sea el valor artístico que tengan -en ocasiones muy elevado-, podemos ser conscientes de cuál era el imaginario colectivo español y suponer cuáles eran sus deseos o frustraciones

sexuales. Una ojeada rápida a estas publicaciones nos depara la sorpresa, o no, de la gran cantidad de ilustraciones que tienen como protagonistas al clero (curas, monjas, monjes, frailes, obispos...) en un país mayoritariamente católico pero con fuerte anticlericalismo y desconfianza hacia las instituciones eclesásticas en ciertos ámbitos. También nos puede permitir ver -como auténticos *voyeurs*- cuáles eran las escenas favoritas de los usuarios de la pornografía, con sus diversas pos-

turas, sus orgías, lesbianismo (pocas veces homosexualidad masculina), sus feticiones y masturbaciones, sus obsesiones sexuales... en fin un catálogo ilustrado sobre los mitos de la sexualidad española mucho más que de las realidades. Seguramente lo que se reproducía no era lo que había en la realidad, ni siquiera en los prostíbulos, porque entonces –como ahora– la realidad distaba bastante de la ficción publicada en libros y películas.

Este imaginario sexual ilustrado abriría las puertas a un siglo XX tan tormentoso como el siglo XIX y en el que tampoco faltarían periodos en los que se pretendía poner cercas férreas a los prados verdes.

BIBLIOGRAFIA

CEREZO, JOSÉ ANTONIO. *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519-1936*. Madrid, Ollero y Ramos, 2001.

DOMÈNECH, ALBERT. "L'estètica eròtica del cos femení a finals del segle XIX a través dels dibuixos i litografies eròtics i pornogràfics d'Eusebi Planas (1835-1897) i el seu entorn", en *Actes del Congrés [El cos: objecte i subjecte de les ciències humanes i socials](#)*. Barcelona, Institució Milà i Fontanals, CSIC, 2009 (en prensa).

DOMINGO, JAVIER. *El desnudo seductor. Cien años de erotismo gráfico en España*. Madrid, Arnao Ediciones, 1988.

GARCÍA MARTÍN, ENRIQUE. "El erotismo en los naipes", en *La Sota* nº 22-23. Madrid, 2000.

GUEREÑA, JEAN-LOUIS. "Ce pays malheureux". La production érotique clandestine en Espagne sous la Restauration (1874-1900)", en *L'espace de l'Eros. Représentations textuelles et iconiques*, Eduardo Ramos-Izquierdo y Angelika Schober (eds.) Lletotges, Presses Universitaires de Limoges (Collection Espaces Humains, 11), 2007, pp. 111-134. [Disponible en línea en este enlace permanente.](#)

GUEREÑA, JEAN-LOUIS. "La producción de impresos eróticos en España en la primera mitad del siglo XIX", en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Pessac Cedex (Francia), PILAR, 2005. [Disponible en línea en este enlace permanente. Texto completo en pdf.](#)
 GUEREÑA, JEAN-LOUIS. "Le sexe en image. L'érotisme graphique en Espagne dans la deuxième moitié du XIXe siècle", en *Image et Corps*. Lió, Actes du 5è Congrès International du GRIMH. Université Lumière-Lyon 2, 2006.

GUEREÑA, JEAN-LOUIS. *Un infierno español. Un ensayo de bibliografía de publicaciones eróticas españolas clandestinas (1812-1839)*. Madrid, Libris, 2011.

KEREXETA, XABIER. *El siglo XIX en caricaturas. Humor, distorsión y crítica social*. Ormaiztegui, Zumalakarregi Museoaren argitalpena, 2003.

LÓPEZ RUIZ, JOSÉ MARÍA. *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*. Madrid, Compañía literaria, 1995.

LÓPEZ RUIZ, JOSÉ MARÍA. *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001.

MAS PEINADO, RICARD y otros. *El sexe i la rauxa. Els artistes catalans i la sexualitat 1860-2005*. Sabadell, Fundació Caixa Sabadell, 2005.

SOLAZ ALBERT, RAFAEL. *La Valencia prohibida. Sexo vigilado en la ciudad*. Valencia, Pentagraf impresores, 2004.

SOLDEVILLA, JOAN MANUEL. *Psicalíptics. Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX*. Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2004.

VV. AA. *Los Borbones en pelota*. Madrid, Compañía Literaria, 1996

VÉLEZ, PILAR. *Eusebi Planas (1833-1897). Il·lustrador de la Barcelona vuitcentista*. Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

RECURSOS DE INTERNET

GALDERICH. *Acadèmies i ultraacadèmies d'Eusebi Planas, erotisme al fil de la legalitat* ([enlace permanente](#))

GALDERICH. *Àlbum de naipes modernistas, el sexe explícit a través dels jocs de cartes.* ([enlace permanente](#))

GALDERICH. *Eusebi Planas i l'inici de la pornografia a Espanya* ([enlace permanente](#))

GALDERICH. *Ramon Martí i Alsina (1826-1894), un primer graó de l'erotisme artístic a Espanya* ([enlace permanente](#))

GALDERICH. *Un infierno español (2011) de Jean-Louis Guereña, la clandestinitat destapada* ([enlace permanente](#))



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

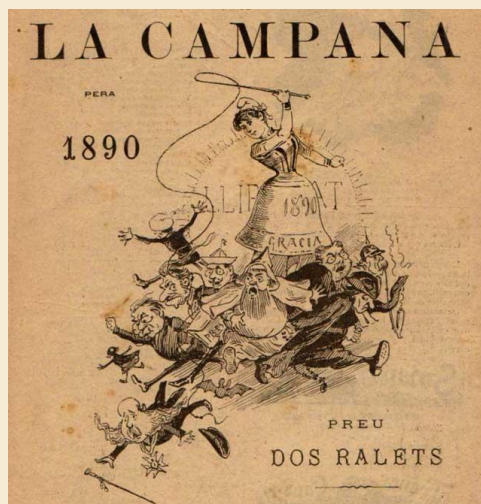
ALBERT DOMENECH (2011): "APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN ERÓTICA Y PORNOGRÁFICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 18-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/apuntes_para_la_historia_de_la_ilustracion_erotica_y_pornografica_en_la_espana_del_siglo_xix.html

LA FIGURA FEMENINA EN LA PRENSA SATÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX (BARCELONA, 03-I-2012)

Autor: [JAUME CAPDEVILA](#)

Notas: Texto elaborado por su autor especialmente para el número 9 de Tebeosfera, panorámico sobre la representación de la mujer en la sátira gráfica española en el siglo XIX. A la derecha, la mujer sometiendo a todos en el almanaque para 1890 de 'La Campana de Gràcia'.



LA FIGURA FEMENINA EN LA PRENSA SATÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Las viñetas satíricas de la prensa son sin duda un importante documento para la historiografía, pues cada dibujo publicado es el fruto de la reacción de un artista satírico ante un contexto histórico determinado. A pesar de ello, muy pocos historiadores se han acercado en serio, consciente y deliberadamente a las viñetas como fuente seria y válida para el estudio de períodos históricos, a excepción, quizás, de la transición, donde por la importancia –o el ruido– de lo que vino a llamarse el “boom del humor gráfico”, se ha incluido la viñeta entre el material de trabajo historiográfico. Con o sin *boom*, si los historiadores se detuviesen a repasar las viñetas de cualquier época, aparte de pasárselo bomba, darían con una taxonomía tan variada de temas, enfoques y detalles que, seguro, les aportarían valiosísimos datos a sus estudios. Y es que los humoristas no solamente han tocado con sus ironías desde el precio de la patata al último desbarajuste del gobierno de turno, sino que en las viñetas permiten visualizar perfectamente el momento que retratan, al incluir no solo las prendas de vestir y los detalles del paisaje –interior o exterior– sino que incluyen desde las letrillas y canciones, a las locuciones o latiguillos que están de moda, pasando por toda suerte de detalles aparentemente nimios que permiten obtener una radiografía muy precisa del momento histórico en que la viñeta se dibujó.

Por otro lado, nada hay más perjudicial para la carga satírica de un dibujo que el paso del tiempo. Las viñetas son productos de consumo que, como el pescado, hay que servirlos frescos. El impacto de una sátira es mayor cuanto mayor es su imbricación con el hecho concreto que origina dicha sátira, pero también cuantos más vínculos intelectuales o emocionales es capaz de establecer con su público. En una caricatura, «rama especial de la imaginería simbólica»^[1] según Gombrich, la imagen no responde a una lectura literal, sino

que necesita un esfuerzo interpretativo por parte del lector. Por todo ello, cuando el lector del siglo XXI se acerca a las viñetas del siglo XIX, la desconexión entre la realidad social, cultural y política es tan grande, que debe hacer un esfuerzo mayúsculo para obtener unas pocas gotas de su jugo satírico, reseco por el paso del tiempo.



Les Fouteries chantantes, ou les récréations priapiques des aristocrates en vie, 1791. Caricatura alusiva a la obsesión por lo erótico (Biblioteca Nacional de Francia).

Alejandro Larrubiera dejó escrito que

«En la mayoría de los casos, los periódicos político-satíricos tienen el grave inconveniente de que, pasada la actualidad de los acontecimientos que motivaron la sátira, pierden su interés casi en absoluto, y su lectura, que recreó a los contemporáneos y les hizo sonreír regocijados o prorrumper en carcajadas por el ingenio, la gracia o intención de las alusiones, venga a ser para el lector de los tiempos sucesivos ininteligible en gran parte, pareciéndole ñoñas y absurdas las gracias e ingeniosidades que cautivaron a sus antepasados; lo cual demuestra que para apreciar justamente este género de sátira, basado en la oportunidad, es preciso vivir en la época y en el ambiente en que se produjo.»^{ii[2]}

La mera contextualización muchas veces no basta, pues también es necesario abstraerse de ciertas convenciones culturales usuales hoy en día que han variado completamente tras el paso de más de un siglo, como por ejemplo la siempre compleja cuestión del género. Las ideas sobre las relaciones sociales y culturales entre hombres y mujeres se han dado la vuelta

como un calcetín. Es posible que las realidades no hayan cambiado tanto, pero eso es otro tema. Hecha esta necesaria advertencia, intentaremos adentrarnos en las viñetas del XIX para analizar la imagen de la figura femenina en aquella prensa satírica.

CARICATURA Y PRENSA DEL S. XIX

Viajemos hacia atrás, y recordemos que no solamente la estética sino el propio concepto de caricatura han variado desde el siglo pasado o el anterior. Para nuestros tatarabuelos, la caricatura estaba intrínsecamente ligada a la deformación y a lo grotesco, a lo feo y lo deforme. Desde que Leonardo Da Vinci y los hermanos Carracci se dedicaron a dibujar narizotas ganchudas, la exageración grotesca y deformidad de vejestorios y adefesios poblaron los dibujos etiquetados como 'caricaturas'. «Mientras el Arte se limitaba a representar términos épicos y arrogantes, la caricatura tomó posiciones sobre la peculiaridad, el tópico y la fealdad», nos explica Werner Hofmaniii[3]. Y eso que el mismísimo Anibale Carracci dejó escrito:

«¿No es la tarea del caricaturista exactamente la del artista clásico? Los dos ven la verdad perenne detrás de la superficie de la mera apariencia exterior. Los dos tratan de ayudar a la naturaleza a llevar a cabo su plan. Uno puede tratar de visualizar

la forma perfecta y plasmarla en su trabajo, el otro aprehende la deformidad perfecta y así revela la esencia absoluta de la personalidad. Una buena caricatura, como toda obra de arte, es más parecida a la realidad que la vida misma»^{iv[4]}.

Pero nada. A pesar de tan atinadas palabras que hoy en día podríamos suscribir, durante siglos la caricatura no se asociaba con "la verdad perenne" sino con "la deformidad perfecta". El Conde Mosini describía en 1647 la caricatura como «Un procedimiento de retrato, nacido de un interés realista, aunque con finalidad cómico-fantástica»^{v[5]}. Y en 1681 Baldinucci definió la caricatura como «carga (...) que puede parece en nada a la persona retratada, sino por diversión, ya veces con desprecio, mediante proporción creciente de los defectos reproducidos de manera desproporcionada, por lo que en todos ellos parecían ser, y las partes se cambian» en el *Vocabolario italiano dell'arte del disegno* (Firenze, 1681). En aquel momento, el nombre 'caricatura' se usaba para referirse a cualquier imagen satírica o cómica, pero también a los dibujos fantásticos y a los paisajes alejados de la realidad. Los grabadores ingleses del XVIII confirieron a la caricatura su labor definitivamente crítica y desde entonces se afianzó la asociación entre caricatura y sátira. Por algo será que Jacinto Octavio Picón empezaba sus *Apuntes para la historia de la caricatura* diciendo

«(...) la caricatura es la sátira dibujada, la sustitución de la frase por la línea; es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres. Es quizá el medio más enérgico de que lo cómico dispone, el correctivo más poderoso, la censura que más han empleado en todo tiempo los oprimidos contra los opresores, los débiles contra los fuertes, los pueblos contra los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción.»^{vi[6]}

En esas llegamos al siglo XIX, cuando la imagen satírica hizo buenas migas con la incipiente prensa, con lo que el desarrollo definitivo de la caricatura se llevó a cabo conjuntamente al desarrollo del periodismo. Según Llera Ruiz, «El siglo XIX, por sus efervescencias históricas, es el siglo del periodismo ideologizado y combativo»^{vii[7]}. En aquella agitada y pintoresca España, el artículo 371 de la Constitución de 1812 ya garantizaba la libertad de prensa. Pero esto no evitó que los sucesivos gobiernos impidiesen la aplicación de este artículo según les convenía^{viii[8]}, con lo que la prensa se desarrolló a trompicones, al albur de los poderes políticos. «En España no se ha disfrutado nunca, ni tranquilamente, de aquella libertad necesaria para que la sátira dibujada se desarrolle y viva»^{ix[9]}, apuntaba Picón. Como venganza a tan vergonzante situación, la prensa más beligerante y combativa del



La mujer fue objeto de las sátiras de los grandes maestros de la viñeta entre los siglos XVIII y XIX. Arriba vemos una viñeta de J. Gillray de 1796, no exenta de un toque erótico. Bajo estas líneas, caricatura de Cruikshank de 1813 y viñeta de Daumier de 1856.



siglo XIX fue la satírica, que dedicó constantes y demoledoras puyas a la clase política española, ya entonces merecedora, parece ser, de tales atenciones.

«Fueron muchos los periódicos que recurrieron a la sátira política y social como instrumento de denuncia de abusos e injusticias seculares, y aunque los hubo de todos los colores, ese espíritu crítico que forzosamente tiene la sátira hizo que este género fuera aprovechado sobre todo por periodistas liberales»^{x[10]}, afirma Juan Francisco Fuentes.

Las cabeceras político satíricas se sucedían con efervescencia. «Son publicaciones instaladas en la precariedad, de corta tirada y vida efímera, irreverentes con el poder y sus símbolos, con tendencia al desacato y en general, un tanto libertarias»^{xi[11]}, acogidas por un jubiloso público que disfrutaba con las sangrientas invectivas que podían leerse en sus páginas. La primera de estas cabeceras que supuso un éxito editorial fue *El Zurriago* (1821), «violento, apasionado, brutal en sus ataques, empleando una sátira que, si bien no carecía de gracia, resultaba plebeya y de una procacidad irritante»^{xii[12]}. Pero ni *El Zurriago* ni su legión de imitadores usaron la imagen satírica como vehículo de sus puyas. Así llegamos al siguiente hito de nuestra prensa satírica, *Fray Gerundio* (1837), «definido por la amalgama entre la burla y la noticia histórica de actualidad. El tópico de la verdad amarga inherente al discurso satírico, remozado por la frase hecha de registro coloquial»^{xiii[13]}. Escrito por Modesto Lafuente, se titulaba «periódico satírico de política y costumbres» y alcanzó una grandísima popularidad; era liberal, anticlerical, defensor de la reina Cristina, e ilustrado. En realidad, los pocos grabados que con no mucha periodicidad aparecían en sus páginas, se limitaban a ilustrar los textos, o sea que no las podemos considerar ni siquiera protoviñetas, pues como afirma una autoridad en la materia como es Valeriano Bozal, «están ahí para cumplir una función simplemente decorativa y aún comercial: enriquecer y encarecer la presentación»^{xiv[14]}. Pero a partir de *Fray Gerundio* –y a causa también del fulminante éxito que en el país vecino lograron *La Caricature* (1830) y *Le Charivari* (1835), publicaciones satíricas ilustradas por los geniales Daumier, Monnier o Gavarni que editaba el indómito Charles Philippon– la imagen satírica ocupó progresivamente más y mejor espacio en las páginas de la prensa satírica ibérica. La imagen ya había conquistado su territorio en el espacio comunicativo.

«Los estudios sobre las ilustraciones de prensa, folletos, caricaturas y hojas sueltas de imprenta desde fines del XVIII suelen considerarlas como manifestaciones de un gran cambio cultural que plasmó el potencial de las imágenes como fuentes de información mediante nuevas condiciones de difusión masiva y rápida a la vez»^{xv[15]}, afirma Vicente Pla.

A la viñeta satírica española le salieron sus primeros dientes en publicaciones como *El Mata-moscas* (1837), *Guindilla* (1842), *El Papagayo* (1842), *La Risa* (1843), *La Carcajada* (1843), *El Fandango* (1844) o *La Caricatura* (1858). Pero no fue hasta entrada la década de los sesenta que la sátira dibujada dispuso de una dentadura preparada para que sus mordiscos afectaran la dura piel de la clase política del país. El perfeccionamiento de las técnicas de impresión se unió a los avatares históricos, pues fue con la caída de la reina y el sexenio revolucionario posterior a 'La Gloriosa' que la prensa satírica vivió su apabullante y definitiva eclosión. «¿Es que falta entre nosotros el sentimiento cómico que inspiró a nuestros grandes poetas?» se preguntaba Picón en su ensayo sobre la caricatura publicado en 1877. «No por cierto; es que la sátira no puede vivir sino al amparo de la libertad, que la palabra de la verdad no es para [ser] dicha en tiempos de opresión»^{xvi[16]}, respondía acto

seguido. Por algo será que en la rancia y ultracatólica España del siglo XIX fuese imposible –incluso durante la breve República– la distribución de una obra satírica de gran calibre como el álbum *Los Borbones en pelota*, mientras en otros países encontramos obras de similar categoría editados con más o menos normalidad.^{xvii[17]}



Imagen de la mujer española en una de las primeras revistas satíricas, en el número 2 de *El Fandango*, de 15 de enero de 1845.

Durante el último tercio del siglo aparecieron las grandes publicaciones satíricas del XIX: *Gil Blas* (1864) cuya estructura, según Llera Ruiz «se convierte en modelo para las posteriores revistas satíricas, que aprovechan las ventajas de la imagen en tiempos en que el analfabetismo era aún muy elevado»^{xviii[18]}; *La Flaca* (1969) que triunfó con sus caricaturas impresas en litografía a varias tintas en las páginas centrales; *La Campana de Gràcia* (1870), semanario republicano cuya longevidad sobrepasó las seis décadas, lo que le permitió contar con una nómina de colaboradores de lujo, al igual que su hermana –algo más modosita– *L'Esquella de la Torratxa* (1879); *Madrid Cómico* (1880) cuya médula era «lo festivo, vernáculo o castizo»^{xix[19]}; *El Motín* (1881) con su virulencia antimonárquica y anticlerical; o *Gedeón*

(1895) que nació demasiado tarde para ser un semanario satírico del XIX y demasiado temprano para serlo del XX. A pesar de que la censura seguía proyectando su oscura sombra sobre el panorama de la prensa española, después de la breve República muchas otras cabeceras se abrazaron a la sátira y utilizaron la caricatura como munición durante las tres últimas décadas del siglo. La imagen satírica había echado hondas raíces en el suelo español, tierra fértil para estos menesteres no solamente por la sana afición de sus gentes a asestarse puñaladas traperas y reírse del prójimo, sino por el elevado índice de analfabetismo^{xx[20]} que facilitaba el papel de la imagen como vehículo de transmisión de ideas.

SER MUJER EN EL SIGLO XIX

No hay que ser muy perspicaz para darse cuenta que a pesar de constituir la mitad de la población española, el papel de la mujer en la sociedad española del siglo XIX no estaba situado en un plano de igualdad con el hombre. Emilia Pardo Bazán escribía:

«(...) la distancia social entre los dos sexos es hoy mayor que era en la España antigua, porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte (...) Cada nueva conquista del hombre en el terreno de las libertades políticas, ahonda el abismo moral que le separa de la mujer, y hace el papel de ésta más pasivo y enigmático»^{xxi[21]}.

En cierto modo, el cambio social y cultural que conllevó el abandono de la vida rural y la progresiva industrialización y crecimiento de la vida urbana a lo largo del siglo, acarreó progresivos cambios entre el estatus social de los distintos géneros que hizo cada vez más evidente la fuerte desigualdad social entre hombres y mujeres.

La atávica manía androcéntrica, sazonada con la extraña misoginia que ha practicado durante siglos la iglesia católica, comportó la relegación social de la mujer, supeditada a la procreación, a ser madre y esposa, apartándola de cualquier otra actividad en el ámbito

laboral, cultural o político. Durante el siglo XIX, el rol social de la mujer se desarrolló dentro de la esfera privada y familiar, no sin problemáticas de diverso índole que se solucionaban sobre la marcha, pues «el papel de la mujer en la segunda mitad del ochocientos nunca fue unívoco: siempre estuvo lleno de contradicciones, fisuras y resistencias locales».^{xxii[22]}

]



El proyecto de vida de la mujer decimonónica, de niña a... casada, en *Gil Blas*, 48 (10-I-1865).

Múltiples textos del siglo XIX y principios del XX abundan en la inferioridad intelectual de la fémica frente al varón. Aún en 1936 se escribe sobre la mujer que «su estado natural es, salvo excepciones, el del matrimonio, y su fin, presidir el hogar y educar a los hijos»^{xxiii[23]}, rotunda afirmación que consigue que casi nos parezca suave leer que «es de creer que con la base de una suficiente preparación mental, estudios, emancipación social, etc., la mujer sea capaz de casi el mismo rendimiento intelectual que el varón en muchos casos»^{xxiv[24]}.

Así justificado por los “intelectuales”, el ámbito político, laboral y cultural estaba reservado para el varón, y hay una gran hostilidad a la incorporación de la mujer en la esfera pública de la política, el trabajo y la cultura. La discriminación no fue solamente social y laboral (y salarial), sino también legal. Los años posteriores al sexenio revolucionario (1868-1874) determinaron la condición social, política, laboral y familiar de la mujer española durante el período contemporáneo hasta 1931, año en el que se introdujeron cambios sustanciales en la normativa legal en torno a la mujer y a la familia^{xxv[25]}. Empezando por el derecho a voto, que las mujeres no obtuvieron en España hasta la segunda República, cuando el artículo 36 de la Constitución de 1931, por un estrecho margen de votos, reconoció que «Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismo derechos electorales conforme determinen las leyes». El sufragio universal masculino se había introducido en España en 1869, y el femenino desapareció con la República, pues durante el franquismo, hasta 1977 –cuando se reintrodujo el sufragio universal– solamente los padres de familia podían votar en los sufragios parciales^{xxvi[26]}. En la misma línea, un elevado número de disposiciones legales proclamadas durante el siglo XIX discriminaron jurídicamente a la mitad de la población española por razón de su sexo^{xxvii[27]}.

Otra discriminación mucho más sutil tenía lugar en las aulas.

«Los padres que escolarizaban a sus hijas no querían necesariamente para éstas la lectura y la escritura, mucho menos la Gramática, la Historia o la Aritmética: lo que buscaba la enseñanza que se daba a las niñas no era prepararlas para “empleos” como los de los hombres, sino para lo que la sociedad consideraba su función natural: llevar una casa, criar a sus hijos, enseñarles a rezar, cocinar, cuidar a su marido, coser, hacer media, hilar y tejer, quizá hacer encaje, bordar y remendar.»^{xxviii[28]}

La familia era el único ámbito que se reservaba a la hembra.

«El hombre hace las leyes, gobierna las naciones, se dedica a las industrias, a las artes, a las ciencias y hasta os estudia a vosotras mismas. En cambio la mujer hace las costumbres, ya que indirectamente controla el corazón del hombre en cuanto madre o esposa»^{xxix[29]}, se explica a las jóvenes católicas reunidas en Valencia en 1882.

Y es que

«(...) la postura conservadora y de la Iglesia parten de la base de una rígida división de esferas, considerando la inclusión de la mujer en el ámbito laboral como antinatural y una desvirtuación de su sublime misión de madre y “ángel del Hogar”.»^{xxx[30]}

La importancia de la familia no era baladí. No era solamente una institución social, sino que llegaba a constituir una institución económica, pues el matrimonio era para el hombre una importante escalera de ascenso social, y una importante puerta de acceso a determinados círculos sociales, políticos y económicos, mientras que para la mujer era la única forma en que puede conseguir alguna estabilidad económica: «el matrimonio por conveniencia tiene que considerarse no solo desde la óptica de los contrayentes, sino desde la perspectiva de las familias implicadas. Es conocida la gran importancia de los lazos matrimoniales en una política de consolidación familiar»^{xxxi[31]}. En el ámbito social, el siglo XIX supuso el declive definitivo de la nobleza y el triunfo definitivo de la burguesía, aunque ambos formaban «dos grupos interconectados por la fusión matrimonial “nobleza-dinero”. La mujer fue el principal vehículo de incorporación de la burguesía al estrato superior»^{xxxii[32]} que tradicionalmente siempre sería mejor considerado.

Las familias del siglo XIX eran núcleos mucho más amplios que las familias de hoy en día,



Dos imágenes de mujeres y su "importancia" en el amanaque de *El Cascabel* para 1866.



hasta el punto en que la figura de la amante casi se podía considerar como integrante del núcleo familiar.

«La mujer soltera sigue considerándose como una persona algo incompleta que no se encuadra en los esquemas habituales, y cuya autorrealización no se produce por el desarrollo de un trabajo, unas actividades o relaciones interpersonales, sino mediante la acción social, la actividad benéfica en definitiva, la entrega a los demás como sustitución de la dedicación a los hijos y familiares.»^{xxxiii[33]}

Así pues, aquella sociedad incluso permitía redimirse a una mujer soltera que se entregaba benéfica a un señor, aunque estuviese casado con otra. Y es que «la consideración de la prostitución como una institución social que actúa de válvula de seguridad para el matrimonio es común en muchos pensadores de los siglos XIX y XX»^{xxxiv[34]}. Incluso los que no eran pensadores no hacían ascos a echar una cana al aire, y así la querida devino una imprescindible institución social decimonónica, equiparable, como quien dice, a la cinta que sirvió para estrechar más fuerte los lazos familiares.



La mujer española del XIX en imágenes publicadas en Almanaque de *La Risa* para 1867 y para 1871, y almanaque de *El Cascabel* para 1871.

A medida que avanzaba el siglo XIX se produjo un progresivo cambio en la condición de la mujer española: se acortó la distancia entre la alfabetización de mujeres y hombres gracias a una serie de lentas mejoras en el sistema de enseñanza pública, y apareció en los núcleos urbanos un nuevo tipo de mujer que se desplazaba del sector agrícola a los trabajos industriales y de servicios^{xxxv[35]}. Pero a pesar de la progresiva incorporación de la mujer en el mercado laboral, ésta no se realizó en un plano de igualdad. La segregación ocupacional entre hombres y mujeres fue «una de las claves que explican la posición subordinada que las mujeres ocupan en él, porque naturaliza la desigualdad profesional y salarial»^{xxxvi[36]}. Ante las nuevas necesidades del mercado de trabajo, «la sociedad tuvo interés en conceder un grado relativo de emancipación a la mujer cuando se hizo necesario integrarla en la actividad laboral»^{xxxvii[37]}, y así la iglesia ya no vio con tan malos ojos que las mujeres abandonasen el hogar, siempre que fuera para ir a trabajar doce o catorce horas en alguna fá-

brica por la mitad del sueldo de un hombre.

En España, la reivindicación de la mujer fue mucho más tardía que en otros puntos de Europa.

«El impulso para mejorar la posición de la mujer parece provenir de dos fuentes principales: 1) las doctrinas e ideologías que inspiraron la Revolución Francesa; y 2) los cambios económicos producidos por la Revolución Industrial. Por lo general, los países en los que floreció el feminismo eran protestantes y estaban industrializados (Inglaterra, Alemania, Estados Unidos) o tenían una gran tradición librepensadora»^{xxxviii}[38].



La condición de la mujer española, objeto de uso masculino, maleable o el pesar del matrimonio, en estas viñetas de *Gil Blas*, números: 1, 8 y 9 de la segunda época, todas de 1866.

LA MUJER DIBUJADA

Una buena caricatura no es más que una interpretación gráfica de la realidad que nos ofrece claves de lectura más precisas –ya sea con elementos lúdicos, irónicos o sarcásticos– para lograr acercarnos a esa misma realidad de una forma más lúcida. «La caricatura es una dura verdad» escribió George Meredith, y esta es la fuerza de la caricatura: nunca miente, pues a pesar de exagerar la nota, su intención es la de desvelar la realidad desnuda de todo artificio. Así, el estatus social y político de la mujer, la tremenda misoginia que palpó a lo largo de todo el siglo XIX, la tensión sexual no resuelta establecida entre los dos géneros y tutelada por la santa madre iglesia, y la configuración psicológica y temperamental atribuidas a la mujer se reflejaron en las viñetas satíricas de la prensa decimonónica.

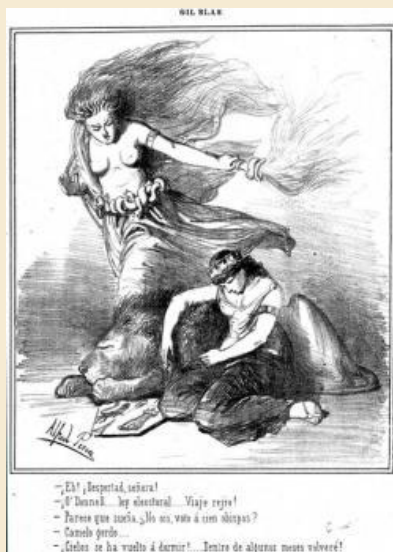
Dos tipos de caricatura, con mayor o menor fortuna, poblaron las páginas hoy amarillentas de los semanarios jocosos, cómicos, burlescos o satíricos del XIX: las viñetas de sátira política y las de sátira costumbrista. Contra los políticos profundamente corruptos o irremediablemente ineptos, cuando no ambas cosas a la vez, la sátira política dejó muestras de notable ingenio y mordacidad, secundando las palabras de nuestro adelantado divulgador Jacinto Octavio Picón:

«Contra los abusos del poder que coarta la libre manifestación de eso que los hom-

bres piensan, contra sus arbitrariedades y abusos, (...) contra la superstición y el fanatismo, contra todo aquello que, opuesto al bien y la belleza, tiende a pervertir el sentido moral o la idea de la belleza, el Arte posee dos grandes medios de oposición y combate: en el campo de la literatura, la sátira; en las artes del dibujo, la caricatura.»^{xxxix[39]}



La mujer como alegoría en viñetas de *Gil Blas*. Arriba, viñeta del nº 35 (5-VIII-1865), abajo, del 43 (23-IX-1865).



Por otro lado, la sátira social nos mostró una sociedad inculta, chismosa, hipócrita, reprimida, canalla, libertina y misógina. O sea, más o menos como ahora, pero con sombrero.

Como sujeto de las viñetas de la prensa decimonónica, la figura femenina tuvo dos papeles profundamente diferenciados, según apareciese en la sátira política o en la de costumbres. En el terreno de la sátira política, la figura de la mujer se despegó de la realidad del siglo XIX y se cargó de simbolismo para representar elevados conceptos como la Patria, la Verdad, la Libertad, la Justicia, la Revolución, la Guerra, la Vida o la Muerte, u otros no tan elevados pero siempre en un plano simbólico, como la Prensa, la Censura, la Cultura, o las Artes. Los atributos de la feminidad –positivos o negativos, según la intencionalidad de la sátira– se transfieren a estos conceptos mediante su encarnación en un cuerpo de mujer. En el ámbito más terrenal de la sátira de costumbres, la figura femenina aparecía en las viñetas como simple contrapunto al varón, en chascarrillos con mayor o menor carga sexual, en sátiras de carácter moralizador, o en trasnochadas viñetas que censuraban las modas femeninas, la afición del bello sexo a embellecerse aún más mediante potingues, ungüentos y perfumes, o el frívolo, voluble e inconstante carácter atribuido al sexo débil. La mayor parte de estas viñetas estaban cargadas de un profundo androcentrismo y una monumental misoginia, tanto como androcentristas y misóginos eran sus lectores, y androcentrista y misógina era aquella España. Como bien recuerda Eduard Fuchs, «la sátira no expone en ningún

tiempo una forma de razón superior que se cierne sobre las cosas, sino que es una expresión de la generalidad, es decir de la doctrina moral vigente en cada tiempo.»^{xl[40]}

Sea como fuere, el uso de la figura femenina en el dibujo satírico respondía a un sutil cambio en la mentalidad de la población, operado con el ascenso de las clases burguesas a los resortes de control del poder y la cultura. Desde el fin del imperio Romano, el papel simbólico de la mujer la había situado en un plano dual mucho más simple, dentro del binomio bien / mal: o con Dios o con el Diablo, es decir, o Virgen o puta, o santa o bruja, y sanseacabó.

«Las exhortaciones a cuidar la casa y la castidad, tan familiares en los escritos de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, partían del supuesto de que la mujer era la vasija más débil, más susceptible a ceder a su natural lujuria. Se temía a la libertad de movimiento en las mujeres como fuente de contaminación; se las veía como pecadoras innatas, que deshonrarían a sus esposos si no se las mantenía bajo el más estricto control. (...) La incipiente burguesía liberal adopta a la mujer como estandarte, desechando la cruda misoginia patriarcal de antes. (...) La preocupación con la moralidad, la virtud y el deber favorecía el desarrollo del capitalismo, porque reemplaza las normas internalizadas, necesarias para una mano de obra dócil y automotivada. Pero lo que resulta importante resaltar desde una óptica feminista es que la obsesión burguesa con la moralidad se centraba en la mujer: ella era la que, desde el hogar representaba y garantizaba la moralidad. La mujer virtuosa y doméstica es construida como el alma de la clase media, su centro moral, su conciencia: se la erige en la mascota de un nuevo orden social burgués.»^{xii[41]}

En este sentido no es extraño que, por un lado, la sátira costumbrista machacase a las mujeres que mancillan el concepto de mujer virtuosa y doméstica, y por otro lado, la figura femenina sirviera para encarnar físicamente los más altos valores de la moral burguesa, e incluso otros conceptos afines. Porque no podemos olvidar que burgueses eran los que dibujaban y burgueses los que consumían la mayoría de las publicaciones.

Por otro lado, puesto que la intervención de la mujer en la vida política era nula, la aparición de figuras femeninas en los cuadros satíricos de la prensa de la época, nos trasladan inmediatamente al plano simbólico, muy dado a las alegorías y a las metáforas gráficas, que causaban furor entre aquel público exigüamente alfabetizado. La alegoría no es usada únicamente en el campo caricatural, aunque se recurre con asiduidad a ella; consiste en una representación gráfica que plasma la simbolización consciente de ideas y conceptos corrientes, materializándolas de forma convencional. Muchas de estas alegorías utilizan el método de la personificación, con la que los símbolos toman forma humana, y se recurre a los atributos para transferir información para identificar el concepto que se desea expresar. Esta práctica arranca en la civilización griega, tan dada al antropomorfismo, en la que ya encontramos divinidades alegóricas como la Fortuna, la Ocasión, la Fama, la Paz, la Noche o la Muerte. El material simbólico era de uso corriente en las publicaciones del siglo XIX.

«El desarrollo de la caricatura, la función militante y educadora de la misma, el re-



La mujer como alegoría: la Prensa en *La madeja política* nº 49, la Revolución en *Gil Blas* nº 43.



APARICIÓN Y GOLJARRO - ¡La revolución llama a la puerta!

curso a la alegoría, la narración en aleluyas, la presencia de símbolos como el sol, el triángulo, la imagen femenina, los personajes zoomórficos o deformes, etc. son características perfectamente apreciables en la ilustración»^{xliii}[42].

Los personajes simbólicos coparon las sátiras del XIX, ya fuese protagonizando láminas puramente alegóricas a la República, a la Paz, a la Libertad, etc... o con la inclusión de estos personajes alegóricos u otros (la Ciencia, la Fortuna, la Reacción...) interactuando con los políticos del momento en la lámina con carga satírica.



España es una mujer con la bandera por ropaje y que acaba desnudada por unos u otros. Imágenes de *El Loro*, 22 (1880), *La Mosca*, 50 (1882), ambas arriba, y *El Motín*, 2 (1885) y *La Araña*, 6 (1885).



En el desarrollo de la iconografía del siglo XIX, la mayoría de los personajes alegóricos usados por la prensa satírica tomaron forma de mujer. Según nos cuenta Juan Eduardo Cirlot, en el plano simbólico la mujer

«(...) corresponde, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza.

Aparece esencialmente en tres aspectos: como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre o *Magna Mater* (patria, deidad, naturaleza) [...]; y como doncella desconocida, amada o ánima, en la psicología jungiana. Según el autor de *Transformaciones y símbolos de la libido*, ya los antiguos conocían la diferenciación de la mujer en: Eva, Elena, Sofía y María (relación impulsiva, afectiva, intelectual y moral) [...] Como imagen arquetípica, la mujer es compleja y puede ser sobredeterminada de modo decisivo; en sus aspectos superiores, como Sofía o María, como personificación de la ciencia o de la suprema virtud; como imagen del ánima es superior al hombre mismo por ser reflejo de la parte superior y más pura de éste. En sus aspectos inferiores, como Eva y Elena, instintiva y sentimental, la mujer no está al nivel del hombre, sino por debajo de él.»^{xliii[43]}

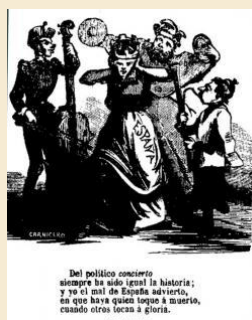
El esquema, pensado para la interpretación de las grandes obras de arte y la literatura, es completamente válido para analizar la aparición de la figura femenina en las viñetas satíricas.

LA MUJER SIMBÓLICA

Puesto que, como ya hemos dicho, la participación de la mujer en la vida política española era nula, cuando encontramos una figura femenina en las viñetas de sátira política el lector sabe que debe trasladarse inmediatamente al plano simbólico. Una vez en este terreno, todos los elementos tienen o pueden contener una intención comunicativa. En el campo de la caricatura, que necesita del esfuerzo interpretativo del lector, estos signos o atributos que confieren profundidad al mensaje simbólico deben ser necesariamente inteligibles. O sea, que en nuestro análisis, debemos partir de la base que los elementos que se utilizan en las viñetas son, o de uso habitual por lo que los lectores reconocen de inmediato la convención utilizada (la espada significando fuerza, el yunque trabajo, la corona poder monárquico, o el gorro frigio república) o de fácil comprensión en un proceso de transfusión y asimilación de propiedades (el cerdo o el lobo serán animales con connotaciones negativas, mientras el tigre o el caballo las conllevarán positivas, una gran barriga se asimila a la gula, el baile a la alegría, etc...). Normalmente, ni las figuras ni sus atributos son inventadas por los caricaturistas, que se limitan a trasladar al campo de la sátira las convenciones usuales en otros. Aunque lo que sí hacen los dibujantes satíricos es exagerar la nota, trastocar el sentido primigenio de los símbolos para causar mayor efecto cómico, o mezclar lo grotesco con lo simbólico. Veremos que los caricaturistas siempre echan mano de las mismas convenciones, quien sabe si para conseguir ser mejor comprendidos por su público, o para no complicarse la vida, apurando los plazos de entrega.

Uno de los mayores hitos iconográficos, y acaso el más utilizado en la prensa –satírica y no tan satírica– fue la representación de la idea de España como símbolo de identidad colectiva, personificado en una figura femenina. La versión más usual de este icono es básicamente la matrona vestida con una túnica y sandalias, coronada y acompañada de un león, a la que se pueden añadir otros atributos interpretativos, como el escudo de España o el Peñón de Gibraltar, o simbólicos como una espada o una hoja de laurel.

Como nos describe Juan Francisco Fuentes en su trabajo *Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX*, esta imagen se gestó entre la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal, inspirándose en una tradición anterior. La matrona identificaba



Arriba, España en la inopia o aquejada por problemas en *Gil Blas*, 2 (3-X-1864) y en el almanaque de *La Risa* para 1871. Abajo, Europa en manos de la muerte o representada como una mujerona en *La Campana de Gracia* (1877) y *Gedeón*, 127 (4-I-1898).



primeramente a la monarquía –y más adelante pasó a representar a la República– mientras que el león, símbolo que se remonta al reinado de Alfonso VII, se identifica con el pueblo español. La figura alegórica representa la alianza liberal entre la monarquía y el pueblo, y debemos pensar que ya gozaba de una cierta aceptación a partir de la primera década del siglo XIX, si el embajador portugués en Cádiz celebró la proclamación de la Constitución de Cádiz con un monumento que representaba «la España en figura de una matrona vestida de guerrera, con el león a los pies, los dos mundos en actitud de presentar un Gran libro, en el cual está escribiendo el Genio del patriotismo la palabra Constitución.»^{xliv}[44] La feminidad de la figura se puede ligar a atávicos cultos a Ceres, Gea o la *Magna Mater*, o potenciando sus aspectos maternos, lo que lleva implícito conceptos como el respeto por la figura de la madre, la preocupación de la madre por los hijos, y a la vez su indefensión en un mundo de hombres –los políticos– que no la tratan como se debería. Al sumar esta dimensión emocional a la figura de España, se logra que sea mayor el impacto sobre el lector al verla protagonizando las escenas satíricas. Su uso en la prensa satírica es muy temprano, y por ejemplo, en una de las ilustraciones de *Fray Gerundio* (19-X-1837) ya encontramos a “Doña Hispanita, Doña Francesina y Doña Britania” jugando a cartas, aunque ningún atributo especial permite en la ilustración distinguir a los conceptos que luego se detallan en el texto satírico al que acompaña el dibujo. También en *Sancho Gobernador* (1-I-1837) encontramos el grabado titulado “España, crucificada, torturada y saqueada...” donde la mujer con túnica y coronada con una torre almenada lleva la inscripción “España” en la túnica. En esos años se estaba difundiendo la idea, hasta llegar a un punto en que el público fue capaz de identificarla sin necesidad de utilizar la inscripción. Vemos, en *El Papagayo* número 19 (9-VIII-1842), donde España es dibujada como una matrona desvaída que sostiene el escudo de Castilla mientras se desmaya en los brazos de tres personajes (uno de ellos, indudablemente catalán, como indica su gran barretina). Ya no hace falta escribir el nombre en la túnica, lo que nos hace suponer que los lectores ya eran capaces de identificarla sin ayuda de los rótulos. Más hasta el momento, se trata de ilustraciones o protoviñetas, pues debemos tener en cuenta que en esos momentos la imagen gráfica en la prensa –como la propia prensa– andaba a la búsqueda de su identidad. Pero ya en el primer número de *Gil Blas* (3-XII-1864) Ortego dibujó, con su inigualable

temple satírico, una escuálida España (con su túnica y corona almenada) acompañada de un famélico león para denunciar la mala situación de las finanzas del país: “Diógenes, con la linterna en la mano, buscaba un hombre por las calles de Atenas. Yo busco un duro en las arcas del Tesoro, ¡y no lo encuentro!”, leemos al pie de la viñeta. Vemos que no solamente se utiliza la figura femenina que representa, sino que se la somete a la distorsión satírica, la misma que la figura que acompaña desde su primer número la cabecera de la revista *La Flaca* (27-III-1869), una España demacrada y flacucha, con corona de laurel en vez de corona real (recordemos que en septiembre del año anterior la reina Isabel II había puesto pies

en polvorosa tras 'La Gloriosa'), apoyada sobre el escudo castellano y con un león al que podemos contar perfectamente las costillas.

El uso de esta figura, con pocas variaciones, fue reiterado a lo largo del último tercio del siglo, y se hace difícil encontrar alguno de los dibujantes de las generaciones pioneras que en un momento u otro no dibujasen a la matrona con el león protagonizando una estampa satírica. En la década de los setenta y ochenta, la España demacrada y paupérrima sirvió para denunciar la pésima gestión económica de los sucesivos gobiernos de la Restauración, que conllevó miseria y hambre a un elevado porcentaje de la población española. En todo tipo de tesituras se dibujó la figura de España: abatida (*Gil Blas* núm. 43, 23-IX-1865), hipnotizada (*Gil Blas* núm. 44, 30-IX-1865), haciendo equilibrios sobre la cuerda floja (*La Flaca* número 97, 30-VII-1871), convertida definitivamente en esqueleto (*El Cascabel*, 5-I-1871), apagando la llama de la revolución del 68 (*La Campana de Gràcia* núm. 225, 21-II-1875), vampirizada (*La Mosca* núm. 50, 11-III-1882), despelotada (*La Araña* núm. 6 22-VIII-1886), torturada (*El Motín* número 2 -año V- 11-I-1885), llevando a cuestras a la industria del país (*Gedeón* núm. 35, 9-VII-1896), o apuñalada (*Gedeón*. núm. 151 29-IX-1898). Hay caricaturas que pueden llegar a ser escabrosas, y no solamente las de torturas y martirios físicos, que son recurrentes, sino otras de carácter mucho más truculento, como la que propició la retirada del número 38 de la revista *El Lío* (26-IX-1874) en la que Bismark tiene en sus rodillas a una muchachita que representa a España, sugiriendo una escena de pederastia. Durante los años de la guerra de Cuba, la figura de España retomó su dignidad de matrona, protagonizando escenas de serenidad y consuelo (*El Motín* número 8 -año V- 22-II-1885, *La Campana de Gràcia* número 1494, 1-I-1898). Para mi gusto, Apelles Mestres es uno de los dibujantes que dota a la figura de España de un carácter más sensual, y a la vez la caricaturiza de las formas más cruentas, como la viñeta en la que amordazada por la ley de imprenta, la dama es atacada por toda clase de animales y alimañas representando los males del país (la deuda, la miseria, la triquinosis, la filoxera) en *La Campana de Gràcia* número 524, o desnuda y partida por la mitad en una viñeta del número 563 de la misma revista (11-IV-1880).

Aparte de España, para representar al resto de naciones, pero también a las ciudades y las provincias, se utilizó usualmente también a figuras femeninas (un bonito conjunto que muestra esto aparece, por ejemplo, en *El Loro* número 22, 24-IV-1880). Algunas de estas representaciones nacionales tienen sus atributos muy definidos, y en otras se utilizan emblemas o carteles para especificarlo. También hay que decir que la representación gráfica varía según la intencionalidad de la viñeta satírica, y Europa, por ejemplo, fue representada como una joven guerrera (*La Campana de Gràcia* número 422 1-XI-1877) o por un orondo y antipático vejestorio (*Gedeón* número 127, 14-IV-1898). También Norteamérica, antes de que se impusiera la figura del 'Tío Sam', era representada en la prensa española como una joven algo exótica, por no decir selvática, despechugada y llena de alhajas (*Gil Blas* número 68, 17-III-1866), representación parecida a la que se utilizaba para Cuba, y que encontramos reiteradamente (*Gedeón* 44, 10-IX-1896; *Gedeón* 46, 14-IX-1896; *La Campana de Gràcia* 1525, 6-VIII-1898), ya sea recubierta de plumas o de sanguijuelas. La pérfida Albión, rancia, con casco, coraza y lanza, representaba a la Gran Bretaña hasta que esta fue progresivamente sustituida por el John Bull. Barcelona se identificaba por el escudo coronado por un murciélago, ya sea estampado en su ropaje (*Gedeón* 209, 22-XI-1899) como situado sobre la cabeza del



La mujer representa a Norteamérica en esta imagen de *Gil Blas*, nº 68, de 17-III-1866.

personaje (*La Campana de Gràcia* número 22, 2-X-1870) aunque también el paisaje ayuda a situarla, y la vemos con la silueta de la ciudad al fondo, o el Castillo de Montjuic (*La Campana de Gràcia* número 331, 20-II-1876). Para Francia se utilizó normalmente una joven dama, que muchas veces se asimila a la figura de la República (hemos encontrado muchas viñetas en la que incluso se fusiona la mujer que representa a Francia con el gallo, animal que también simboliza al pueblo francés, dibujándola con cresta y plumas, como en *La Campana de Gràcia* número 715, 18-II-1883). De hecho, la identificación entre la idea de Francia y de la República es tanta que, recurrentemente, los semanarios satíricos jugaron con el doble sentido de vitorear y reivindicar a la república francesa, aunque ya se entiende que lo que querían es la república española (*La Campana de Gràcia* núm. 12, 24-VII-1870, o *La Flaca* número 65, 9-X-1870).



La República representada en *El lío*, nº 31



Dos "Repúblicas" en *La campana de gràcia* nº 15, 1873.



Libertad o República tal y como se vieron en *El Motín* nº 9 -añoV- 1-III-1885.

Justamente, en las principales revistas satíricas, la representación femenina de la República fue otra constante. Ésta se dibujaba como una dama exuberante y serena, tocada con gorro frigio al que se podían sumar otros atributos según la intencionalidad del dibujo: ramas de laurel o de olivo para simbolizar gloria o paz, espadas, libros, alas y, en definitiva, toda suerte de elementos de los que se usan para simbolizar la ley, la justicia, la paz y el progreso, cuando no sostiene el triángulo que simboliza la divinidad masónica (*La Flaca*, núm. 8, 6-VII-1869; *El Garbanzo*, núm. 10, 19-IX-1872; *La Campana de Gràcia*, núm. 12, 24-VII-1870). Para el discurso de género, o sea, la visión de la mujer en la prensa satírica, es significativa una viñeta de *La Campana de Gràcia* número 175 (10-VIII-1873) en que se confrontan dos ideas de República: una mujer fea, despeinada, vieja y sucia dibujada en un contexto de muerte, desolación y barullo, y al lado otra muchacha, firme, serena, atractiva, con su gorro frigio, la rama de olivo, la espada y atributos representando la cultura (libros, orbe) y el progreso (tren, globo, barcos). Lo interesante es la comparación explícita, porque la imagen de la República asociada al progreso fue reiteradamente dibujada (*El Lío* núm. 31, 8-VIII-1874). No será extraño que veamos a la República dibujada con un pecho fuera (*La Flaca* número 65, 9-X-1870; *El Lío* núm. 25, 13-VI-1874), iconografía que nos lleva al cuadro de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*. De hecho muchas veces se confunde la representación de la Libertad con la de la República (*El Motín* número 9 -añoV- 1-III-1885), dando a entender subrepticamente que una cosa comporta la otra.

Las figuras alegóricas, clara herencia de la cultura grecorromana, fueron usadas con profusión en nuestra prensa satírica. Algunas de ellas son arquetipos que han perdurado hasta hoy, y mantienen una configuración inequívoca, como la Ley (o la Justicia) -mujer alada que sostiene una espada y unas balanzas- (*La Flaca* 56 -Tomo II- 13-III-1873; *El Loro* núm. 6 -año III- 12-II-1881; *Gedeón* núm. 32, 18-VI-1896), o la Victoria -también alada sosteniendo

una corona de laurel– (*El Cañon Krupp*, 7-V-1874). Antes de que la figura del guerrero – asimilado al dios griego Marte– monopolizara la simbolización de la guerra,xlv[45] encontramos en varias ocasiones a la Guerra dibujada como una mujer con alas de murciélago, de cabellera enmarañada, despechugada, cinturón a base de serpientes y con una antorcha en una mano y huesos sangrando en la otra. (*La Flaca* número 63, 18-IX-1870 o número 90, 4-V-1871; *El Lío* núm. 6, 4-IV-1874). Una imagen similar es la de la Revolución, mujer de torso desnudo con serpientes al cinto y antorcha en la mano, que aparece en no pocas viñetas de la década de los sesenta y setenta (*Gil Blas* número 43, 23-IX-1865). En otros casos la identificación no es tan clara y el dibujante se ayudó de la inscripción que nos indica de qué personaje alegórico se trata. Así vemos desfilar a la Libertad (*El Anti-Cristo* núm. 1, 26-XI-1868; *Gil Blas* núm. 36, 5-VIII-1865; *El Motín* núm. 4, 1-V-1881; *La Mosca Roja* núm. 1, 15-IV-1882), la Prensa (*Gil Blas* núm. 53, 2-XII-1865; *La Madeja política* núm. 49, 12-XII-1874), la Moral (*Gedeón* núm. 32, 18-VI-1896), la Democracia (*El Motín* núm. 4, 1-V-1881; *El Loro* núm. 22 –año III- 28-V-1881, y núm. 51 –año III- 17-XII-1881), el Presupuesto (*Satanás*, núm. 4, 30-X-1880), el Progreso (*El Loro* núm. 20, 10-IV-1880), el País (*La Campana de Gràcia* núm. 727, 13-V-1883), la Patria (*El Pájaro Rojo* núm. 12, 5-XII-1868), Europa (*La Campana de Gràcia* núm. 422, 1-XI-1877; *El Loro* núm. 7, 10-I-1880; *La Mosca* núm. 16, 16-VII-1881), la Miseria (*La Araña* núm. 5, 15-VIII-1885), la Industria Nacional (*Gedeón* núm. 4, 2-VII-1896), la Diplomacia (*La Madeja* núm. 15, 25-IX-1875)...



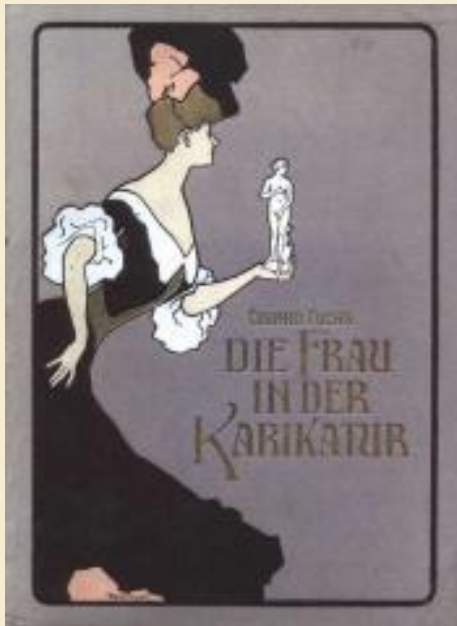
Figuras alegóricas en la prensa satírica. De izquierda a derecha: La Libertad en *El motín* nº 4, La Miseria en *La araña* nº5, Europa en *La mosca* nº 16.

Las propias publicaciones encontraron en la figura femenina su representación alegórica, y así vemos a *La Flaca*, que no es otra que la propia España dibujada en su cabecera, *La Mosca*, una dama alada con la pluma y el látigo, o *La Campana de Gràcia*, personalizada en una dama con híbrido entre barretina y gorro frigio, con alas de mariposa (*La Campana de Gràcia* núm. 495), a la que se dotó de faldas cuyo vuelo recuerda a una campana (*Almanach La Campana de Gràcia* 1890).

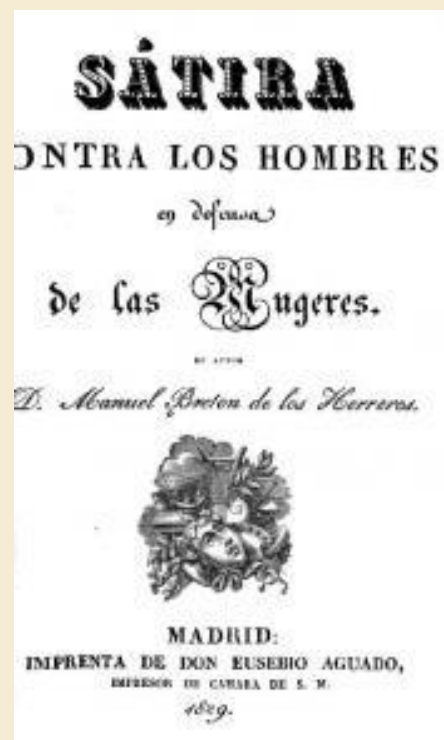
MUJERES DE HUESO... Y CARNE

Pero no todo son alegorías. Cuando la sátira no era política, el uso de la figura femenina marchó por otros derroteros. «Sin necesidad de ser alegórica, la mujer era un medio ideal para que los dibujantes señalaran las pautas de comportamiento y los problemas más

importantes que afectaban a la sociedad»xlvi[46], nos dice Fernando Arcas Cubero. Y es cierto que fuera del plano simbólico, los caricaturistas utilizaron profusamente la figura femenina en las publicaciones del siglo XIX. Pero en una sociedad profundamente misógina, no es de extrañar que la caricatura se tiñera también de esa misoginia. «La caricatura (...) procede sin excepción de la burguesía. No significa el hecho otra cosa sino que la caricatura se ha inspirado y ha representado exclusivamente la moral de esa clase»xlvii[47], nos dice Fuchs. Los lectores de la mayoría de revistas no eran mujeres, y mucho menos sus autores, por lo que los clichés y arquetipos utilizados en las viñetas reprodujeron la visión androcéntrica del mundo que empapó todos los resortes de la sociedad decimonónica asociando a la mujer a la ligereza, la inconstancia, la seducción, la picaresca, y una extensa colección de percepciones profundamente negativas. Si nos sirve de consuelo, esto no ocurría únicamente en España, ni solamente en la sátira gráfica. Recordemos que en aquel siglo Manuel Bretón rompía una lanza a favor de las féminas y en su *Sátira contra los hombres en defensa de la mugeres* (Imp. Aguado, Madrid 1829) dejó constancia de que «desde Juvenal á nuestros dias apenas ha florecido un poeta satírico que no se haya declarado enemigo del bello sexo [sic]»xlviii[48] lo que no impidió que después siguieran dándose a la imprenta obras como *Sátira compuesta de los ruegos que hacen las doncellas para que les de Dios marido con quien casarse y para concluir la guerra civil de España en este presente año 1838* (Impr. de Corominas, Lérida 1838), *Sátira compuesta de la semana mal empleada que tuvo un galán cortejando á una dama, para que tomen ejemplo los mancebos y no se fíen de faldillas* (Tip. de María Aléu é Hijos, Reus 1845), *Sátira graciosa en que se declara el litigio que tienen entre suegra y nuera* (Impr. de D. J.M. Marés, Madrid 1847), *Graciosa sátira de las faltas de las señoras mugeres que quieren casarse* (Imp. y Lib. de Juan Bautista Vidal, Reus 1847), *Sátira burlesca de la vida, milagros, usos y costumbres de cuatro clases de mugeres que hay en Madrid* (Impr. de D. J.M. Marés, Madrid 1849).



Portada del libro *Die Frau in der Karikatur*.



Portadilla de *Sátira contra los hombres en defensa de la mugeres*.

El uso de la mujer en la caricatura llegó a ser incluso objeto de diversos ensayos y todos coincidieron en denunciar el menosprecio con el que se trató al bello sexo en las caricaturas. En 1899 John Grand-Carteret recopiló en *La femme en culotte* (París, E. Flammarion) una nutrida colección de caricaturas que mostraba el rechazo mayoritario de los caricaturistas de fin de siglo a las conquistas sociales de las damas, empezando por el grave hecho de ponerse pantalones, como reza el título del libro; Eduard Fuchs escribió *Die Frau in der Karikatur* (Munich, Albert Langen) en 1906, obra que se tradujo al castellano y se publicó en Barcelona bajo el título *La mujer en la caricatura* (Graf. Delriu); y Gustave Kahn publicó en 1907 los veinte fascículos que componen su obra *La Femme dans la caricature française, orné de 450 illustrations et 60 suppléments en couleurs présentant l'histoire complète de la femme dans la caricature française d'après les plus célèbres dessinateurs et humoristes* (París, A. Méricant Editions d'Art). Es demoledora la conclusión a la que llega Kahn tras analizar la producción dedicada a las mujeres de los caricaturistas de los que afirma: «Ils ont toujours combattu deux sortes d'ennemis, les rois et les femmes»xlix[49].

Una pequeña antología de las viñetas protagonizadas por mujeres de la prensa joco-satírica-cómico-burlesca, nos daría hoy algo de vergüenza. Las mujeres que en ellas se retratan se nos muestran como personajes de carácter voluble, chismosas, casquivanas, mentirosas, presumidas, pícaras, cuando la burla no se dirige directamente a defectos físicos tales como la gordura, la fealdad, o la vejez. La saña con la que la mayoría –ojo, no todos– de los caricaturistas tratan al otro género hace que el Doctor Fuchs concluya su estudio sobre la caricatura femenina exclamándose sobre el miedo del hombre a tratar en un plano de igualdad a sus parejas: «ver en la hembra siempre lo diabólico y girar en torno a suyo como junto a un enigma misterioso e insoluble, no es el resultado de una penetración más honda del problema, sino, en último término, subterfugio de la impotencia de un declinante sentido del mundo»[50].



Ilustración del libro *La Femme dans la caricature française*.

Claro que para ser justos hay que decir que los hombres que aparecen en muchas de aquellas viñetas también se muestran estúpidos, engreídos, incompetentes, hipócritas, lerdos o depravados...



El marido en lo firme, la mujer en los huesos, el chico canijo; en esta familia solo el ama engorda.



F. — ¡Dios! ¡Dios! ¡Esta mujer me va á volver loco!
— ¡Eres un infame, que no tienes consideracion al estado en que me encuentro!
— ¡Pero señores! ¿qué les pasa á Vds?
— ¡Casi nada! Que á mi mujer se le ha antojado comerse un hulaeo frío.

Estereotipos de lo femenino en: *Almanaque de El Cascabel* para 1868 y para 1871.

En aquellas sátiras, las mujeres desempeñan diversos papeles, que nos permiten entrever el rol que le tenía reservada la sociedad. El punto central, sobre el que parten todas las ramificaciones posibles en las viñetas que hemos estudiado, es el matrimonio. La mujer se clasifica según su vínculo con un varón, y así las protagonistas de los chistes solo podían ser niñas, doncellas, casadas, solteronas, monjas o viudas. Curiosamente, no existía otra categoría en la que la situación conyugal no se tenga en cuenta, y en muy pocas viñetas esta categorización no tiene importancia. Los principales temas sobre los que giran las viñetas protagonizadas por féminas forman parte del ciclo matrimonial, que incluye el enamoramiento, el flirteo, la lascivia, la boda, la convivencia conyugal y la educación de los hijos, aunque los más socorridos serán la coquetería, que incluye toda suerte de chistes sobre las modas, los métodos de embellecerse, la obsesión por la belleza, etc., y finalmente, uno de los grandes temas de la prensa satírica: la infidelidad.

«El matrimonio burgués ha sido para la caricatura casi hasta nuestros días, algo inal-

terable, algo fundamental para la subsistencia de la sociedad humana. Bajo ese punto de vista, toda contradicción, toda pugna contra la moral conyugal transmitida, se convierte en un crimen, en pecado contra natura. (...) sólo cuando en el último decenio del siglo XIX llegó a ser bien común a más extensos círculos de personas, el conocimiento de la esencia del matrimonio, se disipó, en la sátira como en la discusión seria, la reserva adoptada frente al matrimonio como frente a algo ble»,li[51] escribe Fuchs.



Almanaque de *La Risa*, 1871. Abajo: Almanaque de *El Cascabel* para 1867.



Una colección de estereotipos –muchos de ellos importados de publicaciones humorísticas europeas– cargados de connotaciones negativas se instaló en nuestra prensa. «Una de las funciones de los estereotipos consiste en ocultar la realidad mediante confortables operaciones de ción»lii[52] advierte Marina Yagüello. El hombre martirizado por su mujer, el padre de familia al que esposa e hija piden dinero, el joven que busca esposa, o el hombre maduro que quiere darle una alegría al cuerpo solían ser el contrapunto en las viñetas protagonizadas por mujeres. El vejestorio que se arregla como una joven, la muchacha frívola que cambia de novio como de peinado, la interesada por encontrar un buen partido, la fresca que no hace ascos a las atenciones de señores mayores si van acompañadas de regalos, el encuentro en el parque entre la doncella y el soldado, la mujer infiel sorprendida con el amante... fueron escenas habituales que se repetían hasta la saciedad en las viñetas. Refiriéndose a *Madrid Cómico*, Llera Ruiz escribe un párrafo que puede utilizarse para otras muchas publicaciones de aquellos años:

«Su humor se apoya preferentemente en los juegos verbales, el chiste fácil, la hipérbole y el tipismo, propios de la tradición sainetesca y del astracán. No es difícil deducir que el público al que estaba dirigido era la burguesía, que disfruta viéndose representada.»liii[53]

Una burguesía que lucía una doble moral perversa que juzgaba y culpabilizaba a la mujer por su conducta sexual, sin tener en cuenta que era el mundo diseñado por el hombre el que las obligaba a comportarse así, y es el que vemos retratado en la prensa satírica. Entre las ilustraciones que acompañan este texto hemos seleccionado una pequeña muestra de las viñetas que tienen como sujeto a personajes del sexo femenino en los almanaques satíricos, dibujados con bastante antelación al día de su publicación y por lo tanto que contienen un humor menos ligado a la actualidad y por eso mismo menos perecedero. Algunas de estas viñetas se nos antojan verdaderamente crueles –como la mujer obesa que observa un mendigo con desdén bajo el texto: «A pedir, pobre tullido,/ avergonzado comienza;/ y ella de pobre ha salido/ a costa de su vergüenza» (*Almanaque La Risa para 1871*); la mujer rodeada de hijos a la que el marido abronca «Y ya que estoy sin dos cuartos/ te pido que en adelante/ no me partas con más partos» (*Almanaque el Cascabel para 1867*); o la colección de bustos femeninos «Ángeles de mujer todos vestidos;/ se ignora si son ángeles... caídos.» (*Almanaque La Risa para 1876*) –aunque todas y cada una de ellas retratan a la perfección una serie de situaciones reales propias de aquellos tiempos, o refleja la mentalidad de aquellas gentes.

Únicamente con motivo de las continuadas derrotas en las distintas guerras coloniales que mantuvo España en los últimos años del siglo, nos ofreció nuestra prensa satírica una per-

cepción positiva de la mujer en su carácter más heroico, dibujando la desconsolada viuda, la madre doliente, la mujer serena que en la penuria aguarda el desenlace de la guerra desde la incertidumbre y la distancia, manteniendo su familia ante la falta del esposo. En esos casos, puesto que la sátira se dirigía contra el enemigo de la patria –mayormente los estadounidenses– o contra el gobierno, la figura femenina se tiñe de emotividad, y se potencian los aspectos positivos de la feminidad, es decir: amor, temple, capacidad de sacrificio y fuerza.



De la concepción gráfica femenina en los 1860 (arriba, almanaque de *El Cascabel* para 1868)...



...al "nuevo" prototipo de chicas o mujeres de portada en las revistas de finales del siglo XIX, como *El Mundo Cómico*, *La Tomasa* e *Hispania*.



Las cabeceras de crítica política dejaron paso a publicaciones menos combativas, al consolidarse el sistema político de la Restauración. *L'Esquella de la Torratxa* (1879) y *Madrid Cómico* (1880) fueron las dos publicaciones emblemáticas del final de siglo, en las que la crítica política adopta un aire mucho menos inflamado que el que podemos encontrar en *El Motín* o *La Campana de Gràcia*, y en las que se introduce la caricatura de celebridades, actores, músicos y literatos, y se abre la sátira a otros aspectos de la vida social y cultural. Algunas publicaciones empezaron a descubrir el interés que las imágenes femeninas despertaban en los lectores mayoritariamente masculinos, y adornaron sus portadas con mayor asiduidad de



Obras de Francisco Ortego, Pellicer y Apelles Mestres mencionadas.



bellas jóvenes protagonizando cada vez menos inocentes chistes. Se produjo así el despertar de un nuevo uso en la prensa –pronto le siguió la publicidad[54]– de la mujer como objeto sexual, objeto de deseo para ellos y la envidia de ellas. Para hacerse una idea, de las treinta primeras portadas de la revista *El Mundo Cómico* (1872), veinticuatro iban protagonizadas por mujeres, cada vez con menos ropa, por cierto. Del mismo modo *La Tomasa* (1872) descubrió en su tercer año de vida el poderoso atractivo del bello sexo en la portada, y la figura femenina conquistó la primer página de la revista para ya no abandonarla, cosa que hicieron toda suerte de revistas aunque no fueran satíricas, como *Hispania* (1889), inspirada en la alemana *Jugend*.

Más adelante, una serie de revistas literarias y artísticas, aunque seguían usando más o menos páginas y viñetas de humor, como *El Gato Negro* (1898), nos

ofrecieron una imagen mucho más interesante de la mujer, en las que ésta ganaba no solo en sensualidad, sino en profundidad psicológica. También hay que dejar constancia de que, en el fondo, hubo algunos dibujantes y algunas publicaciones que se ensañaron más que otros con el sexo opuesto. Francisco Ortego, sin duda el más cáustico y mordaz satírico de la primera generación, nos dejó una impactante colección de viñetas que destacan por su profunda misoginia del que reproducimos acá algún ejemplo como «Las mugeres detrás de la cortina» (*Gil Blas* número 8, 28-X-1866); «Delicias matrimoniales» (*Gil Blas* número 9, 1-XI-1866); o «Escenas de baile» (*Gil Blas* número 1 de la segunda época, 4-X-1866). A José Luis Pellicer, destacado cronista gráfico de mil batallas, le pierde el lado frívolo y disfrutó en sus apuntes de damas con un toque libidinoso, como vemos en las portadas y viñetas de *Mundo Cómico*. Y Apelles Mestres se desmarcó de sus coetáneos para ponerse del lado de la mujer, a la que solía idealizar en sus dibujos –una clara muestra de ello se puede disfrutar en las páginas de *Granizada*–, no solo evitando el maltrato a la que la mayoría de caricaturistas las sometieron, sino dibujando a su favor, como vemos en los dos pequeños libritos de dibujos que publicó en 1885: *Las mujeres de mañana* (Tipografía La Academia) y *Un adulterio en juicio oral* (Tipografía Al Timbre Imperial), en el que acompañado por Albert Llanas satirizaron la situación, dejando curiosamente malparado a todo quisqui excepto a la dama que se sienta en el banquillo.

Hacia finales de siglo, y por influencia francesa, la sátira de costumbres incorporó una nueva tipología de viñetas, que se denominaron “caricaturas galantes”, hábil estrategia para no decir que se trata de chistes de contenido sexual, más o menos subidos de tono, en el que la protagonista es la mujer, una mujer objeto en tres dimensiones paralelas: objeto estético, objeto sexual y objeto de las chanzas y burlas. Comentando esta parcela de las publicaciones satíricas, afirma Mingote:

«Los dibujantes cultivan con denuedo la parcela erótica, donde rara vez aparecían las señoras llamadas decentes, todas con su pierna quebrada o su pierna indemne, pero en casa. Las protagonistas de los chistes o historietas eróticas eran las suripantas, las cupletistas, las chulaponas, las adúlteras, las mujeres de la vida galante en sus distintas categorías, desde la buscona hasta la entretenida de lujo. Estas, tan decorativas, aparecían con extraordinaria frecuencia; debían de ser por cierto abundantes.»lv[55]



Castelar disfrazado de mujer (*La flaca*, nº 76, 26-II-1871).
Bajo estas líneas: dos imágenes de *El Buñuelo*, de su almuerzo para 1881.



En efecto, la figura de la mujer pasó a protagonizar las portadas, y las escenas, que curiosa e invariablemente se sucedían en alcobas, entre las bambalinas de teatro, en la *toilette* o ante el tocador, y fueron subiendo de tono a medida que finalizaba el siglo, hasta que en 1902 se inventó la palabra "sicalíptico"lvi[56], bajo cuya etiqueta ya se permitió a las revistas mostrar los recuerdos más íntimos del bello sexo. Pero eso cae ya en otro siglo por lo que hoy no nos adentraremos por ahí.

MUJERES QUE NO LO SON

Para acabar este recorrido panorámico por la figura femenina en la prensa satírica del siglo XIX nos falta una última consideración. Se trata de un recurso habitual de la prensa satírica de todos los tiempos como es el de caracterizar al hombre público como fémina en alguna escena determinada. La caracterización de un hombre como mujer ha sido un recurso cómico habitual en el teatro o la literaturalvii[57], aunque el efecto cómico de esta caracterización es distinto al de la también frecuente caracterización de mujer como varónlviii[58]. Cuando al varón se le disfrazaba de mujer era únicamente para ridiculizarle. Por lo tanto, todas las connotaciones que se confieren en la transformación no se podían considerar positivas. Uno de los recursos habituales de la caricatura es la transformación, que como cuenta Nadine M. Orenstein, «creates shorthand analogies that offer the viewer a quick visual understanding of a character or situation without the need for words»lix[59]. Así, en las caricaturas políticas era habitual encontrar a los políticos del momento convertidos en mujeres, un recurso que pretende socavar la dignidad del representado, transfiriendo la escala de valores del lector contemporáneo, en las que el varón es superior a la mujer. Para que el lector actual pueda hacerse una idea del efecto que este tipo de sátiras, hoy diluidas por el paso del tiempo, tenían en aquellos lectores, solo debemos imaginarnos un dibujo en el que el caricaturista transforma al político de turno en un chimpancé: seguramente, a pesar de que los simios nos puedan parecer bichos muy simpáticos, tenemos muy claro que está en un peldaño inferior

que el ser humano en la escala evolutiva, con lo que el dibujo consigue que el espectador traslade los atributos del simio al político caricaturizado, entre los que está este menosprecio implícito en la propia comparación entre el chimpancé y el hombre. Así, más o menos, debemos considerar las caricaturas en las que los hombres públicos del XIX aparecen transformados en mujeres. Pero no debemos culpar al caricaturista –que simplemente utiliza los recursos de qué dispone para realizar su ataque satírico– sino a la mentalidad que impera en la sociedad, que es la que categoriza de esta forma y discrimina entre los géneros. Hoy en día los caricaturistas seguimos pintando a los políticos como mujeres, aunque las connotaciones de estas viñetas son distintas porque lo que ha variado es la percepción social. Es significativo que en la cáustica revista *La Flaca*, no encontramos el primer hombre que el caricaturista convierte en dama hasta su número 76 (26-II-1871); se trata de Castelar, pero es una escena de carnaval, en la que la caracterización se suaviza porque el hombre no se convierte en mujer, sino que se disfraza de mujer. El matiz se antoja importante para comprender el fuerte agravio que conlleva este tipo de dibujos en el contexto sociocultural del siglo XIX. Recordemos que pocos años antes, en la sátira más brutal nunca dibujada en España, el álbum *Los Borbones en Pelota*, se ridiculiza a sus protagonistas con motivos explícitamente sexuales, entre las que encontramos la visualización de la falta de hombría del rey consorte mediante la utilización de recursos visuales, entre los que destaca la gigantesca cornamenta, o la automutilación de sus atributos sexuales[60].



A la izquierda Sagasta y Castelar; arriba políticos caracterizados de mujer (*El motín*, nº 22 y nº 26)



Cristino Marcos pariendo en la cama (*El loro*, número 47 de su segunda época)

En estas viñetas en las que el caricaturista fuerza al político al travestismo o al transexualismo, hay también distintas tipologías. Por un lado los que sitúan a la mujer en lo que en aquellos tiempos se considera su hábitat natural, es decir en escenas de hogar, realizando tareas como cocinar, limpiar, cuidar hijos, o escenas de galanteo, seducción, coquetería etc. Vemos así algunos ejemplos como las láminas de *El Motín* número 22 (4-II-1881), donde un femenino Sagasta vende flores a Castelar, en la misma revista número 26 (2-X-1881) en la que Demócrito (Eduardo Sojo) dibuja a los principales líderes de los partidos minoritarios de la oposición (entre los que están Pi i Maragall, Castelar o Cristino Martos) como mujeres armadas de escobas sobre el texto "Unos por otros la casa sin barrer"; en *El Loro* número 47 de la segunda época (19-X-1881) donde Cristino Martos, desde la cama, acaba de parir (bajo la leyenda "éramos pocos y parió mi abuela"); o en *Gedeón* número 147 (1-IX-1898) en que Sagasta se convierte en "Lavandera nacional". Aprovecho para anotar que es quizás *Gedeón* donde más he visto abusar de este recurso, y por mencionar solo unas cuantas láminas, tenemos las del número 43 (5-IX-1896), en que los candidatos de los partidos políticos son transformados en coristas; en el número 45 (17-IX-1896) el Presidente Cánovas es dibujado como "la Señá Antonia", una mujer que va a la casa de empeños para sacar adelante a su familia; el número 142 en que Carlos María de Borbón, Pi i Maragall, y Silvela son convertidos en orondas féminas se someten al "juicio de París"; el número 206 (1-XI-1899) donde vemos al Presidente del Gobierno, Silvela, como mujer que abandona a sus hijos en un orfanato; o, para no alargarme más, el número 212 (13-XII-1899) en el que el jefe de la oposición es dibujado como una nodriza. Reseñar también que los políticos liberales son los que,

cuando ocupan cargos de gobierno, son más directamente satirizados, lo que nos puede indicar seguramente que la censura se relajaba un poco respecto a los períodos de gobiernos conservadores con los que se alternaban.



Láminas mencionadas de los números de *Gedeón*: 43, 45, 142, 147, 206 y 212.



Por otro lado tenemos las escenas que son a su vez representaciones de fragmentos literarios, teatrales o líricos, en los que la caricatura representa una doble pirueta, porque por un lado consigue aprovechar el contexto que ofrece la obra artística que sirve de partida (en nuestras viñetas los más habituales serán *El Quijote*, el *Don Juan* de Zorrilla, *Fausto*, o la utilización de escenas de zarzuelas y comedias de gran popularidad en el momento, como en la caricatura anglosajona el escenario más usado en este tipo de caricaturas serán los que proporcionan las obras de Shakespeare) y sumarlo al efecto cómico o satírico que pretende conseguir al introducir personajes de la vida política en determinadas escenas muy conocidas por el público. Como ejemplo pongamos la escena de la Zarzuela *La Gran Vía* que publica *El Charlatán* en su número 8 (29-IV-1887), escena del vals del Caballero de Gracia en el que Silvela y Queipo de Llano aparecen como los personajes femeninos de La Calle de Sevilla y la Calle Ancha; o el final del último acto de la ópera de Verdi *El Trovador*, dibujada en *La Mosca Roja* número 11 (10-VI-1882) donde los republicanos aparecen como las damas Leonora y Azucena.

PARA TERMINAR

Hemos intentado mostrar una panorámica somera de los usos de la figura de la mujer en la prensa satírica del siglo XIX. Ha sido una primera aproximación que no nos ha permitido profundizar demasiado y nos ha obligado a generalizar en exceso. Pero sirva este texto para establecer una base de los usos de la imagen femenina en este tipo de publicaciones cuyo objetivo era la sátira política y social. Un estudio en profundidad merece cada una de las modalidades que hemos apuntado. Una más honda investigación sería necesaria, sin duda,

para cada uno de los artistas que dejaron los jirones de su ingenio en aquellos papeles satíricos. Otro estudio distinto merecen las publicaciones que con la excusa del humor pasarán de picarescas a pornográficas, desli-zándose por esa curiosa etapa de sicalipsis.



Arriba: Imagen de *El Charlatán*, 1, otra del nº 8, "La Gran Vía", y "El trovador" en *La mosca roja* nº 11 en la imagen inferior.



La imagen de la mujer en la prensa satírica del siglo XIX fue, en el fondo, una proyección del papel que la mujer desempeñaba en la sociedad finisecular. Las cosas buenas y malas que vemos en los dibujos no son más que un reflejo, teñido tenuemente por la sátira, el humor o la mala uva, pero un reflejo fiel de la propia sociedad. Hay que reconocer que los caricaturistas del siglo XIX fueron profundamente injustos con las mujeres, aunque solo fueron tan injustos como lo fue el resto de la sociedad. Las ideas avanzadas que en materia política exhibieron algunos de estos dibujantes, no fue tan adelantada en el tema de los derechos de la mujer, excepto algunos chispazos dispersos de autores que empezaron a detectar y poner sobre el papel la profunda injusticia que se cometía con la mitad de la población.

Quiero hacer hincapié en la necesidad, al hacer lecturas extemporáneas, de ser comprensivos con aquellos autores satíricos, y también con sus lectores, que no fueron más que hombres de su tiempo. «Creemos que la caricatura es susceptible de emplearse como instrumento de progreso; que el epigrama dibujado puede tanto y para algunos más que el escrito»^[61] escribía Octavio Picón en su estudio sobre la caricatura en la última década del siglo. Y el que firma estas líneas sigue conven-

cido que así es, que la sátira es un instrumento útil para abrir el camino del progreso moral. Estoy seguro que muchas de las conductas que hoy insertamos en nuestras viñetas con naturalidad servirán a los lectores de dentro de dos siglos para hacer aspavientos sobre la dudosa catadura de nuestras actuales categorías morales. Lo que es seguro es que la caricatura de hoy, como la de hace dos siglos refleja la realidad humana del momento a la perfección, por lo que dice y por cómo lo dice. La caricatura, así, se convierte no solo en una mordaz herramienta para reflexionar sobre la realidad, sino en un útil instrumento para profundizar en el conocimiento de nuestro pasado. Que, digo yo, la caricatura actúa como aquella gota de ámbar que conserva petrificado en su interior un insecto del Cretácico, preservando

retazos de la actualidad envueltos en resina humorística. Como el brillo calidoscópico de estas joyas orgánicas, los dibujos cromolitográficos de aquellas revistas nos embelesan –y así debe ser– más allá de la información que algún científico loco pueda entresacar del ADN de la fascinante colección de bichejos fosilizados en el interior de aquellas láminas. ¿O no?

NOTAS:

- [1] Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo*. Debate, Madrid 2000, p. 153.
- [2] Larrubiera, Alejandro. "La prensa madrileña político-satírica del siglo XIX", en *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo*, Año X, número 39. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1933, p. 344.
- [3] Hofman, Werner: *Caricature, from Leonardo to Picasso*. Crown, New York 1957, p. 10.
- [4] Citado en la introducción del volumen *English caricature. 1620 to the present* (Victoria and Albert Museum, Londres 1984, p. 11) por Richard Godfrey, aunque es probable que Carracci no utilizase la palabra "caricatura", pues el nacimiento del vocablo, derivado del *ritratti carichi* se considera varias décadas posterior.
- [5] BALDINUCCI, Filippo: *Vocabolario italiano dell'arte del disegno*. Florencia, 1681, p. 29
- [6] Picón, Jacinto Octavio. *Apuntes para una historia de la caricatura*. Madrid, 1877, p. 7.
- [7] Llera Ruiz, José Antonio. "Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde El Duende Crítico de Madrid hasta Gedeón". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 9, 2003, p. 206.
- [8] Soria, Carlos: "La Ley española de Policía e Imprenta de 1881" en *Documentación de las ciencias de la información*, n.º 6, 1982, pp. 11-40.
- [9] Picón, Op Cit. p.121
- [10] Fuentes, Juan Francisco: "Prensa satírica del trienio liberal" en *150 años de prensa satírica [cat. expo.] Ayuntamiento de Madrid*, Madrid 1991, p. 33.
- [11] *Ibidem*.
- [12] Larrubiera, Op. Cit., p.347.
- [13] Llera Ruiz, Op. cit, p. 208.
- [14] Bozal Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Alberto Corazón, Madrid 1979, p. 27.
- [15] Pla, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. PUV, Valencia 2010, p. 24.
- [16] Picón, Op. Cit. p. 135.
- [17] Para tener una visión de lo que el arte satírico relacionado con el erotismo puede dar de sí, es imprescindible el libro de Eduard Fuchs *L'élément erotique dans la caricature* (Stern, Viena 1906), donde leemos con envidia una frase que no se puede aplicar, o casi, a la caricatura de temática erótica española, al referir que este tipo de estampas satíricas en Londres y París, desde finales del siglo XIX:
- «(...) presque toutes ont été publiées ouvertement, et, dans la plupart des cas, avec indication précise de l'éditeur, du dessinateur, et souvent du jour de la publication. On les mettait en vente très ouvertement, on les exposait aux vitrines. (...) Certes, tout ce qui se publiait, n'était pas approuvé, on trouvait beaucoup de choses choquantes et éhontées. Mais il est possible de constater combien était large la tolérance, de la morale publique, en étudiant de qui s'appelait, à l'époque, 'indécents' et ce qui était admis. » (p.163) ["casi todas fueron publicadas abiertamente, y en la mayoría de los casos, con indicación precisa del editor, dibujante, y con frecuencia la fecha de publicación. Fueron puestos a la venta abiertamente, se expusieron en los escaparates. (...) Por supuesto, no todo lo que se publicó fue generalmente aprobado, hubo muchas cosas chocantes y vergonzosas. Sin embargo, es posible observar cuan amplia era la tolerancia de la moral pública, estudiando lo que en la época se consideró "indecente" y lo que se permitió."]
- La primera aproximación teórica similar dentro de nuestras fronteras la ha firmado Albert Domenech en este mismo número de *Tebeosfera* [enlace].
- [18] Llera, Op. Cit. p. 209.
- [19] Mingote, Antonio, *Dos momentos del humor español*. Madrid Cómic - La Codorniz. Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Real Academia Española, Madrid 1988 [versión en línea]

- [20] Según un censo de 1860, sobre una población de 15.673.481 habitantes, solamente 3.129.921 sabían leer y escribir (de los cuales dos millones y medio eran hombres y 715.906 mujeres). En este censo, 705.778 se consideran semialfabetizados. Datos extraídos del trabajo de De Gabriel, Narciso "Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991) Revista Complutense de Educación, vol. 8, núm 1, 1997, p.202.
- [21] Pardo Bazán, Emilia. "La Mujer española" en La España moderna año II, nº XVII- XX, (mayo- agosto) 1890. p. 33
- [22] Jagoe, Catherine; Blanco, Alda; Enríquez de Salamanca, Cristina. La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX Madrid: Icaria, 1995. p. 18
- [23] Gaya, Joan "Què li farem fer a la nena?" en Catalunya Social, (13-06-1936)
- [24] Remartínez, R. "Preguntas y respuestas", Estudios, núm. 151 (mayo de 1936)
- [25] Nash, Mary. Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936). Barcelona: Anthropos, 1983, pp. 9-10.
- [26] Astelarra, Judith. Las mujeres podemos: otra visión política. Barcelona: Icaria, 1986.
- [27] El Código Civil de 1889 excluía a las mujeres del consejo de familia, las inhabilitaba para ser tutores, les retiraba la patria potestad si contraían segundas nupcias, obligaba a la obediencia de la esposa al marido, incapacitaba a la mujer casada para prestar consentimiento, o la obligaba a obtener una licencia marital para actuar en la esfera de sus propios derechos.
- [28] Sarasúa, Carmen. "Aprendiendo a ser mujeres: las escuelas de niñas en la España del siglo XIX" Cuadernos de Historia Contemporánea, Vol. 24, 2002, p.286.
- [29] Polo y Peyrolon, Manuel. Apostolado de la mujer en las sociedades modernas (discurso leído en la solemne junta que la Juventud Católica de Valencia dedicó a María Santísima de los Dolores el día 31 de marzo de 1882). Imprenta Manuel Alupe, Valencia 1882, pp. 8-10.
- [30] Nash, Op cit. p. 45.
- [31] Ibídem p. 23..
- [32] Ballarín Domingo, Pilar. La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX). Madrid: Síntesis, 2001, p. 249.
- [33] Nash Op. Cit. p. 18.
- [34] Ibídem. p. 29.
- [35] Kirkpatrick, Susan. Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931. Valencia: Universidad de Valencia, 2003, p. 9.
- [36] Sarasúa, Carmen. Op. Cit. p.282.
- [37] Scanlon, Geraldine M. La polémica feminista en las España contemporánea: 1868-1974. Madrid: Akal, 1986, p. 5.
- [38] Ibídem.
- [39] Picón, Op. Cit. p. 7
- [40] Fuchs, Eduardo. La mujer en la caricatura. Barcelona: Gráficas Delriu (s.f.) p. 39
- [41] Jagoe, Catherine; Blanco, Alda; Enríquez de Salamanca, Cristina. Op. Cit. p. 26-27
- [42] Arcas Cubero, Fernando. El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica. Malaga: Arguval, 1990. p.47
- [43] Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Madrid: Siruela, 1997. p.320
- [44] Descripción de la decoración arquitectónica con que se puso iluminación que la noche del día 20 de marzo hubo en Cádiz en casa del Sr. Conde de Palmela, Ministro de Portugal, en celebridad de la publicación de la Constitución política de la Monarquía española, impreso en 4º de una sola hoja, Cádiz, en la Imprenta Tormentaria, 1812, citado por Fuentes, Juan Francisco, "Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX" Cercles. Revista d'Historia Cultural, núm. 5, I-2002, p. 10.
- [45] Podemos comprobarlo en las muchas viñetas de toda suerte de procedencias recopiladas durante la I y II Guerra Mundial: Bryant, Mark. World War I in cartoons, London: Grub, 2006, y Bryant Mark World War II in cartoons, London: Grub, 2005.
- [46] Arcas Cubero, Op. Cit. p. 47
- [47] Fuchs, Op. Cit. p. 39

- [48] Bretón de los Herreros, Manuel. *Sátira contra los hombres en defensa de la mugeres*, Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1829, p.5
- [49] «[Los caricaturistas] han luchado contra dos tipos de enemigos: los reyes y las mujeres». Kahn, Gustave. *La Femme dans la caricature française*, A. Méricant Editions d'Art, Paris 1907, p. 5.
- [50] Fuchs, Op. Cit., p. 233.
- [51] *Ibidem*, p. 42.
- [52] Yagüello, Marina. "Las palabras y las mujeres" en Lomas, Carlos. [ed.] *¿Iguales o diferentes?: género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 108.
- [53] Llera Ruiz. Op. Cit. p. 211.
- [54] A destacar trabajos sobre el tema como *La mujer en la publicidad* (1990), de C. Fabretti y C. Peña-Marín; y el *dossier Mujer, publicidad y medios de comunicación* (1994), publicado por el Instituto de la Mujer.
- [55] Mingote, Antonio. Op. Cit.
- [56] Cultismo de fin de siglo que etimológicamente proviene de las palabras griegas psykon (higo) y aleiptikós (que viene a significar algo así como ganas de rascar), o sea que ya ven lo que significa literalmente tan bella palabreja. Soldevila, Joan Manuel. *Psicalíptics. Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX* [cat. expo], Museu d'art de Sabadell, 2004, p. 11.
- [57] "No hay comediógrafo importante en cuyo caudal dramático no se compruebe, al menos una vez, la presencia de algún disfrazado" afirma Jean Canavaggio en "Los disfrazados de mujer en la comedia", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del segundo coloquio sobre teatro español, G.E.S.T.E., Toulouse, 16-17 de noviembre, 1978, p. 67-68.
- [58] Injamoto, Kenji. "La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes" en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2, 1992, pp. 137-143.
- [59] «Crea analogías abreviadas que ofrecen al espectador una rápida comprensión visual de un carácter o una situación sin necesidad de palabras». McPhee, Constance, Orenstein, Nadine, *The Infinite Jest. Caricature end satire from Leonardo to Levine*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011, p. 21.
- [60] SEM. *Los Borbones en Pelota*. Madrid: Ediciones del Museo Universal, 1991.
- [61] Picón, Op. Cit. p. 11.

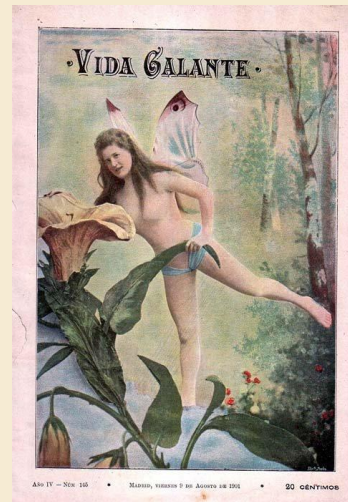
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JAUME CAPDEVILA (2012): "LA FIGURA FEMENINA EN LA PRENSA SATÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX" en *TEBEOSFERA* 2ª EPOCA 9, BARCELONA : *TEBEOSFERA*. Consultado el día 19-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_figura_femenina_en_la_prensa_satirica_espanola_del_siglo_xix.html

HUMORISTAS E HISTORIETISTAS EN VIDA GALANTE, SICALÍPTICOS ESPAÑOLES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (ZARAGOZA, 10-I-2012)

Autor: [DIONISIO PLATEL](#)

Notas: Texto elaborado por su autor especialmente para el número 9 de TEBEOSFERA. En la imagen, portada del número 145 de "Vida Galante", del 9 de agosto de 1901.



HUMORISTAS E HISTORIETISTAS EN *VIDA GALANTE*, SICALÍPTICOS ESPAÑOLES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

La historieta a finales del siglo XIX era un medio relativamente reciente que daba sus primeros pasos, y sus creadores estaban aprendiendo, experimentando e innovando a la vez, siempre con referencias extranjeras venidas de países vecinos como Inglaterra o Francia, pero aportando soluciones y modos a este nuevo lenguaje gráfico a medida que se trabajaba en él. Los primeros historietistas españoles se autodenominaban monigoteros, ya que ellos dibujaban monos o monigotes. Estos monos no dejaban de ser caricaturas o viñetas humorísticas con su correspondiente texto al pie. Así, poco a poco, fue desarrollándose la historieta, como el proceso lógico de una situación humorística que no podía contarse en una sola viñeta. Humorística, porque la historieta como tal se inició en la prensa satírica española, en títulos como *El Cañon Rayado* (1859), *El Mundo Cómico* (1872) o *El Garbanzo* (1872), con temas para consumidores adultos, y todavía tuvieron que pasar bastantes años para que la historieta fuese lectura habitual para el público infantil.

La alfabetización, la industrialización y las nuevas técnicas de impresión fueron factores clave en el impulso de la prensa gráfica, y con ello de la historieta, que se vio representada en este nuevo tipo de revistas. Estas novedosas publicaciones que apostaban por la cultura, la literatura y el arte llamaban la atención por su elegancia y por su gran profusión de imágenes. La revista *Blanco y Negro*, fundada por Torcuato Luca de Tena en el año 1891, puede considerarse la precursora en este género: su éxito fue inmediato, y pronto salieron a la calle productos competidores muy similares, como *Nuevo Mundo* (1895), *La Revista Moderna* (1897) o *La Vida Galante* (1898).

Es esta última la que vamos a analizar en este artículo, y más concretamente las historietas y viñetas humorísticas de autores españoles que en ella aparecieron. Una publicación que revolucionó un género que por esos años estaba en verdadero auge. Fue tal el ímpetu de lo festivo, lo pícaro, lo galante, que incluso se puso de moda un término para definirlo: sicalíptico. La sicalipsis no es otra cosa que lo erótico y lo sensual, pero no vamos a entrar ahora a descifrar su significado, ni mucho menos a desentramar su historia, ni vamos a indagar sobre quién inventó dicha palabra, ya que existen demasiadas versiones diferentes como para ponerse a cotejarlas todas.

VIDA GALANTE



Los responsables de *La Vida Galante* fueron Ramón Sopena y Eduardo Zamacois, a la sazón dos de los impulsores más populares y reconocidos de la sicalipsis en España. Ramón Sopena (1869-1932) fue un emprendedor aragonés que emigró a Cataluña y que en 1894 abrió una imprenta en Vilanova i la Geltrú, en la que imprimía de todo: sobres, facturas, impresos, folletos y ediciones propias que eran

con las que más dinero ganaba (libros a precios populares de los llamados festivos, en realidad literatura frívola y erótica, y también colecciones de tarjetas fotográficas con imágenes de “artistas” femeninas desnudas o ligeras de ropa). El periodista y escritor Eduardo Zamacois (1873-1971), autor fundamental en la literatura erótica popular, conoció personalmente a Sopena en un viaje que hizo a Barcelona, y el editor le propuso la creación de una revista.

Según palabras del propio Zamacois en su novela de memorias *Un hombre que se va*:

«Sopena quería publicar una revista titulada *Vida Galante*, que no fuese informativa como *Nuevo Mundo* ni tan rosa como *Blanco y Negro*, los dos grandes semanarios que entonces se disputaban las simpatías del público; una revista frívola que recogiese el aroma de alcoba que perfuma la literatura francesa del siglo XVIII; una publicación traviesa, con historietas de mujercitas locas y maridos de vodevil, aunque sin audacias de mal género.»

Nació así una de las publicaciones sicalípticas de más reputación, que contó con la participación de importantes literatos y de los mejores artistas plásticos de su época.[1] Esta cabecera, de la que aparecieron 373 números y varios almanaques entre el 6 de noviembre de 1898 y el 29 de diciembre de 1905, aunaba fotografías de bellas modelos en insinuantes poses junto a relatos picantes, poesías festivas, reproducciones de eróticas obras artísticas, folletines por capítulos, comentarios teatrales, entrevistas a artistas del momento (tanto de la farándula como del ámbito artístico y literario), viñetas satíricas, historietas frívolas (bien dibujadas o bien realizadas con montajes fotográficos, en lo que podrían ser los inicios de la

fotonovela) y crónicas mundanas, entre otros contenidos varios. La fórmula como tal no era nueva, era importada de la prensa galante parisina al igual que buena parte del material gráfico que en ella se publicaba, ya que no fue hasta mediados del año 1900 cuando comenzaron las colaboraciones de dibujantes e ilustradores patrios, y son estos los verdaderos protagonistas de este artículo.

Pero antes de comenzar con *Vida Galante*, haremos un preámbulo para entrar en materia y ver varios precedentes con ejemplos de historietas pícaras y festivas en publicaciones anteriores y coetáneas, que no fueron propiamente sicalípticas, pero que contuvieron algunas historietas y chistes de este género. Algunas de ellas: *El Mundo Cómico* (1872), *La Caricatura* (1884-1887), *Madrid Cómico* (1880-1923), *La Semana Cómica* (1887-1889), *Barcelona Cómica* (1889-1901), *The Monigoty* (1897) o *Monos* (1904 -1908).



1 y 2. "Escenas matritenses", publicada en *El Mundo Cómico* nº 24, de 1873.

El pionero José Luis Pellicer (1842-1901) mostraba en *El Mundo Cómico* nº 24, de 1873 (imagen 1 y 2), en la historieta titulada "Escenas matritenses", a un ligón frustrado, un cursi enchisterado seguidor de pollitas, que al ser amedrentado tiene que irse con el rabo entre las piernas. Estas historietas y chistes sobre hombres que siguen a mujeres por la calle eran muy típicos y se recurría a ellos con bastante frecuencia. Otro de los grandes pioneros de la historieta española, Eduardo Sáenz Hermúa, más conocido como Mecachis (1859-1898), iba un poco más allá en "Nocturno" (imagen 3) aparecida en *La Caricatura* nº 12, de 1885, en la que se juega con el doble sentido de sacarse una muela y echar una cana al aire: «¡Qué tranquilo

se queda uno después de sacarse una muela!», dice el personaje masculino en la penúltima viñeta. “El albañil y la carbonera” (imagen 4), de Melitón González, seudónimo de

Pablo Parellada (1855-1944), en *La Semana Cómica* nº 36, de 1891, es una historieta sin palabras de cuatro viñetas, muy sugerente en la forma con que cuenta el roce amoroso entre ambos protagonistas, utilizando los colores blanco, negro y gris.

Otro tema recurrente fueron los amantes; Ángel Pons, en el Almanaque de 1896 de *Barcelona Cómica*, describía una situación en la que el amante se deshace del marido para quedarse con la esposa infiel (imagen 5). En *The Monigoty* nº 11, de 1897, Joaquín Xaudaró (1872-1933) explicaba las diferentes formas de amar a las mujeres según diversas partes del mundo (imagen 6). Una muestra de transformismo la tenemos en *Madrid Cómico* nº 42, de 1900, en “La solución de una incógnita” (imagen 7), de la mano de Ernesto Pérez Donaz (1875-1938), en la que el "Sr. Malleu" se transforma en la "Condesa X". De temática “militares y paisanas” y dibujada por Arveras es “El amor y la ordenanza” (imagen 8) en *Monos* nº 35 de 1905, un soldado y una mandadera son sorprendidos por un superior haciendo manitas.



3. “Nocturno” por Mecachis. *La Caricatura* nº 12, de 1885.



4. “El albañil y la carbonera”, por Melitón González. 5. “Ardid amoroso” por Ángel Pons. 6. “Cómo se ama a las mujeres”, por Joaquín Xaudaró. *The Monigoty* nº 11, de

Cómica nº 36, de 1891.

Cómica.

1897.



7. "La solución de una incógnita", por Ernesto Pérez Donaz. *Madrid Cómico* nº 42, de 1900.

Nos ocupamos ya de *Vida Galante*. En el interior de esta publicación, teniendo en cuenta solamente las viñetas de humor y las historietas, se puede observar una gran amplitud de temas dentro del género frívolo. Solo vamos a comentar algunas de las realizadas por autores españoles, pues, como hemos

explicado con anterioridad, estos no aparecen hasta que la redacción de la revista no se instala en Madrid en septiembre de 1900. Estamos analizando un período concreto y un *modus vivendi* que actualmente está absolutamente desfasado y olvidado, nos encontramos con situaciones que vistas hoy por hoy resultan, unas, ridículas, y otras, enrevesadas. Hay que tener en cuenta el humor particular de la época que tratamos, han pasado más de cien años y algunas de esas singularidades son hoy totalmente incomprensibles. Los asuntos son extensos y muy variados, se suelen entremezclar entre sí, dando tal cantidad de matices y giros que sería extensísimo comentarlos pormenorizadamente. De todos modos, vamos a intentarlo con estas pequeñas pinceladas:

Tropiezos y golpes

Jugando con estos ingredientes existen un buen número de historietas; generalmente, estos deslices son provocados por una guapa moza que despista al público masculino provocando la consiguiente caída o choque que produce el gracioso desenlace final. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el número 186, de mayo de 1902, en la historieta "Sugestión" (imagen 9), del desconocido Víctor Miguel, en la que, en un *travelling*, una linda señorita que viene hacia el lector va causando tal expectación que se produce un choque de tranvías con el aplastamiento de un gordo fumador, el atropello de un transeúnte por un carro de caballos y el choque contra una farola de otro espectador, todo eso contado maravillosamente en tres viñetas con una espléndida narrativa gráfica.



8. "El amor y la ordenanza", por Arveras. *Monos* nº 35, de 1905.

Las noches locas

En las que puede ocurrir de todo, borracheras, prostitución, orgías, travestismo carnavalero. En "Una juerga", realizada por E. San Abascal para el número 250 en agosto de 1903, se cuenta la correría nocturna de tres amigos que se emborrachan, se van de putas y lo mal que acaban al final.

Militares y paisanas

O de cómo los reclutas, soldados y demás grados militares ligan, engatusan y se aprovechan de criadas, amas y demás fauna femenina. Un buen ejemplo lo tenemos en el chiste de Arveras publicado en el número 280, de marzo de 1904, donde un soldado pretende sacar toda la leche de los pechos del ama de cría (imagen 10).

El ligue

Antes del acoso y derribo se encuentran los prolegómenos: el hombre se torna cazador y cuando divisa su presa sigue una táctica para que la fémina caiga en sus redes. Esta cuestión es tan abundante y con tantas ramificaciones que tenemos que hacer varios apartados:



9. "Sugestión", por Víctor Miguel. *Vida Galante* nº 186, de mayo de 1902.



10. "En el Retiro", por Arveras. *Vida Galante* nº 280, de marzo de 1904.



11. "Percances amorosos", por Gascón. *Vida Galante* nº 119, de febrero de 1901.

1. Las declaraciones de amor

Los trovadores, los poetas, los amantes epistolares y los espontáneos. Unos manio-
bran de buenas maneras y con cursilería y otros se manejan con piropos soeces. Teodoro Gascón (1850-1926) mostraba en una página una complicada historieta de ligón epistolar con confusiones y equívocos que terminan en el descalabro del don-
juán; este escribe una carta a una joven, pero es su madre quien la lee y contesta con su nombre por ver quién pretende a su hija, pero el padre intercepta la segunda mi-

siva y, pensando que es su mujer la pretendida, reacciona violentamente con el galán que espera al pie de la ventana. Todo esto ocurre en el número 119 de *Vida Galante*, de febrero de 1901 (imagen 11).



12. "Restaurador de rostros", por R. Fradera. *Vida Galante* nº 224, de febrero de 1903.

2. Los pintureros

De cómo los hombres vanidosos y los figurines se engalanan para hacer la corte. También hay casos de pobres o venidos a menos que se las ingenian para aparentar lo que no son haciendo malabares con el vestuario. O todo lo contrario: la mujer fea y vieja que se transmuta completamente hasta parecer guapa y joven, que consigue un ligue pero alguien le arroja un cubo de agua y se descubre el pastel con el consiguiente abandono del amante al ver cómo es realmente su *partenaire*. Así lo cuenta R. Fradera en el número 224, de febrero de 1903 (imagen 12).

3. Los moscones y seguidores

Parece ser que es una situación bastante frecuente, ligar por la insistencia y la perseverancia. Seguir a las mujeres por la calle dejándose ver y haciéndose notar, diciendo figuradamente "soy tu hombre, muñeca", "vente conmigo, niña", los lenguajes inherentes y tácitos de las miradas, los bastones, los manguitos, los abanicos, se muestran en estas historietas de mil y una maneras. Karikato (seudónimo de Cesáreo del Villar) y Méndez Álvarez exponían sus visiones particulares sobre perseguidores y *chauffeurs* en los números 303 y 312, respectivamente, de agosto y octubre de 1904 (imagen 13 y 14).

4. Chascos de amor

Suele ocurrir cuando a la hora de ligar sale el tiro por la culata y el ligón de turno queda malparado o se desvanece el velo que le enturbia los sentidos. En el número 222 de *Vida Galante*, de febrero de 1903, Méndez Álvarez dibujaba una historieta sobre un ligón que romancea con una señorita que está sentada de espaldas en el banco de un parque: cuando esta se gira y da su gracia a conocer, el ligón da un buen respingo al ver que, además de negra, la chica es feísima (imagen 15).

Los novios

Los tiernos amantes que buscan cualquier momento para hallarse a solas, para darse un beso fugaz, para hacerse infinitas promesas de amor: el tierno y dulce romanticismo. O cuando están delante de carabinas que controlan la compostura de los novios, como en la historieta de Karikato en el número 334, de marzo de 1905, donde los novios pergeñan un plan con brazos postizos para que la madre de ella no vea que sus manos, ligeras, juegan por de-

trás.



13. "Persiguiendo...", por Karikato. *Vida Galante* nº 303, de agosto de 1904.

14. "Manual del perfecto `chauffeur'", por Méndez Álvarez. En *Vida Galante* nº 312, octubre de 1904, se publicó en color. Esta versión apareció en *Sicalíptico* nº 146, de octubre de 1906.

15. "¡Horrible desencanto!", por Méndez Álvarez. En *Vida Galante* nº 222, de febrero de 1903. Se ha remontado para un visionado óptimo.

16. "La casamentera" por Gascón. *Vida Galante* nº 158, de noviembre de 1901.

Celestinas y casamenteras

Viejas, cotillas y alcahuetas tampoco faltan en *Vida Galante*, metiéndose en la vida de los demás, disfrutando del amor ajeno e intentando sacar un provecho para su bolsillo. "La casamentera" (imagen 16) era una historieta que aunaba en ocho viñetas todo lo dicho, un preciso ejemplo de Teodoro Gascón en el número 158, de noviembre de 1901.

La noche de bodas

El amor conyugal de los recién casados. Para ellas, que tienen que llegar por obligación vírgenes al matrimonio, es una noche de miedo, de nervios e incertidumbre. Ellos ya han bregado antes con criadas, viuditas, marquesas de *bon vivant* y están cansados de probar la carne en lupanares y casas de lenocinio. Viene como anillo al dedo la viñeta de Rojas, en el número 326, de febrero de 1905, donde se ve a una recién casada abrazando a su madre y preguntándole si su marido (un carcamal) vendrá prevenido como ella por sus padres.

Los celos

¿Qué sería del amor sin los celos? Esa ansia y esa comezón que se siente cuando se tienen dudas de la persona amada. Este es otro argumento que da lugar a planteamientos diversos, como amantes



17. "El regalo misterioso", por Arveras. *Vida Galante* nº 153, de octubre de 1901.

pillados en el pecado o los flagrantes errores que ese reconcome y esa cerrazón producen en los sentidos, como ocurre en la historieta de Arveras “El regalo misterioso” (imagen 17), donde un marido duda de su bella mujer, que está encerrada en una habitación en la que se oyen voces; al final se percató que está probando el gramófono que le va a regalar. Aparece en el número 153, de octubre de 1901.

Los equívocos

Las confusiones, los dobles significados, cuando lo aparentemente normal no es tal o está fuera de su sitio. El juego que dan estas situaciones cómicas también tiene su particular enfoque en *Vida Galante*. Por ejemplo, en “La sombra del difunto” (imagen 18), que aparece en el número 146, de agosto de 1901, Karikato juega con el sentimiento de culpa y el susto que tiene la sorprendida pareja de amantes que, en la cama y a oscuras, creen ver la sombra del difunto marido de ella; cuando dan la luz se percatan de que ha sido una lamentable confusión óptica.



18. “La sombra del difunto”, por Karikato. *Vida Galante* nº 146, de agosto de 1901.

La falsa moral

El cinismo, la hipocresía y el saber guardar las apariencias por *el que dirán*. Los falsos moralistas que primero predicán y luego, a escondidas, hacen precisamente eso que dicen que está mal. Un buen ejemplo lo ofrece Méndez Álvarez en el número 239, de junio de 1903, en el que un viejo va sentenciando y refunfuñando detrás de una pareja diciendo lo que está bien y lo que está mal; al final, el viejo reprende al joven deshaciéndose de él y quedándose ligando con la joven, que resulta ser viuda; su título: “Un moralista” (imagen 19).

resulta ser viuda; su título: “Un moralista” (imagen 19).

Los amantes, el adulterio y los cuernos

En esta época, cuando en las escalas sociales superiores se consideraba bastante normal el hecho de tener un amante, en la historieta y la viñeta satírica es un tema muy recurrente y al que se acude con frecuencia. Existen muchos ejemplos y combinaciones variadas: solteros con casadas, casados con solteras, militares con casadas, etc. Y aunque el adulterio se produzca indistintamente entre el género femenino y el masculino, los cuernos siempre los llevan los hombres. Cirilo va al estudio de su amigo Julio el pintor a hacerle una visita, abre la puerta y se encuentra con la imagen



19. “Un moralista”, por Méndez Álvarez. *Vida Galante* nº 239, de junio de 1903.

de un banderillero (se compara a Cirilo con el toro); después del susto se muestra la fotografía de Lolita, esposa de Cirilo, con dedicatoria manuscrita para su *primo* Julio. Esta historieta, "Cirilo en el estudio de Julio" (imagen 20), aparece en el número 191, en junio de 1902, y es obra de Vicente Tur.

Embarazadas e hijos no deseados

Estas historietas tienen que ver también con el tema anterior, con el adulterio. Suelen tratar de embarazos no deseados, de hijos de padres blancos que nacen negros, de jóvenes mujeres que se quedan preñadas de los amantes en vez de sus maridos o de matrimonios demasiado prolíficos. En "A grandes males..." (imagen 21), al doctor se le ocurre la brillante idea de pintar al negrito recién nacido de blanco plata para engañar al padre cornudo. La historieta es de Vicente Tur y salió en el número 149, de septiembre de 1901.



20. "Cirilo en el estudio de Julio", por Tur. *Vida Galante* nº 191, de junio de 1902.
 21. "A grandes males...", por Tur. *Vida Galante* nº 149, de septiembre de 1901.

Amos y criadas (y viceversa)

Los amos gordos y viejos intentan seducir a las jóvenes criadas y los criados jóvenes se dejan seducir por las señoras de sus amos, un cliché tan tópico como abundante. Aunque no todas son así, en la historieta de Donaz que apareció en el número 163, de diciembre de 1901, "De cómo las apariencias engañan" (imagen 22), se ve cómo la señora sorprende *in fraganti* a su marido con la criada, pero todo resulta un error, ya que la muchacha cae desmayada en brazos de su señor al ver un ratón.

Disfraces, carnavales y travestismo

Los disfraces para engañar, para no ser reconocidos, para pasar desapercibido. En los carnavales se suelen utilizar los disfraces para tener aventuras eróticas. Y el travestismo puede ser tanto masculino como femenino para cualquiera de las situaciones antes planteadas. Aunque también sirven para que un marido no aburra a su mujer disfrazándose cada noche de un señor diferente: esta ocurrencia la cuenta V. Tur en la historieta titulada "Amor-Frégoli" (imagen 23), en el número 165, de diciembre de 1901.



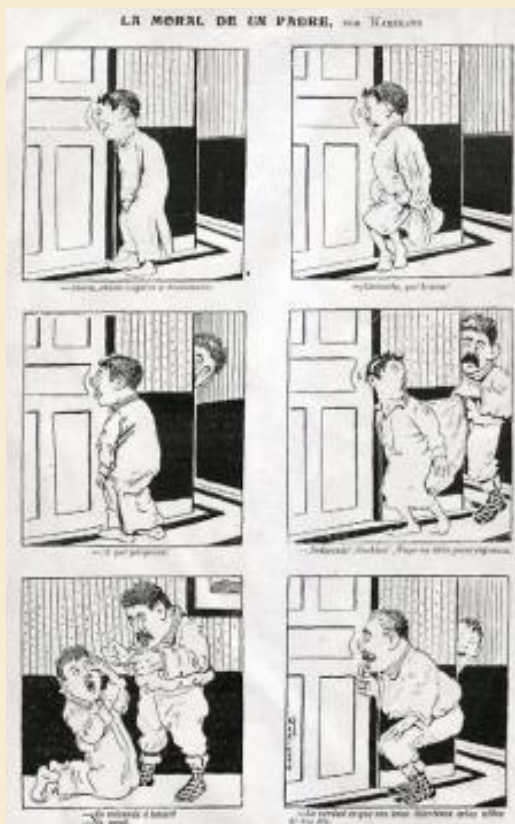
22. “De cómo las apariencias engañan” por Donaz. *Vida Galante* nº 163, de diciembre de 1901.
 23. “Amor-Frégoli” por Tur. En *Vida Galante* nº 165, de diciembre de 1901, se publicó en color. Esta versión apareció en *Sicalpítico* nº 33, de agosto de 1904.
 24. “Cuento baturro”, por Gascón. *Vida Galante* nº 154, de octubre de 1901.

Historietas anticlericales

Curas libidinosos que encuentran dobles sentidos inexistentes o se aprovechan de las devotas feligresas, como el de la historieta de Teodoro Gascón “Cuento baturro” (imagen 24), que puede verse en el número 154, de octubre de 1901, que para que no le coja el marido se esconde debajo de la cama, pero el niño, delatándolo, dice que es el coco; el baturro lleva al párroco al campo, este se espera lo peor, pero el maño le dice que se lo piense mejor antes de asustar al chico en una próxima ocasión.

Voyeurismo

Los mirones han existido siempre. El goce de mirar, alimentando el deseo sexual con la vista, en el que se aúnan la curiosidad y el apetito carnal. “La moral de un padre” (imagen 25), por Karikato, en *Vida Galante* número 282, en abril de 1904, es un buen ejemplo de ello: el hijo es sorprendido espionando por el ojo de la cerradura cómo se desnuda la criada; después de la reprimenda, el padre



25. “La moral de un padre”, por Karikato. *Vida Galante* nº 282, de abril de 1904.

ocupa su lugar en el punto de observación.

Prostitución

De una manera velada y confusa se trata el tema de las mujeres que venden su cuerpo, en ningún momento se habla de putas, de lupanares ni de *madames*, pero están ahí, solo hay que ver y leer entre líneas. “¡Hay que ingeniárselas!” (imagen 26) es una historieta en ocho viñetas de Pedro de Rojas: dos busconas en la calle y sin clientela montan un numerito peleándose, tirándose del pelo y arrancándose la ropa; un buen número de señores las separan y las siguen hasta su casa diciendo que hay que evitar que se peguen otra vez; una hilera de hombres entra en la casa, y en la última viñetas salen las dos amigas brindando por el buen negocio que han hecho. Esto ocurre en *Vida Galante* número 208, de octubre de 1902.

Las enfermedades del amor

La proliferación de la prostitución y la promiscuidad en la época eran tales que incidían en el índice de los contagios de enfermedades de transmisión sexual; con ello, los médicos especialistas se publicitaban en prensa, anunciaban sus negocios en vistosos letreros y se extendió la venta de gomas transparentes. Incluso en etapas concretas de *Vida Galante*, en las páginas de anuncios, se publicitaron preservativos, píldoras para agrandar y fortalecer los pechos y maravillosas fórmulas contra enfermedades venéreas. Y, cómo no, también hay viñetas humorísticas refiriéndose a ese tema, como en la página titulada “Médicos especialistas” (imagen 27), donde Karikato nos ilustra con cuatro sutiles ejemplos, en el número 322, de enero de 1905.



26. “¡Hay que ingeniárselas!” por Pedro de Rojas. *Vida Galante* nº 208, de octubre de 1902. Se ha remontado para un visionado óptimo.
27. “Médicos especialistas”, por Karikato. En *Vida Galante* nº 322, de enero de 1905, se publicó en color. Esta versión apareció en *Sicalíptico* nº 155, de diciembre de 1906.
28. “Entre bastidores”, por T. Ruiz. *Vida Galante* nº 137, de junio de 1901.

Cabareteras

En este apartado también caben las tiples, *divettes* y artistillas. Mujeres fáciles, de vida nocturna, que se dejan agasajar por orondos fumadores de puros a los que engatusan, vaciando sus faltriqueras, con sus carcajadas y su optimismo. O más simples y jugando con el doble sentido, como en “Entre bastidores” (imagen 28), viñeta humorística de T. Ruiz que aparece en el número 137, de junio de 1901, donde dos bailarinas están hablando en el camerino, y una le dice a la otra que el gallinero está que arde y la otra le contesta: "Cuando salgamos nosotras, que vengan los bomberos".



29. “Pesadilla horrible”, por Rojas. *Vida Galante* nº 166, de enero de 1902.

limpiabotas que sobrepasa el límite sobando la pantorrilla de su clienta, aunque también están los acercamientos entre novios y amantes que hacen *manitas* intentando eludir las miradas. En “Un drama en tándem” (imagen 30), de Vicente Tur, en el número 176, de marzo de 1902, una joven pareja viaja en una bicicleta de tres plazas, besándose y toqueteándose a espaldas del padre de ella, que ocupa el primer puesto; este se gira, se percata de los deslizos y hace cambiar la posición de los amantes colocándose él en la parte posterior. Parece mentira, pero de lo que no he hallado ninguna muestra ni viso de ello en *Vida Galante* ha sido del tocamiento por excelencia, el autoconocimiento y la autocomplacencia: la masturbación.

Los encuentros carnales

Cuando el roce se hace pasión, cuando los besos no sacian a los amantes, cuando el fuego

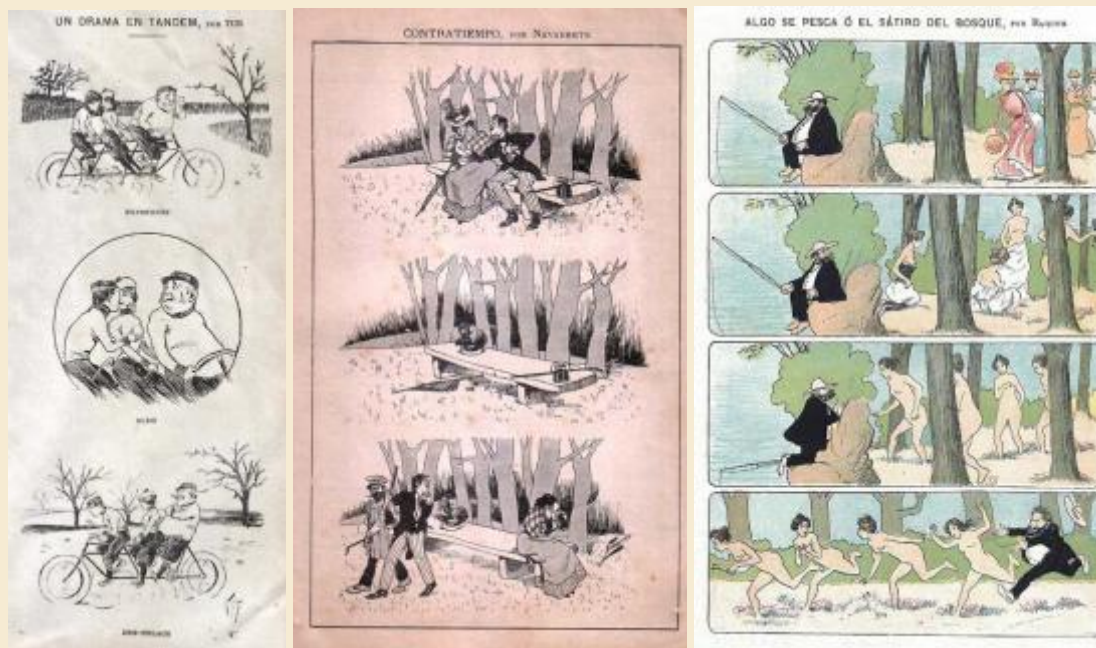
Historietas oníricas

No pueden faltar los sueños con su tremenda e impresionante carga erótica; siempre han sido estos los que sacan a la luz los más oscuros y complejos deseos del ser humano y hacen florecer los instintos intrínsecos de cada uno. En *Vida Galante* también hay historietas con los sueños como protagonistas, en “Pesadilla horrible” (imagen 29), en el número 166, de enero de 1902, Rojas plantea una curiosa situación donde la mujer desnuda de un cuadro cobra vida volando hacia la cama del protagonista y después de lo que parece ser una loca noche de amor y sexo, en el cuadro se descuelga un bebé para horror del susodicho.

Tocamientos

El tacto es uno de los cinco sentidos, gracias a él se nota la turgencia y la calidez de la carne, por él se llega a la inmediatez del deseo. Tocamientos los realizan médicos obscenos a pobres enfermas o el

tiene que ser apagado... Pero el acto sexual siempre se oculta, no se muestra, solo se deja entrever; los dibujantes de *Vida Galante* se valen de bucólicos parajes o de puertas cerradas, como Francisco Navarrete en "Contratiempo" (imagen 31), que apareció en el número 130, de abril de 1901, en la que una pareja, en un solitario parque, pasa a mayores ocultándose en la espesura, pero les sorprende un guardia que se lleva al amante dejando a la chica llorosa y desconsolada.



30. "Un drama en tándem", 31. "Contratiempo", por Navarrete. *Vida Galante* nº 130, de abril de 1901. 32. "Algo se pesca o el sátiro del bosque", por Baquer. *Vida Galante* nº 193, de julio de 1902.

La lujuria

Es uno de los siete pecados capitales, el que va estrechamente unido al sexo y a las más bajas pasiones. También está representada en *Vida Galante*, por ejemplo en la historieta de Baquer, seudónimo de Teodoro Gascón, "Algo se pesca o el sátiro del bosque" (imagen 32), en la que un barbudo pescador se sorprende con la grata presencia de unas jóvenes desnudándose a la orilla del río. Su deseo es tal y tan irrefrenable que, ebrio de lujuria, se lanza en pos de ellas; puede verse en *Vida Galante* número 193, de julio de 1902.

El animalismo

Un tema extraño este para la época, ayuntarse con animales. Existe un ejemplo curioso titulado "El corazón es débil" (imagen 33), su autor es el sevillano Pedro de Rojas. Muestra en una historieta muda a una pareja de cazadores, hombre y mujer, que matan a una liebre, pero un gran oso les disputa la pieza. A cambio de salvar la vida, el cazador entrega al oso la liebre muerta, su escopeta y a su mujer. En la última viñeta se ve al oso fumando un puro, con la escopeta en ristre, y a su vera va la mujer del cazador llevando de la mano a una pequeña osezna vestida de niña. Aparece en el número 100, publicado en septiembre de 1900.

Y aún queda un hueco para **el romanticismo**:

Cómo no, también hay historietas y chistes ple-tóricos de amor puro y romanticismo, pero estos, no nos confundamos, no tienen cabida aquí.

Mención especial se merece el turolense de ojos negros, Teodoro Gascón Baquero (1850-1926), que se manejaba estupendamente bien en todas las temáticas, pero es con una sola y de la que él es el máximo exponente, con la que se presentan una buena parte de los tópicos pícaros de *Vida Galante*: **El costumbrismo popular, los baturros**:

Farmacéutico en varios pueblos de Aragón, Gascón estaba versado en el modo de vida y la picaresca que tanto abundaba en esos lugares. Él es el cronista de toda una cultura popular que de buen grado hacía reír a los señoritos de la capital. Traspasó los tipos cosmopolitas y llevó la picardía del pueblo aragonés a las revistas más importantes de la prensa gráfica: *Blanco y Negro*, *Pluma y Lápiz*, *Iris*, *La Revista Moderna*, *Madrid Cómico* o *Barcelona Cómica*, por citar algunas de ellas. Tres ejemplos de este costumbrismo festivo en *Vida Galante* pueden ser los siguientes:

En “Más sabe el diablo por viejo” (imagen 34), en el número 124, de marzo de 1901, Gascón cuenta cómo el boticario del pueblo conoce las artes para entrar en casa de un baturro para beneficiarse a su hija. Cuando el maño se entera, pone remedio colocando un cepo en la gatera, atrapando así al pícaro señor.

El cacique quiere propasarse con la esposa de un baturro. Este, que lo ve, idea la forma de “enfriar” al amo. Esto pasa en la historietta “De regalo”, en el número 168, de enero de 1902 (imagen 35).

Y en la viñeta frívola baturra titulada “Noche de novios”, una guapa chica pregunta al baturro con el que se ha casado en qué lado de la cama quiere que se eche. Él, descalzándose, dice que lo mismo da, que donde quiera que se eche le va a salir la misma cuenta. Sale en el número 346, de junio de 1905 (imagen 36).

Aunque Gascón no se limitó en *Vida Galante* a dibujar historietas de baturros, y reflejó fielmente con sus monos la vida del Madrid del momento, con galanes, modistillas, militares, maridos cornudos, mujeres de vida disoluta, etc., ofreciendo una vertiente más picante firmando como Baquer.



33. “El corazón es débil”, por Rojas. En *Vida Galante* nº 100, de septiembre de 1900, se publicó en color. Esta versión apareció en *Sicalíptico* nº 26, de julio de 1904.



34. "Más sabe el diablo por viejo", por Gascón. *Vida Galante* nº 124, de marzo de 1901. 35. "De regalo", por Gascón. *Vida Galante* nº 168, de enero de 1902. 36. "Noche de novios", por Gascón. *Vida Galante* nº 346, de junio de 1905.

LOS DIBUJANTES DE VIDA GALANTE



37. Teodoro Gascón. Montaje fotográfico aparecido en *Vida Galante* nº 166, enero de 1902.

Teodoro Gascón (imagen 37), del que se ha hablado en los párrafos anteriores, es el historietista más prolífico de *Vida Galante*, o al menos el que más aparece en esta revista, con un índice del 18%. Su estilo de dibujo, a sus cincuenta años, estaba totalmente definido y a pesar de su naturalismo sencillo y espontáneo era claramente particular. De fina plumilla, con los personajes más remarcados y los fondos apenas esbozados, muy al gusto de la época. A partir de septiembre de 1900, durante un periodo sin delimitar, se encargó, junto con Francisco Navarrete, de la coordinación gráfica de la revista.

Con un 14% aproximadamente de participación están Tur, Karikato y Méndez Álvarez. Arveras y Rojas tienen un 12%, y Navarrete, el 10%.

El dibujo elegante y modernista de Vicente Tur (imagen 38) engalana bastantes historietas en *Vida Galante*, también unas cuantas viñetas satíricas a plena página y alguna ilustración para las cubiertas. Este artista comenzó dibujando caricaturas en Manila, Filipinas, en 1898 en la revista *The Kon Leche*, cabecera que trajo a España y que se publicó en Madrid a partir de la

primavera de 1899 (no hay que confundirla con la revista taurina de 1912). Colaboró también en *Madrid Cómic*, *Juan Rana* y *Monos*. A partir de 1909 entró a dirigir los talleres de la vidriera artística de los Sucesores de G. Pereantón, donde se encargó de decorar los escaparates e interiores de los más importantes y modernos establecimientos de Madrid: joyerías, peleterías, cafés...

El teniente coronel de caballería Cesáreo del Villar (imagen 39) es mucho más conocido por su carrera paralela como monigotero, en la que firma como Karikato. Karikato era un dibujante fresco, contundente y con un buen número de recursos gráficos. Se inició como dibujante en 1889 en la revista *La Vida Literaria* y colaboró en años sucesivos en *Juan Rana*, *Monos*, *Madrid Cómic*, *Satiricón* y *Nuevo Mundo*, entre otras publicaciones. Falleció en la capital de España en julio de 1941.

En el año 1894, G. Méndez Álvarez (18¿?-1940), también conocido como Modesto, se inició en la revista semanal *Blanco y Negro*, sus siguientes trabajos aparecieron en 1900 en *Madrid Cómic*, donde comenzó a mostrar su peculiar estilo grotesco caricaturesco que lo diferenciaba de todos los autores coetáneos. Autor todoterreno, dominaba la sátira, la sicalipsis, la viñeta política e incluso hizo incursiones en la historieta infantil en *TBO* y en varias cabeceras de la Editorial Marco en los años anteriores a la contienda. Publicó con asiduidad en las revistas para adultos *Eva*, *El Caloyo* o *KDT*.



38. Vicente Tur. Montaje fotográfico aparecido en *Vida Galante* n.º 166, enero de 1902.

39. Karikato. Montaje fotográfico aparecido en *Vida Galante* n.º 166, enero de 1902.

40. Mariano Arveras, fotografía aparecida en *Nuevo Mundo* en 1910.

Al historietista y monigotero Mariano Arveras (imagen 40) se le suele confundir con el también caricaturista emigrado a la República Dominicana Blas Carlos Arveros. El notable Mariano Arveras, discípulo de Pedro de Rojas, comenzó su carrera en la capital española en las revistas *Madrid Cómic*, *Monos*, *Vida Galante* y *Nuevo Mundo*. Durante algunos años residió en La Habana, donde en 1909 llegó a dirigir con éxito las revistas *Fémina* y *Vida Militar*. Regresó a España para recuperarse de una enfermedad y reanudar su carrera artística, pero no le fue posible, ya que falleció en Madrid el 28 de agosto de 1910. Con un estilo muy limpio y elegante, suele jugar con globos de texto en algunas de sus historietas (imagen 41).



41. "Procura evitar con tiento - cambios de medicamento", por Arveras. En *Vida Galante* nº 230, de abril de 1903, se publicó en color. Esta versión apareció en *Sicalíptico* nº 115, de marzo de 1906.

El gran Pedro de Rojas (imagen 42) nació en Sevilla el 24 de febrero de 1873 y murió en Buenos Aires el 4 de septiembre de 1947. En Sevilla estudió en la Academia de Artes y Oficios bajo la tutela de Francisco Javier Amérigo.

Ya en Madrid y como caricaturista y viñetista satírico publicó en numerosas revistas: *Blanco y Negro*, *Juan Rana*, *Madrid Cómic*, y fue redactor artístico de *La Correspondencia de España*. Es tal su buen hacer que saltó las fronteras y colaboró en *Fliegende Blätter*, de Munich; *Pick me up*, de Londres, y *Magyar Szalou*, de Budapest. En 1906 se trasladó a Buenos Aires, donde realizó historietas en la revista *PBT*, y ya en el diario *Crítica*, llegó a ser jefe de dibujantes. En España fue maestro de Poveda y Arveras, a los que inculcó su estilo pulcro y detallado de fina y precisa plumilla (imagen 43).

Francisco Navarrete Sierra (imagen 44) fue un caricaturista del que, pese a su importancia, se desconocen muchos datos. Sus principios se hallan en la revista taurina *Pan y Toros* en 1896, en la que de hacer alguna que otra viñeta humorística pasó a ser director artístico. En 1897 dirigió junto a Joaquín Xaudaró *The Monigoty*, que es una de las primeras revistas dedicadas exclusivamente a la caricatura, a las viñetas de humor y a la historieta. También colaboró en *El Acabóse*[2], *Blanco y Negro* y *Madrid Cómic*, por citar las más significativas. En *Vida Galante* fue también redactor gráfico junto a Gascón. Su estilo, de trazo más ampuloso que el de sus compañeros de profesión, denota cierto anquilosamiento en los movimientos de los personajes, pero siempre siguiendo la estética imperante.



42. Pedro de Rojas. Montaje fotográfico aparecido en *Vida Galante* n.º 166, enero 1902.

43. Viñeta humorística de Rojas para las cubiertas de *Vida Galante* n.º 331, de marzo de 1905. El pie es el siguiente: "¡Hociquito adorable! Nunca tendrá el amor otro nido más perfecto que tú, ni habrá besos más sabrosos que aquellos que tan graciosamente regalas".

44. Francisco Navarrete. Caricatura por C. Villar aparecida en *Juan Rana* n.º 5, de marzo de 1899.



El 6% restante se lo repartieron entre el resto de colaboradores, que son los siguientes: Poveda (imagen 45), de dibujo limpio y de similar estética que su maestro Rojas y su compañero Arveras; Ernesto Pérez Donaz, conocidísimo por ser el primer dibujante del *TBO*, por su participación en un buen número de publicaciones, muchas de ellas de la editorial El Gato Negro, de Juan Bruguera, y que tiene una etapa sicalíptica aún por descubrir en la última etapa de *La Saeta* y *¡Ahí vá!*[3], en la que firmó con el seudónimo Equis; Sierra de Luna (imagen 46), desconocido autor que realizaba bellas viñetas frívolas modernistas; Robert (imagen 47), que se desmarcó de su estilo simple característico con unos monos a plena página totalmente modernistas y enviados desde Francia; y por último, Manuel Tovar, R. Fradera, Verdugo Landi, T. Ruiz, Moral, Víctor Miguel, Márquez, Ortiz e Ibáñez, que fueron los que menos participaron, pero tienen derecho a ser referenciados.



45. "Aventura campestre", por Poveda. *Vida Galante* n.º 214, de diciembre de 1902.

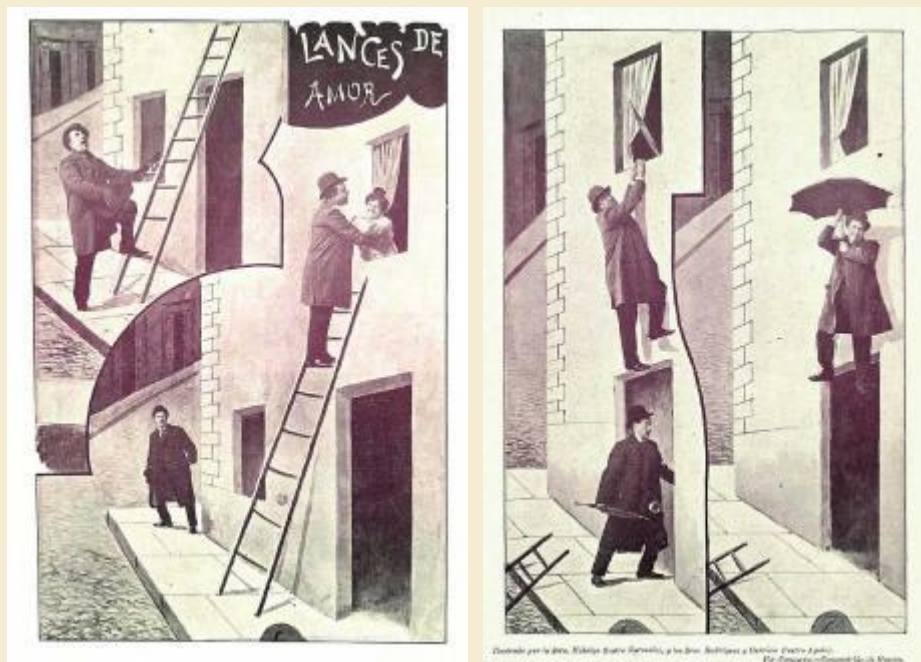


46. "El biombo", por Sierra de Luna. *Vida Galante* n.º 241, de junio de 1903.



47. "Sinceridad", por Robert. *Vida Galante* n.º 362, de octubre de 1905.

Mención aparte merecen las historietas fotográficas que aparecen en la revista, montajes en los que conocidos actores de teatro posan según el guión, luego esas fotografías son recordadas y montadas sobre los fondos dibujados, generalmente por Gascón, Tur y Navarrete. También hay alguna realizada solamente con fotografías donde el fondo es blanco o una sencilla habitación. Estamos ante los inicios de la fotonovela, en lo que puede ser una derivación de las secuencias fotográficas eróticas que venían del extranjero y que en España puso de moda Ramón Sopena, con un éxito rotundo en 1902, en el "portfolio sicalíptico" con textos de Simón Revolar, *Mujeres En La Intimidad*. Un antecedente de la fotonovela, contando historietas de humor galante, en los comienzos el siglo XX (imagen 48).



48. "Lances de amor", historieta fotográfica interpretada por la Srta. Hidalgo, del Teatro de la Zarzuela, y los Sres. Rodríguez y Carrión, del Teatro Apolo. Fotografías de Compañy, composición de Gascón. *Vida Galante* nº 115, de enero de 1901.

MÁS SICALIPSIS

Pero *Vida Galante* no es la primera revista, ni tampoco la última, que hace de la sicalipsis su tema principal, ese privilegio lo tiene *La Saeta* (Barcelona, 1890 - 1910?) longeva cabecera que pasó a lo largo de su existencia por varias etapas y por dos editores (imagen 49). En los primeros años de esta revista, fundada por Pedro Motilba y dirigida por V. Suárez Casañ, sus contenidos sicalípticos fueron escasos, solamente algún que otro fotograbado reproduciendo cuadros o esculturas; tampoco contenía historietas ni viñetas satíricas. Es alrededor de 1896, cuando la compró Román Gil, cuando se produjo un cambio radical. De la mano de Gil, *La Saeta* reverdeció, es decir, se volvió sicalíptica, aparecieron fotografías de artistas semidesnudas e historietas frívolas de la mano de Ramón Cilla y de Joaquín Xaudaró, y ya con el cambio de siglo se puede decir que competía abiertamente en los quioscos con *Vida Galante*, a la que se parecía de una manera notoria. A los historietistas antes citados se fueron sumando Marquez y J. Basté, y ya en 1908 Ernesto Pérez Donaz.



49. Portada de *La Saeta* nº 609, de julio de 1902.

Otra cabecera que era estéticamente parecida a *Vida Galante* fue *Iris* (Barcelona, 1899 - 1904), editada por Editorial La Ibérica, de Ramón Molinas (imagen 50), pero con bastante menos carga erótica que la primera. En sus páginas publicaron historietas V. Tur, Rojas, Verdugo, Xaudaró, Gascón, Fradera, Poveda y Arveras, entre otros.

También sicalíptica y con aire francés fue *París Alegre* (Barcelona, 1901 - 1902), editada por la Imprenta Henrich, con todo el material gráfico importado del país vecino (imagen 51).

Román Gil, el avisado y prolífico editor de *La Saeta*, lanzó a la calle varios semanarios festivos durante los primeros años del siglo XX: *Piripitipi* (1903-1904), *Chicharito* (1904-1907?) o *Colorín Colorado* (1904-¿?), todos ellos muy similares entre sí, con fotografías, cuentos eróticos, historietas y viñetas sicalípticas. *Piripitipi* (imagen 52) contaba con una cabecera dibujada por Navarrete, aunque en sus páginas no salía nada de este dibujante,



50. Portada de *Iris* nº 191, de enero de 1903.



51. Portada de *París Alegre* nº 18, de septiembre de 1902.



52. Portada de *Piripitipi* nº 21, de 1903.

pero sí que aparecieron con asiduidad historietas de Kick (imagen 53) y Cáspera, de los que se desconocen sus verdaderos nombres, y alguna viñeta suelta de Xaudaró respecada de *La Saeta*. Este último, y en las mismas condiciones, repitió también en *Chicharito* (imagen 54) y *Colorín Colorado* (imagen 55), aunque en estas dos revistas el peso de la parte gráfica recayó en Etcétera (imagen 56), otro dibujante del que no se sabe su auténtica identidad. Gil también fundó unos años más tarde las igualmente sicalípticas *Mundo Galante* y *Mundo Adelante* en 1912 y la segunda etapa de *Mundo Galante* en 1914.



53. "¡Horrible desengaño!", por Kick. *Piripitipi* nº 9, de septiembre de 1903 (se han remontado las viñetas para su correcta visualización).

Ramón Molinas, el editor de *Iris*, sacó a la venta otra publicación, pero esta vez de alto voltaje, llamada *Rojo y Verde* (Barcelona, 1903-1906?), mucho más descocada que la revista sería de la casa. Aparecían historietas y viñetas satíricas de Rojas, Mariol, Sancha y Gascón, entre otro material gráfico que parece proceder de otras publicaciones (imagen 57).



54. Portada de *Chicharito* nº 5, de 1904.



55. Portada de *Colorín Colorado* nº 33, de 1904.



56. "El trovador gentil e intrépido", por Etcétera. *Chicharito* nº 6, de 1904.

Y para acabar tenemos la revista *Sicalíptico* (Barcelona, 1904-1906); su administración estaba ubicada primero en la Rambla de Centro, 36 a 38, y se mudó a la calle Roger de Flor, 159, a partir del número 35 de la publicación. Esta cabecera es la que ha hecho perdurar el nombre de sicalipsis, y de ello se vanagloriaba en el epitafio de su último número, el 156, de diciembre de 1906, aunque a decir verdad poco hace a favor de los "monos", ya que todas las historietas y las viñetas satíricas proceden de los fondos de Ramón Sopena y en ella se encuentran duplicados todos los trabajos de Gascón, Donaz, Navarrete, Tur, Rojas, Arveras, Méndez Álvarez, Poveda, Karikato y todos los demás que aparecen en *Vida Galante*; de hecho, a partir del número 58 de la revista de Sopena aparecieron periódicamente anuncios publicitando la venta de los clichés de la revista (imagen 60).



57. Portada de *Rojo y Verde* nº 53, de mayo de 1904.



58. Portada de *Sicalíptico* nº 11, de marzo de 1904.



59. Portada de *Sicalíptico* nº 20, extraordinario de mayo de 1904.

Este tipo de prensa, las revistas gráficas, satíricas y sicalípticas, estaban realizadas por hombres: escritores, redactores, periodistas, dibujantes, ilustradores, historietistas... y el público al que iban destinadas también eran hombres. Hombres cultos, burgueses de alto nivel económico, profesionales liberales, aunque también tuvieran como público a bohemios, intelectuales y alfabetizados de clase media. Es a estos tipos a los que se ve reflejados en las materias que en estas publicaciones se exhiben, se encuentran contenidos generalmente machistas, planteados siempre desde la óptica del humor, la broma y la caricatura, donde se trata a la mujer de un modo irrisorio y minusvalorado, la mayoría de las veces como mero objeto de deseo y para satisfacción de las ansias carnales masculinas, aunque también se dan algunas excepciones donde la mujer es la protagonista, la que lleva la voz cantante, y es el varón el que sale escaldado. Las mujeres representadas suelen ser esposas, hijas, viudas, criadas, modistas o señoras de la alta burguesía, que siguen los roles establecidos en la época. Las otras mujeres expuestas, las mujeres autónomas, las que no alcanzan el orden señalado, suelen ser las vividoras, las prostitutas y las cabareteras o artistillas, que dependen siempre de un señorito, de un marqués o de un adinerado aburguesado para subsistir y/o medrar.

Como se observa por todo lo descrito anteriormente, en la prensa de estos años, finales del siglo XIX y principios del siglo XX, si bien la literatura y la fotografía eran abiertamente sicalípticas, en la historieta y en el humor gráfico el tema todavía estaba contenido, encorsetado, con muchas menos licencias que los otros medios. Los verdaderos temas picantes y satíros, con encuentros carnales, situaciones escabrosas sin velos ni ocultamientos, estaban todavía por llegar, y sería en los venideros y locos años veinte cuando los historietistas se desenfrenaran realmente. Se avecinaba la verdadera concupiscencia de papel.



60. Anuncio de clichés tipográficos aparecido en *Vida Galante* nº 58, de diciembre de 1899.

Bibliografía:

MARTÍN, ANTONIO: *Los inventores del cómic español. 1873/1900*. Barcelona, Planeta DeAgostini, 2000.

LÓPEZ RUIZ, JOSÉ MARÍA. *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001.

LÓPEZ RUIZ, JOSÉ MARÍA. *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*. Madrid, Compañía literaria, 1995.

DOMINGO, JAVIER. *El desnudo seductor. Cien años de erotismo gráfico en España*. Madrid, Arnao Ediciones, 1988.

CUADRADO, JESÚS: *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso, 1873 - 2000*. Barcelona, Sinsentido, 2000.

CORDERO GÓMEZ, JOSÉ IGNACIO: *La obra literaria de Eduardo Zamacois*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura española), leída el 19-12-2007. <http://eprints.ucm.es/7895/>

Recursos en línea:

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Colección Vida Galante

Notas:

[1] El interesado en *Vida Galante* puede consultar ejemplares de la revista en este enlace de la Biblioteca Nacional.

[2] Así, con tilde.

[3] Ambas palabras iban con tilde en este título.

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

DIONISIO PLATEL (2012): "HUMORISTAS E HISTORIETISTAS EN VIDA GALANTE, SICALÍPTICOS ESPAÑOLES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), ZARAGOZA : TEBEOSFERA. Consultado el día 19-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/humoristas_e_historietistas_en_vida_galante_sicalipticos_espanoles_de_principios_del_siglo_xx.html

PAPITU Y LAS REVISTAS SICALÍPTICAS CATALANAS (BARCELONA, 2004)

Autor: [LLUIS SOLA](#)

Publicado [PSICALÍPTICS \(MAS, 2004\)](#)
en:

Páginas: 13 (51-63) Fecha: 2004

Notas: Texto rescatado del catálogo de la exposición "Psicalíptics", publicado con permiso de su autor para el número 9 de Tebeosfera y traducido de nuevo por Jaume Capdevila también a petición del autor. Las imágenes usadas son las mismas que se utilizaron en el texto original. A la derecha, primera página de la edición original de este texto.

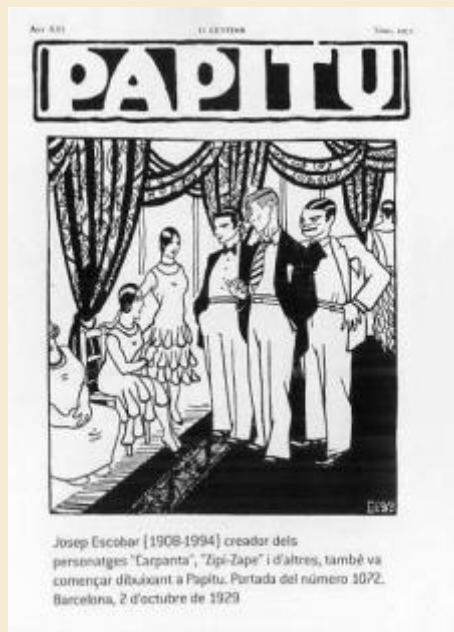


Página de la edición original.

PAPITU Y LAS REVISTAS SICALÍPTICAS CATALANAS

Dejémoslo claro antes de empezar. El humor catalán siempre ha estado mucho más cerca del sutil e irónico humor inglés que del directo y evidente humor castellano. Diciéndolo de otro modo, a los catalanes nos gusta un tipo de humor que haga pensar, aunque sólo sea un poco; que tenga cierto ingenio y que, si es posible, nos sorprenda. La gran tradición humorística que ha dado nuestra tierra así lo demuestra.

Más la cosa se complica cuando se trata de hacer humor con el erotismo y el sexo. Sin pretenderlo, nos volvemos más directos, y la sutileza y la ironía sólo afloran de vez en cuando. Entonces, si se quiere mantener cierto tono, el hecho de encontrar eufemismos y palabras sustitutivas se vuelve una exigencia. Es preciso buscar palabras normales, de uso corriente, para decir todo aquello que normalmente diríamos con otro tipo de expresiones, de aquellas que se consideran soeces, aunque sea por pura convención social. Los catalanes hemos ido a buscar estos eufemismos, estas palabras sustitutivas al mercado y especialmente en los puestos de verduras, de legumbres y en las pescaderías. Al mercado solo puede irse con la mejor de las intenciones. En caso contrario, la sola mención de las sardinas, de los higos de las habas^[1], de los huevos, de las almejas o de los pimientos



Arriba, Escobar en un número de *Papitu*. Bajo estas líneas: Bigre en uno de *Pakitu*.



y Nonell se entretuvo decorándolo por el procedimiento de pintar en las paredes la imitación del mobiliario de una casa distinguida, incluido el cuarto de baño que, en la Barcelona del momento, era un lujo refinado e incluso un poco pecaminoso, según la mentalidad de inicios de siglo, tan distinta de la actual, y tan llena de hipocresía.

Aquel *Papitu* pretendía tener una cierta importancia literaria, y parecía que lo conseguiría gracias a la calidad de los nombres que formaban su redacción. Pero muy

tos[2] podría provocar que nos llevemos las manos a la cabeza. Porque puestos a imaginar las cosas desde el punto de vista del erotismo, cualquier frase o conversación totalmente banal puede convertirse en objeto de interpretaciones absolutamente malévolas.

Esto, precisamente esto, es lo que hacía el *Papitu* de la etapa sicalíptica, de la época en que según ellos mismos, se habían adentrado en un "campo de verdor", y todo aquello que dibujaban o que escribían tenía doble sentido. El chiste más inocente, la frase más normal, publicada en el contexto papitesco[3], adquiriría necesariamente connotaciones de un erotismo tan subido de tono que las personas pudibundas y la 'gente bien', se escandalizaba de ello, por lo menos públicamente, a pesar de que una buena parte se apresuraba a leerlo a escondidas. En cuanto a esto, tenemos que señalar que el *Papitu* era material de lectura obligada en todas las barberías y en todos los limpiabotas del país.

La revista nació a principios del siglo XX, en concreto el 28 de noviembre de 1908, y su paso hacia lo verde tardó todavía un poco. En sus inicios fue una publicación satírica, humorística y de izquierdas, en la línea que le marcó su fundador Feliu Elias i Bracons, que en el dibujo firmaba "Apa", y cuando escribía utilizaba el nombre de "Joan Sacs". Lo acompañaban en estos primeros años la flor y nata de las artes y las letras catalanas, como por ejemplo Manuel Reventós. Eugeni d'Ors, Francesc Pujols, López-Picó, Josep Carner, etc... y en el ramo del dibujo, figuras tan importantes como Isidre Nonell, Ramon Casas, Joan Junceda o Ismael Smith, a parte del mismo Apa, entre otros. La redacción estaba ubicada en un local de la calle Pelayo,

pronto surgieron los problemas, tanto económicos como políticos. Algunos, como los políticos de la Lliga[4], se ofendieron por las críticas y aconsejaron a sus redactores afines que dejaran de colaborar en la publicación. Otros se molestaron cuando vieron que tardaban en cobrar, y Eugeni d'Ors llegó a decir en uno de sus Glossaris[5] que él prefería realidades "cordiformes", refiriéndose a la cadena de los monederos que por aquel entonces se estilaban, y no promesas "lingüiformes" que no se llegaban a concretar. El caso es que el semanario empezó a decaer y Apa debía realizar grandes esfuerzos para sacarlo adelante. Es en esta etapa cuando se acentúa su carácter irreverente, y anticlerical.



Ante las deserciones apuntadas (Ors, Junceda, Reventós, Smith), Apa se aseguró la colaboración de otra gente ilustre como Francesc Pujols, Rafael Moragas, Joan Colom y, especialmente, Xavier Nogués, que dejaron, en aquel *Papitu* primitivo, variadas muestras de su talento.

No obstante, Apa publicó su última caricatura en el número 114 del 30 de abril de 1911, y dejó la publicación en manos de quien era su impresor, Oriol Martorell. El *Cu-cut*, semanario afín a la Lliga y, por lo tanto, contrario a *Papitu*, publicó que "este hecho provocará que, a partir de ahora, 'aprieten' más la nota sucia con tal de salir bien parados económicamente". Rafael Moragas nos lo confirma cuando escribe:

"El Papitu de aquellos años -1908-1910- era un semanario repleto de humorismo. Enfermo y llegó a las puertas de la muerte. De la agonía lo salvamos Francesc Pujols, los pintores y dibujantes Francesc Labarta y Joan Colom, "Adam", el caricaturista "Bon" y yo. Nos lanzamos a través de un campo de verdor. Pujols, a quien instituímos como director, nos manifestó a Labarta y a mí una tarde: —Este *Papitu* es tan verde que ya se ha convertido en un vegetal.

Hacia 1914, recién estallada la guerra europea lo abandonamos, después de haber sido Pujols, Labarta y yo los más constantes de todos los que lo iniciamos y de haber persistido en la redacción a través de los cambios de propietarios, de administradores y de orientaciones".



Fotografia de famosos dibuixants de l'època, alguns dels quals, en aquesta època, ja treballaven pel *Papitu* i els que no, més tard ho farien.



- (1) Xirinius, (2) Junceda,
 (3) Opisso, (4) Apa,
 (5) Serra Massana,
 (6) Tomàs, (7) Lluís Mallol,
 (8) Roca, (9) Prat,
 (10) Mora, (11) Bécquer,
 (12) Mestres, (13) Cornet,
 (14) Moreno, (15) Castanyes,
 (16) Cabrero Arnal,
 (17) Quelus i (18) Solé-Boyls
 (GAU)

En esta primera etapa se hicieron famosos los seudónimos, muchos de ellos bíblicos, entre los dibujantes del semanario: Isidre Nonell (Josué y Noé), Xavier Nogués (Babel), Joan Colom (Adam), Mariá Pidelaserra (Pius) y Francesc Labarta (Lata), con un tiraje situado sobre los 5.000 ejemplares. Con la dirección de Francesc Pujols (1882-1962) esta aumentó un poco. Pujols pasaba, por aquel entonces, por un momento particularmente erótico en su trayectoria personal, y de acuerdo con su filosofía íntima, tenía ganas de escandalizar y de sorprender, y por este motivo decidió darle otra orientación. Él mismo respondía personalmente a los lectores, que inundaban la redacción con notas y chistes que competían en procacidad y que estaban firmados con nombres tan expresivos como "Xo.N.Ha."[\[6\]](#), "3,1416 XA"[\[7\]](#) y otros. Pujols decía que, mientras dirigía *Papitu*, realizaba un estudio a fondo del alma erótica mediterránea y respondía a las cartas de un modo similar al siguiente:

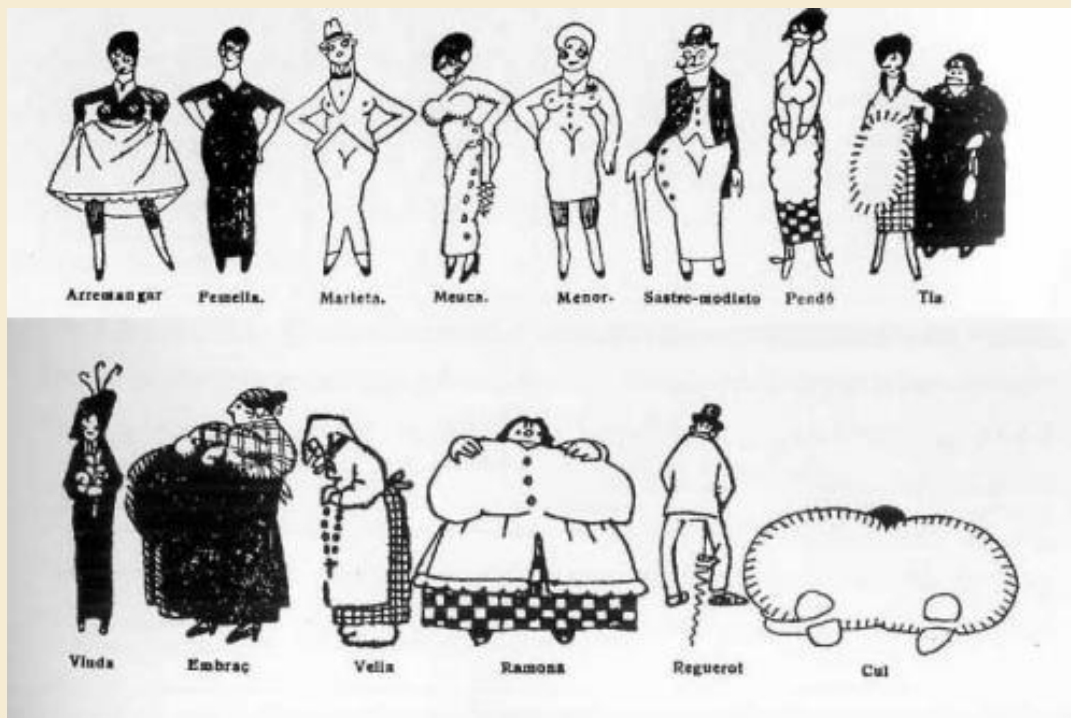
"Piense que cada semana tiramos 150 ejemplares más y siempre los agotamos. No sé dónde iremos a parar."

"Dibujar o escribir en *Papitu* no honra a nadie, ni debe producir placer a una persona que se precie. Y entonces ¿usted, señor director?, me preguntará usted. Ah, amigo mío: usted no sabe la misión que nos imponemos ciertos hombres. ¡El día de mañana se sabrá a qué fin y efecto (después del económico, que es muy importante) se publica nuestro semanario!"

"Nos gustaría mucho publicarlo pero es demasiado sucio. Contiene cosas que no son propias de un semanario sicaléptico."

"Nosotros somos anticlericales, pero el juez no lo es todavía, a pesar de estar ya en el siglo XX."

"Usted, como todos los que escriben, nos pone a caldo; pero ya puede suponer que cuando un hombre acepta la dirección de un periódico como este, no da mucha importancia a lo que le digan. ¡Fastídiense!"



Tipos de mujer en *Papitu*.

Este trato, digamos irónico, que dedicaba a los lectores, constituyó una de las bases del éxito de la revista, y creemos que el mismo Pujols se divertía mucho más respondiendo a la "Correspondencia" que los mismos lectores leyéndola.

Se debía divertir mucho, ciertamente, pero en el aspecto económico las cosas no le iban tan bien, al menos por lo que respecta a los ingresos que procedían del semanario. Pujols también nos ha dejado dicho que la escasez del estipendio (añadía que jamás pasó de los dos duros) le obligaba, la mayoría de las veces, a dar unos recibos que decían, más o menos: "He recibido la módica cantidad de...".

Oriol Martorell traspasó la propiedad de la revista al impresor Costa (el mismo que imprimiría otro de los títulos emblemáticos de la prensa humorística barcelonesa: el deportivo *Xut!*), que la tuvo durante muchos años hasta que la cedió a Agustí Piracés. Este último, en unas memorias explica cómo intentó desviar la revista de la línea galante con un poco éxito evidente:

"Los esfuerzos que muchos de los que pasamos por aquella redacción hicimos con la intención de desviar *Papitu* del camino ultra-alegre que siguió durante tantos años, fueron en balde. Durante la época que yo lo dirigía se intentaron diversos ensayos y debo confesar que no tuve éxito. Cada vez

que yo me esforzaba en elevar el tono del periódico para convertirlo en una publicación que se pudiera comparar dignamente con la prensa galante extranjera, me vi desalentado ante las liquidaciones comarcales, donde la venta disminuía considerablemente, sin encontrar compensación en el ligero aumento que se registraba en Barcelona."

Con todo, la publicación encontró su espacio entre los lectores y la tirada aumentó hasta los 40.000 ejemplares.

Después de Francesc Pujols, la dirigió Manuel Fontdevila y, finalmente, el anteriormente nombrado Agustí Piracés, que llegó hasta los inicios de la Guerra Civil. En estas etapas tampoco le faltaban colaboradores con un prestigio bien ganado, como el caso de Ferran Canyameres, Lluís Capdevila o el mismo Manuel Fontdevila, el autor de la sección "Les hores d'amor serenes", de la cual muchos decían que no tenía precio. Más adelante encontramos al genial cultivador del "camelo" bilingüe, Antoni Rué i Dalmau, que hizo popular la forma de Buendía y Gassol[8], en sus secciones "Del teatro de la Guerra", y sobre todo en la parodia del diario titulada "El Día Bético". Este bilingüismo, basado en la traducción literal al castellano de las expresiones catalanas más genuinas. daba pie a fantásticos juegos de palabras, que

adquirían, con la traducción, un sentido completamente nuevo e imprevisible. Esta es una pequeña muestra de la crónica de la guerra:



"Veo una cosa negra. ¿Será un buque? Pido la *ullera*[9] a un marino y me manda a aquello en alemán... Veo, con el consiguiente canguelo, que prepara un cañón. Ahora sí que *recibo del carpó*[10]... Me parece que nos toca recibir. Después de un rato de jugar a balas, el enemigo *hace bólit*[11] y hacemos aguas menores y mayores. El casco *hace higo*[12]. Me pongo un salvavidas y me tiro al mar. Le pregunto a un marino qué tengo que hacer y me dice 'Nada! Nada!' El capitán se desnuda y con la gorra se amaga las vergüenzas. Parece preocupado. Para mí que esconde algo gordo.

(...)

"Ah! Hi *pueden subir de pies*[13]. *Es juego de pocas mesas*[14]. Os envío, por el recadero de Tremp, una vista de Mr. Thas K. Ghat que con una caña se hace río. (Phot. Ali Dins). [15]

(...)

"El genio de la guerra es hoy el pinxo[16]

Y el mundo entero está sanguinolento

Y solo un servidor, que no se inmuta

El ombligo se rasca como aquel."

(...)

Como decía el mismo Buendía: "Hay que gastar salsa de cerebro para vivir con la espalda derecha[17]".



En la última etapa erótica (ya hemos dejado escrito que el erotismo de *Papitu* era de poca monta y su pornografía, de segunda división) los colaboradores más habituales fueron: Valenti Castanys, autor de la sección "Griméjia de la Setmana"; el mismo Agustí Piracés i Antoni Ollé Bertran. Los dibujantes continúan siendo de gran categoría y se deja ver muy frecuentemente Ricard Opisso, que pasa por uno de sus mejores momentos y que en el *Papitu* firma como "Bigre"; Pasqual Benignani, Moreno (Moro), Garcia Navarro, Bosch. Urda, etc.

La revista aguantó como pudo todas las prohibiciones que se produjeron durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1928), incluso la prohibición de aparecer, que fue solucionada publicando un hermano pequeño con el nombre de *Pakitu*, que lo sustituyó durante una larga temporada, casi tres años, con un contenido idéntico. Tal como advirtieron en el primer número: "Mientras el heredero esté fuera se encargará de divertir a la parroquia *Pakitu*, su hermano pequeño".

Papitu llegó a publicar 1.433 números hasta septiembre de 1936. A partir de este número se hace cargo de él el nuevo Sindicat de Dibuixants, entre los fundadores del cuál figuran Helios Gómez, Jacint Bofarull, Jaume Juez, Enric Guasp y demás.

El Sindicat quiere hacer "una revista nueva", abandonando el tono picaresco; pero no lo consigue. Eran demasiados años de etapa sicalíptica y ésta pesaba decisivamente en un núcleo adicto de lectores y ya no fue posible ninguna rectificación. El intento fracasó al cabo de 18 números y la mítica cabecera pasó al Olimpo de las revistas de referencia. Curiosamente, en estos últimos números volvió a colaborar en ella su fundador: Apa.

Y así acabó el *Papítu*, paradigma de un tipo de revista que ha dado nombres propios a una serie de estilos y de géneros. Los señores Papitus y la manera de hacer papitescas definían perfectamente un determinado talante o una trayectoria personal. Con el paso del tiempo y la lejanía de esta publicación, todo este léxico se ha ido perdiendo y el lenguaje coloquial ha experimentado una serie de modificaciones y se ha adaptado a otras actualidades. En su momento, y durante muchos años, el *Papítu* fue un referente para designar determinadas situaciones y determinadas actitudes.

Una de las consecuencias inevitables, cuando una publicación alcanza buenos resultados, es que inmediatamente surgen un conjunto de imitadores que quieren aprovechar aquello que consideran que es una fórmula mágica para tener éxito en el mercado de la prensa semanal.

Con *Papítu* pasó lo de siempre. Le salieron algunos imitadores, pero ninguno triunfó verdaderamente, ya que el público, cuando da su favor a una publicación y ha establecido con ella aquel tipo de complicidad que nace de la asiduidad, difícilmente la cambia por otra revista, a no ser que la recién llegada supere con mucho a la primera. Como que esto no sucede casi nunca, todos los imitadores desaparecen al cabo de poco tiempo y sólo quedan como un título más en la historia de la prensa.

Cuando el camino de verdor se reveló rentable económicamente es cuando empezaron a surgir los imitadores de *Papítu*. La primera publicación que lo intentó tenía el explícito título de *La Mala Setmana*, y lo acababa de dejar del todo caro el subtítulo: "Periódic Menstrual". Salió el 28 de julio de 1911 y parece ser que sólo publicó un único número. Curiosamente, el impresor era Avel·lí Artis y la autorización la pidió Pere Calders, jus-



Valentí Castanys era un dels col·laboradors d'aquesta secció



Cabrero Arnal va ser un dels dibuixants de la darrera època de Papítu, signava Cea.



-Ai, no m'agafis així, que si relinqués cauria cames enlaire i veuria les estrelles.
-I ja, nena, veuria un trosset de cel...
Dibuix de Zoiko (pseudònim de Bosch) a Papítu, dels anys 30

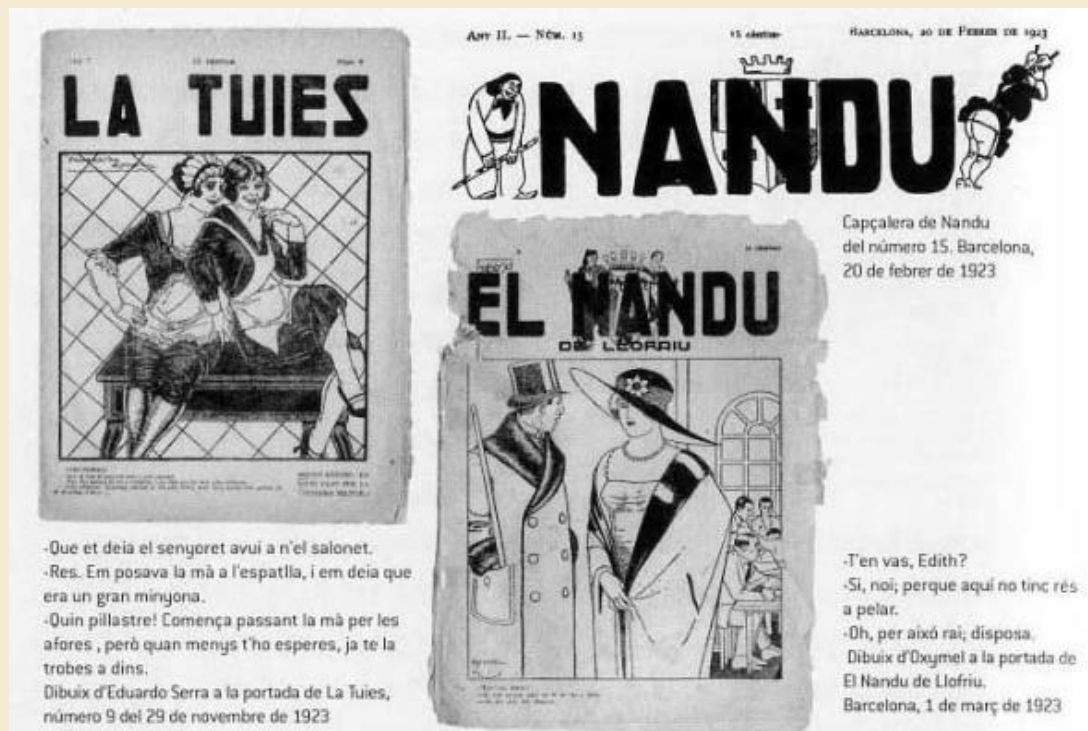
tamente los padres de los dos notables escritores y dibujantes catalanes. Ya hemos indicado anteriormente que el impresor Costa acabó editando *Papitu*. Pero antes de ello, este señor ya lo quiso imitar y emular sus éxitos. Con rápida sucesión sacó al mercado tres títulos: *La Figa*[18] ("Setmanari Agrícola"), que salió el 12 de septiembre de 1913, y su primer número ya fue denunciado y suspendido. Este hecho no desalentó al editor que, a la semana, sacó otro título: *La Piga*[19], que también fue denunciado y suspendido, hecho que, según parece ser, todavía espoléó más al señor Costa, ya que inmediatamente lanzó *La Pepa*. En esta ocasión el éxito le sonrió. ¡La Pepa resistió durante cinco semanas!

La siguiente de la larga lista de imitadores, o de publicaciones inspiradas en el modelo papitesco y sicalíptico, es *Nanu*[20], de la que, parece ser, sólo se publicaron dos números, allá por enero de 1915. Otra fue *La Fava*[21], por enero de 1919, que también era "agrícola" y tan efímera como las anteriores. Y llegamos al *Nandu*[22], que nació el 15 de noviembre de 1922 y que llegó a tener cierta popularidad. Como no podía ser de otro modo, también la imprimía el editor Costa, y llevaba mucha parte gráfica, entre cuentos, anécdotas y chistes, donde abundaba la procacidad. *Nandu* podría haber llegado a ser una competencia seria de *Papitu*, ya que publicó 44 números; pero falleció de muerte súbita en ser suspendida por la Dictadura en septiembre de 1923, no sin haber tenido, a su vez, también un imitador, al menos con una parte del título. Era el *Nandu de Llofriú*, que salió una semana después. Lo dirigía uno de los directores de *Papitu*, Agustí Piracés, y también llegó a los 41. números. Como su homónimo, tampoco murió de muerte natural, sino que fue suspendida por la fiebre moralizadora y anticatalana que comportó la Dictadura. Finalmente también apareció *La Tuies*[23], que salió el 1 de octubre de 1923, dirigida también por Agustí Piracés. Resistió cuatro años, hasta diciembre de 1927.

Para terminar, dejamos constancia de cómo el nombre de *Papitu*[24] fue explotado en otras actividades que querían conseguir el éxito aprovechando la popularidad del semanario. En diciembre de 1910 se estrenó. en el teatro Tívoli, *Papitu-Revista*, en una escena de la cual se reproducía fielmente una de las habitaciones de una célebre casa de citas de Barcelona. En marzo de 1911 se organizó un baile de disfraces en el Teatro Español con el nombre de "Mi-Carême papitu[25]", que sólo con el anuncio provocó una gran campaña de los medios conservadores, con el *Diario de Barcelona* y *El Correo Catalán* al frente. Finalmente se pudo celebrar, no sin la oposición de un pelotón de requetés. Otro "Ball Papitu" en la Bohemia, también en marzo de 1919, alcanzó un gran éxito. A la salida, la gente tuvo que irse hacia su casa a pie porque había estallado la huelga de La Canadencia, y no circulaban ni tranvías ni coches. También se inauguró un bar en el Paralelo bautizado con el nombre de "Societat Papitu", pero fue un fracaso de público. Lo que sí llegó a ser un exitazo fue el espectáculo *El Papitu Santpere*, que se estrenó en el Teatro Español hacia finales de 1932. El título jugaba con el nombre del semanario y con el del principal intérprete, el actor Josep Santpere, ídolo del teatro cómico y vodevilés de antes de la Guerra en Barcelona.

El *Papitu* ya hace tiempo que desapareció del ruedo de la prensa, pero su recuerdo no ha muerto y todavía vive, después de tantos años. Su nombre nos evoca resonancias míticas de una época en la cual Cataluña empezaba a despertarse y a sacudirse la pereza, incluso en los ámbitos más insospechados. A su manera, Pa-

pitu también contribuyó a normalizar nuestro país y lo hizo con un éxito sorprendente, porque un país normal ha de tener publicaciones que toquen todo tipo de temas, dirigidos a todo tipo de públicos.



Y a pesar de que actualmente el contenido de *Papitu* puede ser considerado como ordinario o de un tono no muy elevado, justamente es la calidad de muchos de sus redactores, y sobre todo de sus dibujantes, lo que la salva de la vulgaridad. Si el *Papitu* no hubiese sido "más que una revista", hoy no se hablaría de ella. Si no se hubiera adentrado en un campo que en aquel tiempo era totalmente tabú, dadas las circunstancias y el momento histórico en el cual apareció, hoy no haríamos este recordatorio ni tendríamos que hacer memoria que, en el 2008, se cumplirán cien años desde la aparición de esta revista que figura, con todos los honores y por méritos propios, en la lista de las grandes publicaciones satíricas y humorísticas catalanas de todos los tiempos.

NOTAS

[1] El "haba", en catalán "faba" es una palabra habitual para referirse al miembro sexual masculino.

[2] También los "pimientos" que en catalán son "pebrots" refieren inmediatamente a los genitales masculinos.

[3] La popularidad de la revista *Papitu* llegó al punto que el adjetivo "papitesco" servía en catalán de sinónimo sicaléptico, es decir, algo que mezcla humorismo y erotismo.

[4] La Lliga Regionalista fue un partido político catalán hegemónico en aquel momento de tendencia política conservadora y catalanista.

[5] Sección fija de pequeños comentarios de actualidad que firmaba a diario Eugeni D'Ors en el periódico de la Lliga *La Veu de Catalunya*.

[6] "Xona" es una palabra muy utilizada en el catalán más barriobajero de principio de siglo para referirse a los genitales femeninos.

[7] "Pixa" es una de las múltiples maneras –quizás una de las menos originales– de referirse al miembro sexual masculino.

[8] Parodia del apellido de un poeta y político catalán llamado Ventura Gassol, en el que ya se nota el juego bilingüe, pues Ventura, en catalán, como en castellano, puede traducirse también por "Buena suerte" o "Buen día".

[9] En catalán la "Ullera de llarga vista" es el nombre que recibe un catalejo. Pero "ullera" también puede referir al orificio anal.

[10] recibir un coscorrón

[11] El "bólit" era un juguete de madera, una pieza con forma cilíndrica en los extremos al que se le hacía dar vueltas a base de golpes.

[12] En catalán "fer figa", literalmente "hacer higo", significa fallar, dejar de funcionar, estropearse.

[13] "Pujar-hi de peus" es decir "subir de pies" se utiliza para reafirmar la contundencia de una afirmación como cosa absolutamente cierta.

[14] "Joc de poques taules" se dice de algo que está a punto de resolverse, de finalizar sin muchas complicaciones.

[15] La traducción de Thas K. Ghat sería "Thas. K. Ghao" i Fot-a-li-dins sería "mete-se-la-dentro"

[16] "El pinxo" es el chulo de una prostituta.

[17] Con la espalda derecha sería la traducción de "amb l'esquena dreta" que significa trabajar poco o nada.

[18] Es decir, "El Higo"

[19] Cuya traducción es "La Peca"

[20] "Nanu" es una palabra del catalán no normativo que tampoco tiene una traducción exacta pero vendría a ser algo así como un mozalbete u hombretón. También es una manera de llamar a los enanos.

[21] Ya hemos comentado que el haba, cuando se nombra así, en singular, en catalán puede referir al miembro masculino.

[22] Nandu es una abreviación no normativa del nombre Fernando, con un matiz que indica la procedencia rústica de su propietario.

[23] Nombre de mujer, abreviación de Gertrudis.

[24] catalanización de Pepito, o sea, José.

[25] La mi-carême corresponde con la mitad de la cuaresma, el jueves de la tercera semana de cuaresma.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

LLUIS SOLA; LLUIS SOLA (2004): "PAPITU Y LAS REVISTAS SICALÍPTICAS CATALANAS" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA (antes en [PSICALÍPTICS \(MAS, 2004\)](#), pp. 51-63). Consultado el día 20-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/papitu_y_las_revistas_sicalipticas_catalanas.html

SICALÍPTICOS. EROTISMO Y TRANSGRESIÓN EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (BARCELONA, 2004)

Autor: [JOAN M. SOLDEVILLA](#)

Publicado [PSICALÍPTICS \(MAS, 2004\)](#)

en:

Páginas: 6 (128-133) Fecha: 2004

Notas: Texto rescatado del catálogo de exposición Sicalíptics, cedido por el autor para el número 9 de Tebeosfera. El autor ha aportado nuevas imágenes para ilustrar el texto.



SICALÍPTICOS. EROTISMO Y TRANSGRESIÓN EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El panorama de las revistas ilustradas catalanas de principios de siglo es verdaderamente notable. En un momento en el cual nuestra sociedad vive momentos de efervescencia social, política y económica, en una coyuntura histórica en que los viejos valores son puestos en entredicho a la par que fuerzas conservadoras reaccionan ante la perspectiva de unos cambios que no están dispuestas a aceptar, el mundo editorial vivirá una de sus épocas doradas y la revista, el semanario ilustrado, se convertirán en el reflejo de estas tensiones.

La diversidad de posibilidades con que se encuentra el lector a lo largo de los años anteriores a la Guerra Civil es realmente amplia y variada: la revista infantil, la revista juvenil, el semanario familiar, la revista política, la revista satírica, la publicación deportiva... A menudo los límites de esta clasificación no son del todo claros y los temas se mezclan según la decisión del editor, siempre atento a capturar una mayor cuota de mercado, o siempre según las imprevisibles tendencias y gustos del público. Así, el legendario —y nunca suficientemente reivindicado— *En Patufet* (1904-1939) iniciará su larga historia como una revista infantil para, sin prisa pero sin pausa, y quizá a medida que sus lectores originales vayan creciendo, evolucionar primero hacia una publicación para jóvenes y, más adelante, hacia una publicación plenamente familiar; el hecho de que *En Patufet* propicie unas específicas publicaciones infantiles —primero, en el año 1922, *Virolet*, y más adelante, en el año 1931 *Esquix*— es una muestra clara de cómo esta revista había ido cambiando su identidad y se había ido adaptando a los nuevos tiempos.



Dos de las revistas sicalípticas características del comienzo del siglo XX: *KDT*, nº 431 y *Papitu*, nº 1.211.

Dentro de esta retahíla temática de que hablábamos, también se incluían las revistas de contenido preferentemente erótico. A menudo éste era un asunto que hacía su aparición de modo significativo en revistas satíricas o incluso deportivas; pero en cualquier caso también había publicaciones —*La Traca*, *Papitu*, *La Titles*, *KDT*...— que daban prioridad a esta temática. Era un modelo de revista que "no entraba oficialmente en la mayoría de hogares decentes, pero que todos leían a escondidas" y que se movía, por lo tanto, en un terreno impreciso y difuso. Era un tipo de publicación que estaba ahí..., pero que no existía; un modelo de revista que llegaba a todo el mundo, pero que poca gente reconocía que compraba o leía. Algo misterioso y enigmático, algo bautizado necesariamente con una palabra también misteriosa y casi arcánica: sicalíptico.

LA PALABRA ES EL QUID

Con el término sicalíptico se definía aquella publicación de temática preferentemente erótica. La palabra es un curioso cultismo *fin de siècle* que etimológicamente proviene de dos raíces, *sykon* —o *psykon*— que significa "higo", en su acepción sexual de vulva, y *aleiptikós*, que viene a significar algo como "estimulación" o "excitación". Según Joan Corormines, ésta fue una creación comercial arbitraria y apareció por vez primera en el 1902, en el diario *El Liberal*, publicado en Madrid, para anunciar una obra pornográfica. El ilustre filólogo indicaba que, en el momento de crearla, es posible que esta palabra estuviera vagamente inspirada en términos como sibarítico o apocalíptico. Del éxito del nuevo concepto es suficientemente evidente el hecho que, hacia 1904, saliera al mercado una publicación galante que llevaba un título inequívoco para el público de la época: *Sicalíptico*.

Estas revistas tenían su espacio dentro del mundo editorial., y no tenemos que

pensar que fueran, en el sentido más puro de la palabra, clandestinas, sino que tenían una distribución relativamente normalizada. Y decirnos "relativamente" porque todas, a causa de esta dimensión pública, tenían que pasar por los filtros de la censura oficial y ello implicaba un tira y afloja constante con las autoridades. A pesar de todo, el lector no se acercaba a ellas con impunidad, como aquél que compra un *TBO* o *En Patufet*, sino que lo hacía para degustar lo que estaba prohibido. La venta era pública, pero la compra era clandestina. Así era que una palabra tan fría aparentemente, sicalíptico —que podría parecer más propia del mundo de la medicina o de los tratados de moral—, se cargaba de dimensiones casi mágicas, que evocaba todo un mundo de mujeres licenciosas, de medias y ligeros, de nalgas intuitas, de lechos cálidos y arrugados...



Eduardo Zamacois, uno de los editores más interesados en la sicalipsis. Foto tomada de *Nuevo Mundo*.

El mundo del erotismo adquiría importancia en las manifestaciones culturales de la época, tanto en las de alto prestigio —pensemos, ya a finales del siglo XIX, en las novelas herederas del naturalismo de Jacinto Octavio Picón y de José Ortega Munilla o posteriormente de Felipe Trigo—, como en las más populares. En este sentido es preciso recordar que existían docenas de colecciones de novela erótica, galante y frívola, que eran creación de verdaderos especialistas del género: Zamacois, Hoyos y Vinent, Álvaro Retana o Díez de Tejada. El mundo del cuplé, provocativo y tan tremendamente popular que hasta nuestros días ha llegado el eco de su éxito, es suficientemente representativo de esta vitalidad del erotismo.

Esta expansión, sin embargo, chocaba frontalmente con la moralidad oficial, profundamente arraigada en los más rígidos principios católicos y que obligaba a las manifestaciones eróticas a vivir en el territorio de una cierta

marginalidad. Cuando a partir del año 1923 se instala en el poder la dictadura de Primo de Rivera, la persecución de las manifestaciones culturales eróticas se vuelve tan explícita que muchas revistas son clausuradas y algunos de los novelistas más destacados incluso son condenados a prisión. Además, para acabar de arreglarlo, no solo la Iglesia y la sociedad conservadora veían con malos ojos estas manifestaciones, sino que desde la ortodoxia revolucionaria de orientación proletaria el mundo del erotismo tenía también —por decadente y burgués— una clara valoración negativa. Condenado, pues, a vivir en esta dimensión extraña, donde todo el mundo las conocía y leía, pero donde nadie hablaba de ellas, las revistas sicalípticas vivían en una especie de mundo mágico en el cual existían..., pero no existían.

La Guerra Civil y el nuevo orden nacional católico barrieron todo este universo de sutilezas y sobreentendidos. Un sistema político represor basado en la delación y la persecución ideológica no se puede permitir matices, silencios, realidades que, tal como decíamos anteriormente, están ahí pero no están. En un régimen totalitario la ambigüedad no tiene cabida: o se está a favor o se está en contra. Las revistas sicalípticas desaparecieron de los puntos de venta; ello es harto evidente.

Pero es que además también lo hicieron de las colecciones privadas. Si ya en su momento de gloria estaban escondidas en el fondo del armario porque la moralidad de la época no las aprobaba, en los nuevos tiempos de oscuridad, lo más inteligente era deshacerse de ellas sin contemplaciones, eliminar cualquier rastro que pudiera comprometer a su antiguo poseedor o coleccionista. Si además pensarnos que estas revistas nunca podían llegar a las bibliotecas públicas porque los gestores culturales jamás las consideraban un producto cultural digno de estudio, entenderemos que este tipo de patrimonio sea mayoritariamente desconocido por las generaciones posteriores. Un último elemento ha acabado por condenar al olvido esta realidad: una tradición crítica que ha considerado todo lo que se vinculaba con el erotismo algo sin apenas interés, tal vez curioso, pero indigno de justificar la atención de los estudiosos, verdadera subcultura que no merecía más que una referencia tangencial

Primero la moral, después la política y luego el tiempo han llevado a la marginalidad la palabra sicalíptico. EL olvido es tan cruel que incluso la palabra casi ha desaparecido por lo que respecta al uso cotidiano, y solo es posible hallarla, escondida, entre las páginas de los diccionarios, considerada ya como un arcaísmo en desuso. Y es triste, porque no solo notabilísimos artistas participaron en ella y nos perdemos así la posibilidad de entender la complejidad y riqueza de sus creaciones —en Cataluña podríamos hablar de Opisso, Escobar, Muntañola o Méndez Álvarez; pero en el mundo editorial madrileño recordamos figuras como Demetrio o Rafael de Penagos...—, sino porque el mundo subterráneo, las realidades sumergidas, son a menudo las que muestran con más intensidad las contradicciones de una época, sus miserias y sus grandezas.

UN VIAJE AL LÍMITE

La censura es siempre un compañero de viaje inseparable de cualquier creación de los medios de comunicación de masas. Ya sea a través de instituciones destinadas a velar por la defensa de determinados valores o a través de los criterios de oportunidad que pueda considerar el editor, el creador es plenamente consciente de que su obra tiene que padecer el juicio de unos filtros que determinarán la viabilidad de sus propuestas. Cuando hablamos de creaciones que, además, tratan temáticas "delicadas" —y el erotismo siempre ha sido un tema que no ha dejado indiferente a la sociedad—, de todos es sabido que la sensibilidad de la opinión pública y la implicación de las instituciones políticas y morales determina una labor más intensa de control y una mayor presión sobre el trabajo del artista.

Cuando la censura es consecuencia de un sistema político impuesto a la fuerza, cuando se instala como parte de una maquinaria represiva totalitaria, todos entendemos que se trata de una coyuntura que se tiene que superar para poder ejercitar plenamente la libertad. Cuando esta censura nace en el marco de una sociedad en transformación como era la catalana de principios de siglo, donde un cúmulo de pactos tácitos consensúa lo que se puede decir y lo que



Obra de Bigre, firma de Opisso para su producción humorística erótica.

no, entramos en un territorio inestable, porque no solo los criterios a menudo no son explícitos y además pueden cambiar así como cambian los tiempos, sino que, por su propia condición nacida del consenso y del debate, estos criterios pueden replantearse continuamente.

Los territorios fronterizos son siempre territorios de límites indefinidos. Cuando hablamos de erotismo es preciso recordar que a lo largo de los primeros años del siglo XX ya existía una verdadera protoindustria de la pornografía, es decir, que ya mostraba explícitamente los órganos y los actos sexuales con ánimo lujurioso. Sin embargo, se movía inequívocamente en el ámbito de la clandestinidad y todos los que participaban en ella, emisores y receptores del producto, eran conscientes que aquello era algo que nunca podía ser mostrado públicamente. No es que fuera escandaloso, como sería el caso de una revista sicalíptica, que se publicaba y que se distribuía con cierta normalidad, sino que simplemente no existía. Esta pornografía gráfica, fotográfica y cinematográfica no pasaba jamás el filtro de la censura, por la sencilla razón que no tenía la intención de salir de la clandestinidad. Oficialmente, la censura no la prohibía porque no existía. Que el mismísimo rey Alfonso XIII, o quien fuera gobernador civil de Barcelona y posteriormente ministro de la República, Manuel Portela Valladares, organizaran sesiones privadas de proyección de películas pornográficas, no solo nos refleja la doble moral de la época, sino que también sitúa a estas manifestaciones como una especie de divertimento exclusivo para las clases altas y, por lo tanto, considerablemente alejado de los condicionantes económicos y morales de un producto destinado a un medio de comunicación de masas.

La revista sicalíptica estaba destinada a la pequeña burguesía menestral y a las clases populares. Los caballeros ya tenían sus diversiones particulares, las queridas y la pornografía, que se movían en el campo de la privacidad y que, por lo tanto, a pesar de ser conocidas, no eran objeto de atención por parte de las instituciones destinadas a velar por la moral de la sociedad. Cuando observamos las ilustraciones y los chistes aparecidos en las revistas eróticas, tenemos que saber apreciar la tensión existente entre el creador y estas instituciones, el intenso diálogo establecido entre la libertad creativa y los imprecisos márgenes definidos por una época de cambios como los de la Cataluña de principios de siglo.



Obra satírica anticlerical de Escobar, el mismo popular dibujante de Bruguera.

EROTISMO Y POLÍTICA

En el año 1904, la redacción de la revista *Cu-cut!* y de *La Veu de Catalunya* fueron asaltadas por un grupo de militares enfurecidos que se habían ofendido por el chiste de un joven Joan Junceda. La censura oficial había permitido la publicación de la revista y del chiste —no especialmente agresivo, todo hay que decirlo—; pero un sector de las fuerzas armadas lo consideró una ofensa intolerable. La acción represiva fue inmediata, fulminante, y las autoridades oficiales no solo no castigaron a los vándalos con galones sino que obligaron a cerrar la revista. La anécdota es lo suficientemente reveladora de cómo el triángulo formado por el público, la censura oficial y el creador tenían un área indefinido, de límites imprecisos.

Méndez Álvarez, uno de los dibujantes importantes del *TBO* y una de Las figuras más destacadas de la ilustración sicalíptica, fue un artista que ejercía su talento a lo largo de los años veinte y treinta. Valiente y transgresor, siempre al límite de lo

que se podía decir tanto en el terreno de la política como en el del erotismo, fue una de las numerosas víctimas de la terrible represión ejercida por la dictadura franquista de cuando la Guerra acabó. Fue fusilado en el año 1939.

En este terreno tan ambiguo, erotismo crítica política eran, han sido y son dos manifestaciones a menudo hermanadas. Las dos quieren desvelar realidades escondidas, hablar de cosas prohibidas; destapar, en la acepción más literal del término. Y en este sentido tanto se puede tratar de un escándalo político como de una liga. Esta relación entre erotismo y política parece propia de momentos de efervescencia social, de momentos de cambio histórico. No deja de ser curioso o revelador que en un momento histórico reciente, como fue la Transición vivida a partir de la muerte del dictador Franco, muchas publicaciones surgidas a lo largo de aquellos años —algunas, como *Barrabás*, básicamente deportiva, o *El Papus*, nacidas en plena dictadura; otras posteriores, como las todavía vigentes *Interviú* y *El Jueves*, por hablar de las más notables— hermanasen denuncias y sátiras políticas con un notable contenido sicalíptico. En estas dos temáticas hay una voluntad equivalente de mirar realidades enterradas, de desvelar mundos sumergidos, de caminar por un territorio impreciso donde siempre se está al límite de lo que se puede decir y mostrar y de lo que hay que callar y esconder. Hasta la instauración plena de la democracia estas publicaciones siempre tenían el alma en vilo, sabiendo que el riesgo de una orden de clausura era una realidad con la cual se tenía que convivir y contra la cual se había de luchar. También la revista *El Papus*, como el *Cu-cut!* de principios de siglo, fue asaltada por las fuerzas reaccionarias y sufrió un salvaje atentado en forma de bomba en el año 1977, que segó la vida de Juan Peñalver, conserje del edificio donde estaba instalada la redacción.



Tres viñetas sicalípticas de Escobar.

DIBUJAR EL MUNDO INVISIBLE

Cuando realizamos un detallado análisis y un estudio de las magníficas ilustraciones que articulan el viaje por el mundo sicalíptico, lo primero que nos llama la atención es la diversidad de estilos con que los autores intentan acercarse a las realidades invisibles. Todos son conscientes de que difícilmente podrán publicar composiciones en las cuales sea explícito no solo cualquier tipo de acto sexual, sino incluso el dibujo de un desnudo masculino o femenino. Si éstos son acepta-

dos en la tradición cultural occidental, siempre lo son en el terreno de la alta cultura, como ejercicio artístico que deriva de la tradición grecolatina, y siempre —al menos de manera pública— obviando cualquier carga erótica que pudiera enturbiar la perfección de un canon de belleza que quiere ser explicado alejado del deseo sexual.

A partir de esta evidencia, Los autores se sumergen en el mundo prohibido del erotismo y de la sexualidad estableciendo un juego con el espectador en el cual tanto tienen cabida el dibujo impulsivo, casi expresionista, como la composición *art decó* o el apunte costumbrista que intenta retratar fielmente la realidad. El dibujante quiere sugerir, y por ello explora diversos registros expresivos, intentando establecer con el espectador un diálogo que va siempre más allá de la evidencia del dibujo. Quizá, de entre todos los dibujantes seleccionados sean Méndez Álvarez y Opisso los que marquen las dos tendencias más evidentes.

Méndez Álvarez compone desde el exceso expresionista. En algunas de sus ilustraciones entra de lleno en el terreno de la caricatura grotesca, verdadera provocación estética y ética que quiere escandalizar al rival ideológico y hacer reír estrepitosamente al público anticlerical. "Sacerdote con muchacha en el regazo" o "Cura en la tribuna" son un claro exponente de este dibujo panfletista, histriónico, donde la figura humana es tratada con la misma desproporción verbal que acompaña a sus apariciones gráficas. En otras propuestas, sin embargo, la voluntad de Méndez Álvarez es del todo diferente. Nos referimos a aquéllas que casi siempre firma con sus iniciales imitando ideogramas orientales. En estas composiciones —"Mujer mariposa" o el "Zapatero de Cupido"— la línea curva se impone de manera absoluta y los hombres y sobre todo las mujeres dibujadas a menudo se presentan con posturas dinámicas y sugerentes: mujeres de contornos redondeados, de carnes generosas y firmes, maliciosas. La visión expresionista es evidente, pero aquí la voluntad del artista radica en el hecho de deformar el talante perturbador de las imágenes dibujadas. A diferencia de los dibujos caricaturescos que hemos presentado anteriormente, aquí Méndez Álvarez no denigra al objeto del dibujo sino que lo magnifica, pero siempre transformando la realidad.



Obra de Méndez Álvarez, autor también en TBO.



Dos viñetas del dibujante Penta, con el prototipo de mujer sexualmente apetecible de los años veinte.



Opisso es el cronista de la realidad. A través de sus colaboraciones en *L'Esquella de la Torratxa*, el *Cu-cut!* o el *TBO*, el autor deja constancia de los latidos de una sociedad urbana que se transforma a gran velocidad. Su dibujo nace, pues, con la voluntad documental, costumbrista, en que el lector se tiene que reconocer de una manera inmediata. Por ello huye de la deformación expresionista y esperpéntica y opta por un trazo limpio y elemental. Cuando Opisso dibuja escenas eróticas —un tema en el cual se encontraba bastante a gusto si valoramos la cantidad y la calidad de sus trabajos—, lo hace guiado por este ideal estético y así sus composiciones se nos presentan limpias y equilibradas, casi como apuntes costumbristas de un mundo íntimo y privado. Si Opisso es recordado muy especialmente por las ilustraciones donde retrataba a las "multitudes", las escenas sicalípticas suponen la otra cara de la moneda, ya que en ellas encontramos un par de personajes, una o dos muchachas, dos enamorados y la atmósfera de la intimidad. En este sentido, obras como *La noche memorable* se hallan de lleno en esta caracterización. Incluso cuando el autor opta por una creación con elementos simbólicos —es el caso de *Los meses del año* o de *Galanterías*, donde las muchachas aparecen rodeadas de pequeños sátiros y cupidos—, estas se integran en la voluntad costumbrista y se justifican más por el malicioso juego que caracteriza al mundo sicalíptico que no por un abandono de sus planteamientos estéticos.

LAS MÁSCARAS DE LA TRANSGRESIÓN

En el momento de enfrentarnos a los contenidos gráficos de las revistas sicalípticas descubrimos, primeramente, un más que notable nivel por parte de los dibujantes. Ello no es extraño porque muchos tenían una impresionante trayectoria en otros terrenos de la expresión gráfica. El caso de Opisso quizá sea el más notable, pero hemos de tener presente que la mayoría de dibujantes de aquellos primeros años del siglo XX colaboraban a la vez en diferentes publicaciones y medios expresivos. Muchos de ellos hacían compatible la creación pictórica con el dibujo para revistas de temática variada; pero también otros campos, especialmente la emergente publicidad, se vieron enriquecidas con la participación de estos versátiles artistas gráficos que tanto podían dibujar una historieta para el *TBO*, una ilus-

tración para *Lecturas*, diseñar las letras de una marca comercial o componer una escena gráfica para una publicación erótica. Como dato curioso es interesante recordar que esta circunstancia no solo se prolongó a lo largo de muchos años aquí por las precarias condiciones de la vida económica de los dibujantes, sino que también es rastreable en otros ámbitos culturales. EL dibujante de historietas más celebrado de la factoría Disney, el admirable Carl Barks (1900-2001) —autor de los magníficos tebeos clásicos del Pato Donald y creador de personajes universales como el Tío Gilito— también tiene una interesante trayectoria profesional como dibujante en las revistas sicalípticas norteamericanas de principios del siglo pasado.

Esta dimensión polifacética del creador provoca que, a menudo, éste utilizara nombres diferentes para firmar sus obras. Estos heterónomos del artista actuaban como máscaras múltiples que le permitían una mayor libertad porque a través de ellas evitaba ser clasificado en un género determinado. Cuando hablamos de revistas o de colecciones de novela erótica, los ilustradores frecuentemente querían firmar escondidos detrás de un seudónimo. Seguro que no era porque encontrarían indecoroso tratar temas galantes —su estilo era fácilmente identificable—, sino para evitar ser encasillados en este género. Opisso firmaba a menudo sus colaboraciones en las revistas eróticas como Bigre. A nadie pasa por alto que bajo este antifaz se encontraba el estilo característico e inconfundible de uno de los dibujantes más populares de la época.

Si el dibujante enmascaraba la firma de su creación bajo el seudónimo, su dibujo también jugaba a enmascarar su carga erótica. Cuando analizamos la mayoría de chistes e ilustraciones que son objeto de esta exposición, descubrimos que tienen contenido erótico más por lo que no muestran que por lo que muestran. Volviendo al terreno de los límites y de las sugerencias, de lo que se ve y de lo que no se ve, de lo que se intuye pero que no se muestra, los dibujos casi nunca entran en el terreno prohibido de la obscenidad. Mujeres de formas rotundas pero bien tapadas, escenas de alcoba con parejas aparentemente formales, exquisitas composiciones donde elegantes mujeres charlan con sus amigos... Si la imagen tiene fuerza erótica *per se*, ésta siempre se diluye entre pliegues de ropa y miradas maliciosas; pero es que a menudo la imagen es bastante neutra: una escena cotidiana que sólo adquiere sentido transgresor cuando leemos el texto que acompaña la composición gráfica.

El texto de los chistes es a menudo obsceno; pero esta obscenidad también hace su aparición jugando con los dobles sentidos de las palabras. Si el dibujo enmascaraba su carga erótica multiplicando así su efecto lujurioso, los textos que acompañan a estos dibujos no hablan explícitamente de sexo, sino que lo hacen a través de sobreentendidos, de juegos de palabras, exprimiendo los dobles y triples sentidos del lenguaje. El eufemismo y la metáfora se imponen en estas composiciones. Nunca se habla de manera directa de sexo ni de órganos, sino que nuevamente se lleva el mundo del erotismo hacia un ámbito difuso, donde todo es dicho y visto, a la vez que no se dice ni se muestra nada.

Dibujantes enmascarados que dibujan veladas escenas eróticas con textos cargados de dobles sentidos. Este juego de máscaras —pensemos que el antifaz es uno de los complementos indispensables de la transgresión por excelencia, el carnaval— facilita de modo incuestionable el enfrentamiento con la censura de la época, pero al mismo tiempo multiplica la efectividad erótica del producto final. A pesar de todo, si empezamos a sacar velos y filtros, uno tras otro, descubriremos que hay algo que aparece con una rotundidad absoluta y que, tal vez, de tan evidente

como es, nos puede pasar por alto: la mujer.

La misma palabra sicalíptico —pensemos, etimológicamente, "higo estimulado"— supone un nuevo antifaz que, tras el cultismo, habla explícitamente del sexo femenino. Detrás de todas las máscaras siempre hay la mujer. La mujer es el verdadero vórtice del mundo de las revistas sicalípticas.

Evidentemente no cometeremos el disparate de tachar de feministas estas publicaciones —pensemos que eran revistas dibujadas por hombres y compradas por hombres y en las cuales la mujer era concebida como un objeto de deseo—, pero no deja de ser extremadamente interesante como en la mayoría de composiciones el protagonismo de la mujer es absoluto; no sólo el protagonismo gráfico —incuestionable y sugerente—, sino también verbal. En muchas de las ilustraciones la mujer habla de sexo con sus amigas, divaga sobre los atributos del macho, imagina experiencias estimulantes, responde a las iniciativas eróticas del seductor... Quizá la verdadera transgresión que hay detrás de las máscaras no es que la mujer se desnude a medias sino que, sencillamente, hable y se exprese; que quizá por primera vez esté en posesión de la palabra y que, por lo tanto, domine las escenas y reine con autoridad en un momento histórico en que la sociedad está sometida a cambios y transformaciones que intenten reordenar las estructuras sociales.

Por todo lo dicho hasta el momento, transgredir es algo que tiene pleno sentido cuando conocemos las circunstancias que enmarcan la creación del artista. Las condiciones políticas, morales y de género que permiten la aparición de las revistas sicalípticas a lo largo de los años anteriores a la Guerra Civil son bien diferentes de las actuales; pero cuando vemos y leemos algunos de los chistes que las conformaban y descubrimos que todavía tienen fuerza transgresora —y el humor es siempre transgresión—, quizá tendríamos que replantearnos si las condiciones políticas, morales y de género que vivimos son tan diferentes. Un viaje al mundo sicalíptico de hace un siglo no es sólo un viaje arqueológico a una realidad pasada y enterrada por el tiempo, sino que es algo que nos obliga también a una reflexión sobre nuestra realidad contemporánea.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JOAN M. SOLDEVILLA (2004): "SICALÍPTICOS. EROTISMO Y TRANSGRESIÓN EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA (antes en [PSICALÍPTICS \(MAS, 2004\)](#), pp. 128-133). Consultado el día 20-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sicalipticos_erotismo_y_transgresion_en_las_revistas_ilustradas_de_principios_del_siglo_xx.html

HUMOR Y SÁTIRA EN LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN VALENCIANA. EL CASO DE LA TRACA (VALENCIA, 2010)

Autor: [ANTONIO LAGUNA PLATERO](#)

Publicado [LA RISA PERIODÍSTICA \(TIRANT LO BLANCH, 2010\)\)](#)

Páginas: 18 (71-88) Fecha: 2010

Notas: Texto redactado para una conferencia del autor leída en 2008 en la Universidad de Valencia, publicado en el libro 'La risa periodística' y, ahora, cedido por su autor para su publicación en Tebeosfera nº 9. A la derecha, portada del número 1.223 de 'La Traca', dibujada por Carnicero, con el general Franco convertido en mujer para lograr la máxima ridiculización del militar.



HUMOR Y SÁTIRA EN LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN VALENCIANA: EL CASO DE LA TRACA

1. Capacidad comunicativa del humor

El humor como la risa no sólo son formas de expresividad y comunicación, sino que, de acuerdo con distintas investigaciones psicológicas o fisiológicas, son medios importantes para la propia salud. Teorías sobre el poder curativo de la risa, sobre los beneficiosos efectos en todo tipo de traumas del ser humano, circulan hoy en día de una manera generalizada sustentadas en una amplia bibliografía^[1]. Incluso entre la amplia panoplia de ONGs que pueblan el universo, más de una tiene por objeto fomentar el buen humor y la risa entre los mortales.

En consecuencia, la receptividad del mensaje humorístico es y ha sido siempre elevada. No sólo por lo atractivo del mensaje, casi siempre adornado con imágenes y poco texto, sino por la predisposición del receptor a su consumo. Una pre-



La sátira gráfica emite mensajes carentes de neutralidad y fácilmente identificables con personas o hechos. Arriba, un anuncio vinculado con la revista *La Traca*. Bajo estas líneas, una obvia portada de *La Traca* de 1936 y una página del interior.



disposición que, como hemos señalado, supera el nivel intelectual para recalar en el emotivo. Con la risa, se ha teorizado, el individuo expresa emociones, libera tensiones, muestra placer. De aquí que el humor haya sido considerado como una forma de estímulo que busca producir una respuesta, un reflejo fisiológico estereotipado y predecible, la risa. El humor sería el estímulo que transmite el emisor y la risa la respuesta condicionada del receptor. No extraña, por tanto, que dentro del catálogo de sensaciones por las que estamos dispuestos a pagar un precio, la risa ocupe un puesto destacado. En el cine, en el teatro, en la literatura y en los medios de comunicación en general, el humor define buena parte de los contenidos porque consigue buena parte de las audiencias. Y si es cierto el principio establecido por Freud, acerca de que la risa –como el sueño– es la vía por la que el inconsciente se desahoga, en una sociedad cada vez más sujeta a presiones de todo tipo como la actual, la risa tiene el futuro asegurado.

A partir de este principio, considerando al humor como un estímulo comunicativo que produce efectos físicos y psíquicos, quedan cuestionadas todas aquellas interpretaciones que catalogan al humor como políticamente inocuo [2]. Por lo que esconde o por lo que denuncia, el humor nunca ha sido ni será neutro.

De aquí que el humor constituya una parte básica de la comunicación política. Y no sólo por la reconocida capacidad persuasiva que tiene el mensaje humorístico para provocar efectos en las audiencias, sino por la constante y reiterada presencia que el humor ha tenido en la historia de la comunicación política. Desde la literatura costumbrista, pasando por la comunicación impresa periódica hasta los modernos medios de comunicación actuales, política y humor parecen formar un matrimonio inseparable. Y no sólo en espacios y programas identificados como tales, como pueden ser el programa “Polonia” de TV3 o “El Intermedio” de La Sexta –que, por cierto, marcan máximos de audiencia–, sino en los propios telediarios de las cadenas. El infoentretenimiento ha pasado a ser una exigencia básica de cualquier informativo audiovisual para poder competir con el resto de cadenas. En el infoentretenimiento de los telediarios no sólo entran aquellas noticias que tratan acerca de las curiosidades, el interés humano o la vida de los famosos, sino que también incluye el humor como contenido habitual [3]. De

nuevo, el principio de que lo que hace pensar aburre, expuesto por el propietario

de *Bild Zeitung*, Axel Springer, se afirma como la máxima que guía la información audiovisual. Si lo repetirá veces el Gran Wyoming, en el programa "El Intermedio", cuando recrimina a su compañera de mesa que es una aburrida por recoger informaciones "poco espectaculares".

El humor también se ha instalado de forma habitual en las estrategias comunicativas de los políticos. Desde la premisa de que la risa es una respuesta refleja, estimulante y beneficiosa, es lógico entender que sea una de las claves básicas de la comunicación persuasiva, porque permite ganar la complicidad del público, premisa básica para lograr el cambio de actitudes. Además, la risa implica aceptación, objetivo último de la persuasión y el más difícil de obtener. Por esto podemos entender que los partidos políticos, sobre todo en campaña electoral, recurren con frecuencia al uso del humor y la caricatura para minar al rival. Aunque no siempre se consigue este objetivo. El último ejemplo aparece en la pasada campaña electoral estadounidense. La revista *The New Yorker* publicaba en portada una caricatura del candidato demócrata y de su esposa vestidos de musulmanes con pinta terrorista que provocó el efecto boomerang, esto es, el contrario al perseguido.

En resumen, ayer como hoy, el humor sigue siendo una forma especialmente crítica de reflejar el poder, la sociedad, las costumbres, las personas.... Sigue siendo una sección señera de la prensa diaria de calidad, convirtiéndose el humorista gráfico en el más reconocido de toda la plantilla, desde Forges a Ortifus, desde Mingote a Quino, la lista es larga y destacada. El humor es una estrategia clave en la competencia de los medios por conquistar audiencias. Y es también un instrumento básico del político actual en su pretensión de ganar adeptos para la causa. El humor aparece con fuerza en Internet, sobre todo con todas las posibilidades que ofrece hoy en día la fotocomposición. Y gracias al humor, la transgresión discursiva sigue siendo posible, ya sea porque se caricaturiza a Mahoma, ya porque se dibuja en postura atrevida a los príncipes de España.

2. La sátira gráfica: la importancia de la caricatura

La imagen gobierna hoy en día el mundo comunicativo. De tal manera que la prensa, desde hace ya bastantes años, no ha hecho sino correr todo lo deprisa que la tecnología le ha permitido para imitar ese modelo. Así, las noticias que se seleccionan en lugar preferente siempre tendrán una imagen impactante, esto es, provocadora. A su vez, esta imagen irá resaltada con titulares de grueso tipo y, a ser posible, contará con el refuerzo visual del color. El corolario lo pone el director de *Le Monde Diplomatique* cuando afirma que en el nuevo orden de los media las palabras, o los textos, no valen lo que las imágenes^[4].

Hagamos ahora un ejercicio de imaginación: supongamos por un instante que el electorado en particular y la sociedad en general no tuviesen más medio de conocer a sus líderes políticos que a través del semanario satírico, *El Jueves*... No podemos tirar de esta cuerda, ni siquiera aventurar qué podría pasar. Lo que sí

toca señalar es que esto ocurrió en el pasado. Desde mediados del siglo XIX hasta la llegada de la comunicación audiovisual (incluso a pesar de la irrupción de la prensa gráfica) un importante sector de la sociedad, que no tiene medios económicos ni intelectuales para informarse por otra vías, descubrirá la imagen del poder a través de la caricatura

Recordemos que la caricatura es un mensaje en forma de dibujo, que no requiere ningún aprendizaje lingüístico previo para su comprensión, en consecuencia, que comunica por encima de frenos lingüísticos o cognitivos, y que posee la fuerza de la imagen, la riqueza de la imaginación y la capacidad de la provocación.

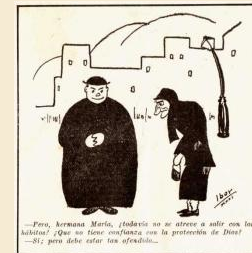
La caricatura es un retrato de los estados de ánimo del poder, una visión crítica del hombre público reflejando los aspectos más duros de su personalidad. Por eso va a ser frecuente la transmutación del personaje en un animal, en un ser que abandona la razón para ser únicamente instinto salvaje. No es que se humanice al animal, sino todo lo contrario. Los ejemplos se sucederán, pero podemos destacar a Bagaría el maestro, constructor de una "metáfora-collage con una yuxtaposición de elementos zoomórficos y fisonomías concretas, que le llevarán a configurar un brillante bestiario a partir de la plana mayor de la clase política de la Restauración". De esta manera, Maura es pintado con cuerpo de pavo real, Romanones de vulpeja, Cambó de cuervo, Lerroux de cerdo y cocodrilo, etc. El efecto inmediato es conseguir que el público atribuya al político las connotaciones morales habitualmente atribuidas a este tipo de animales [5].

Finalmente, la caricatura es también una válvula de escape. De aquí que se le atribuya un efecto psicológico. De acuerdo con Freud, el humor es un principio de liberación, "es una alegría triunfante y representa la victoria del principio del placer" [6]. Es decir, el público que ve la caricatura del poderoso Cánovas en forma de mico, la de un engolado Maura o la de un afeminado Francisco Franco está siendo interpelado a traducir en términos cómicos y humanos la imagen del poder. Por ello no sólo sonreirá ante el dibujo o su mensaje, sino que experimentará una sensación de alivio al comprobar que el poder que le oprime tiene ese aspecto tan cómico, tan ridículo, tan cercano.

En buena parte de aquel siglo XIX, el principal portador de informaciones y por tanto único medio de conocer las realidades distantes o los rostros de quien decidía sobre sus vidas fue el periódico ilustrado. Este tipo de prensa constituyó una rama del tronco común que fue la publi-



El lenguaje simbólico de la viñeta permite condensar mensajes ideológicos de gran penetración. Portadas de *La Traca* en las que se observan refuerzos y ridiculizaciones. Bajo estas líneas, viñetas de carácter anticlerical y sicalpítico, también aparecidas en esa revista.



cación periódica. Sin embargo, su evolución iba a ser muy distinta a la del periódico diario, experimentando en su recorrido histórico diversas manifestaciones o géneros. De forma sucinta, diremos que en el principio, años treinta, fue la publicación semanal ilustrada con grabados; que luego, años sesenta, se le unió la publicación satírica ilustrada con caricaturas; que antes de llegar al siglo XX, la prensa ilustrada devino revista gráfica mientras la prensa satírica se acicalaba con el color. Con todo, este proceso evolutivo está determinado por varios factores interrelacionados, entre los cuales cabría no perder de vista:

1. Los de orden técnico: inicialmente los recursos tecnológicos para incluir en un pliego impreso un dibujo eran tan dificultosos que apenas se podían permitir el lujo de mantener la iniciativa por largo tiempo. El mecanismo conocido consistía en practicar el vaciado del dibujo en la madera y luego utilizarlo de molde. Por este sistema se imprimieron imágenes que identificaron buena parte de las cabeceras de la prensa del XVIII, aquella que nació en su última década con el nombre de la ciudad; por este sistema se realizaron las primeras ilustraciones para anuncios; y por este sistema se editaron las primeras ilustraciones satíricas. No será hasta fines de siglo cuando se produzca el gran cambio tecnológico que permita la edición de fotografías y de dibujos con unas ciertas garantías de calidad y de rentabilidad.

2. Los de tipo social: ya que sin público no existe el periódico ni cualquier otro producto que tenga como finalidad el consumo. El público de la prensa ilustrada o gráfica después será, tanto por el precio de lo que costará un ejemplar de este tipo de revistas como por sus contenidos, perfectamente identificable con la burguesía española decimonónica. De hecho, tanto los pintores que colaboran en este tipo de publicaciones como los fotógrafos tendrán estrechos lazos con esta clase social. Por el contrario, la prensa satírica será tildada con el calificativo de prensa popular. El calificativo aquí adquiere una dimensión cualitativa y cuantitativa, necesaria de precisar. En primer lugar, el aspecto cualitativo alude a la condición social del público susceptible de interesarse por este tipo de prensa. Sería el "pueblo", tal y como lo podía identificar el abate Siéyès cuando se preguntaba acerca del tercer Estado, o tal y como lo perfilarían los discursos populistas que surgieron de inflados pechos nacionalistas en el actual siglo. Se trata, por tanto, "de lo que no es poder", de capas sociales urbanas proletarias, pero también de productores mercantiles simples. Bajo esta premisa, diversas licencias son automáticamente justificadas: desde la forma hasta el lenguaje en que se realiza la publicación. La publicación popular se encuentra en el polo opuesto al diario de calidad, lo que la situaría en la base de las actuales producciones culturales masivas y adelantaría en muchos años algunos aspectos del dilema que apuntaron los filósofos frankfurtianos sobre la cultura de masas. En segundo, el cuantitativo, se refiere al grado de consumo elevado que la amplia gama de prensa satírica podía generar. Este último aspecto tendría una evolución determinada por el grado de crecimiento del ocio y del poder adquisitivo de las capas sociales que antes identificamos.

3. Los de orden político: mientras la prensa ilustrada apenas tendrá problemas de este tipo, la prensa satírica se moverá en su mayor parte en territorio marginal. Entre otras razones, porque la prensa satírica será un medio de comunicación que refleje la realidad más inmediata, que la critique y casi siempre la transgreda;

un medio fundamentado en el humor pero con unas claves políticas obvias; un periódico que permite al que lo lee identificar de forma muy simplificada las contradicciones políticas que lo envuelven. Al menos así será hasta la dictadura de Franco. Incluso entonces, en algunas de las publicaciones "humorísticas" que aparecen se reconoce abiertamente que, si bien no se hacía ninguna crítica política, al menos sí que se hacía de costumbres y modos sociales[7]. Por todo ello, la existencia de prensa satírica está determinada por la coyuntura política en la que se enmarca. El periódico diario, en una situación política restrictiva, puede atemperar sus análisis, copiarlos de otros, puede dar cabida a folletines u otras colaboraciones literarias... Tiene, en definitiva, numerosos recursos para evitar el choque con la legalidad. Sin embargo, el periódico satírico no puede escurrir el sentido de su existencia a fuer de perder la razón de ser. Si no se hace sátira de la realidad, tan sólo se está aportando humor a esa realidad. Y el humor, consciente o subconscientemente, nunca es inocuo. La intencionalidad es insoslayable y tan sólo es cuestión de grado la diferencia. Recuérdese que el moderantismo del siglo XIX, frente al progresismo, se caracterizará por ser caldo de cultivo propicio para las publicaciones llamadas literarias o apolíticas. ¿Cómo no iba a serlo, si sus leyes de imprenta no dejaban el más mínimo resquicio para la crítica? Por contra, los semanarios satíricos brotarán generosamente en el Sexenio Democrático y en la II República.

4. Los de tipo cultural: nos referimos al peso que la tradición tiene en este tipo de prensa y, por tanto, a su originalidad. De igual manera que la prensa ilustrada no perdió de vista los modelos surgidos en mercados tan desarrollados como el inglés o el francés[8], la caricatura a través de prensa diaria también tiene puntos de referencia con dibujantes y publicaciones extranjeras. Sin embargo, para el caso de la prensa satírica, ya no estamos tan seguros. M. A. Valls establece que la publicación satírica alemana de Olaff Gulbranson, *Simplicissimus*, fue modelo de publicaciones españolas como *Buen Humor*, o que la publicación anticlerical italiana *L'Asino* sirvió de ejemplo a *La Traca*[9]. Estos ejercicios de comparación son, con demasiada frecuencia, más alardes eruditos que explicaciones convincentes. Sobre todo, porque pierden de vista la enorme e importante tradición que la comunicación popular en clave de humor tiene en España. Caro Baroja, en una excelente obra, nos resuelve de forma certera cerca de tres siglos de formas populares impresas de comunicación, identificadas también como "literatura de cordel"[10]. Para el caso valenciano, diversos autores nos sitúan en las mismas coordenadas, destacando la importancia del coloquio y del auca como formas audiovisuales de dar a conocer, en plazas y lugares públicos, acontecimientos e historias[11]. Y esta tradición, lejos de desaparecer cuando llega la prensa, se mantiene y adapta. Por tanto, la prensa con imágenes puede tener todas las relaciones e influencias que se quieran, pero responde a una tradición propia y a unas condiciones históricas particulares.

En síntesis, en todo aquel siglo XIX, la única imagen que circuló a un cierto público fue la impresa en forma de grabado por las publicaciones ilustradas o en forma de caricatura por la prensa satírica, ya que los retratos pictóricos, primero, o los

fotográficos después, estaban al alcance de unos pocos.

3. Tipología de la prensa satírica



Don Manuel, una de las primeras publicaciones satíricas valencianas.

amenidad, todo con tal de provocar los sentidos. En segundo, por el tipo de estilo, ya que se escribe tal y como se habla, siguiendo el modelo tradicional de la literatura popular o de cordel, con todo tipo de giros y expresiones populares. Desde esta premisa, la prensa satírica será mayoritariamente bilingüe en aquellos países de la corona española que posean lengua propia, como es Valencia. También por los estereotipos, por la forma en que se llaman, apelando a nombres de tipos tan populares como *El Tío Mingolo* (1869) *El Tío Pesquis* (1873), *El Tío Cavila* (1873), *Don Manuel* (1874), *La Matraca* (1916). Precisamente, un periódico madrileño como *La Voz del Siglo*, de 3-XII-1868, se hacía eco de esos nombres con la siguiente valoración:

“Unos agotan la lista de los mamíferos, aves, reptiles, peces..., hasta el punto de que no concebimos una colección de ellos sino entre alambres y barrotes y de que llega uno a sospechar si en la imprenta tendrán domador o regente: *El Tiburón, El Gato, El Pájaro Rojo, El Ganso, La Sanguijuela, El Grillo, La Langosta, El Burro, El Tigre, La Pantera, El Abejorro, El Zángano, La Víbora, La Mariposa, El Mosquito...*, llaman con sus bocados, maullidos, coces, rebuznos y picotazos. Otros se colocan bajo la advocación de algún hombre ilustre en las tabernas de Andalucía y de la Mancha: *El Tío Pilili, El Tío Peneque, El Tío Caniyitas...* han difundido entre todas las clases sociales los más delicados chistes de ventorrillo, la más fina sátira de despacho de vino, la más ática sal del porrón y del empiñonado. Los “Tíos” obran como lo que son, y suelen dar palmas, garrotazos y pellizcos.”

Por lo visto hasta aquí, podemos afirmar: que la prensa satírica juega un papel fundamental en la historia de la comunicación por varias razones: porque constituye un pilar fundamental de la comunicación popular, porque es un espejo muy especial que refleja la realidad más inmediata y por las importantes reacciones que sus críticas generarán.

Veamos cada uno de estos aspectos de forma más detallada.

3.1. MODELO DE COMUNICACIÓN POPULAR

Para caracterizar el tipo de público consumidor de este tipo de prensa, creemos que una buena vía es a través de las propias características que definen al periódico satírico. En primer lugar, por el lenguaje, donde se combina el texto y el dibujo, donde se incorpora el color... todo en aras a la

También por la publicidad, ya que prácticamente no hay anuncios en este tipo de publicaciones hasta los años veinte, a pesar de ser algunos de ellos ciertamente importantes en cuanto a las tiradas o la duración. Y cuando se incorpora, nunca lo hará en la proporción superior al 25% que ofrecía el diario, anunciando productos de consumo popular, como los "cachets del Dr. Soivre", lenitivo de "purgaciones por crónicas y rebeldes que sean".

Finalmente porque el consumo de algunos de estos periódicos será muy superior al de la prensa diaria. Es el caso de *La Traca* valenciana, que superó el medio millón en 1931, tal y como veremos. Es el caso de *El Cencerro*, publicado en Madrid a partir de 1870 por el periodista andaluz Luis Maraver, cuya cabecera aparecía ilustrada con una especie de monstruo vacuno provisto de un cencerro descomunal, igual al que se utilizaba para la venta ambulante del periódico. No sabemos si sería esta original forma de reclamar la atención de los madrileños, o sus contenidos anticlericales y republicanos, lo cierto es que Manuel Ossorio le atribuye una cifra máxima de venta de 300.000 ejemplares [12]. Es el caso de algunas publicaciones que logran mantenerse por largo tiempo, como *La Campana de Gracia* (de 1879 hasta octubre de 1934), que alcanzó una tirada superior a los veinte mil ejemplares. A efectos comparativos, recordemos que en 1918, los 32 diarios madrileños vendían diariamente 656.000 ejemplares, los 18 de Barcelona superaban los 311.000, mientras en Valencia, sus seis diarios sumaban unos 75.000.



Gil Blas, la revista satírica madrileña más importante del ecuador del siglo XIX.

3. 2. LA PRENSA SATÍRICA ES, SOBRE TODO, UN REFLEJO CRÍTICO DE LA REALIDAD MÁS INMEDIATA

Por ello, la coyuntura política marca la existencia de este tipo de periódicos. Será en el Sexenio Democrático y en la II República cuando más proliferen, si bien están presentes en toda nuestra historia contemporánea.

La aparición de *Gil Blas* en noviembre de 1864, de la mano de ilustres prohombres del Partido Demócrata Español (Federico Balart, Eusebio Blasco, Roberto Robert,

etc.), confirma la mayoría de edad de la prensa satírica ilustrada con caricaturas[13]. De tal forma que el gobernante de turno fue dado a conocer a través del dibujo deforme. El poderoso Narváez, cuando en 1866 ocupaba por última vez la presidencia del gobierno, llegó a comentar públicamente que no temía a los textos de los periódicos, sino a las caricaturas[14]. Incluso ya en la II República, el historiador Pierre Vilar recordaba cómo su vida en la Barcelona de los años treinta estaba estrechamente ligada a la visión diaria que del mundo ofrecía la viñeta de Bagaría. Afirma que, en su recuerdo, "las figuras de Manuel Azaña o de Alejandro Lerroux no quedan fijadas por el inacabable desfilar de las fotografías oficiales, pero sí por las curvas sabias, irónicas, indulgentes o crueles, que Bagaría les daba" [15].

Gil Blas será reeditado en Madrid y Valencia, y su ejemplo será seguido dos años después por *Jeremías*, que consolida la irrupción del caricaturista como un nuevo profesional del periodismo. De esta forma, cuando a partir del Sexenio Democrático se conquista la libertad de imprenta, el modelo de *Gil Blas* será ampliamente imitado en toda España. Incluso llegará por primera vez a la prensa diaria, al incorporar la edición de los lunes de *Las Novedades* una caricatura "por el estilo y tamaño de las que da el periódico francés *Le Charivari*, anticipándose en cierta manera a los Lunes de *El Imparcial*"[16]. La otra consecuencia es que en el panorama de la profesión periodística, acaba de nacer una nueva especialidad: la del dibujante cómico profesional, un trabajo que contará con destacados especialistas. Incluso "grandes pintores e ilustradores ejercerán las labores de caricaturistas en sus principios: Juan Gris, Ramón Casas, Isidro Nonell, Juan Comba y el mismo Picasso"[17]

Con la restauración alfonsina, las restricciones para la crítica se extienden también al dibujo. Habrá que esperar, por ello, hasta la llegada de los liberales al poder en 1881 y, sobre todo, a la promulgación de la ley de 1883, para recobrar el impulso alcanzado en las fechas del Sexenio. El 10 de abril de 1881 nacía *El Motín*, "Periódico Satírico Semanal", bajo la dirección del republicano federal José Nakens, que se publicaría hasta 1926. En este semanario destacará el dibujante Eduardo Sojo, que firmaba con el seudónimo de "Demócrito". Sus caricaturas del clero, describiendo supuestas orgías de obispos gordos y lustrosos, marca un estilo que desarrollará posteriormente, entre otros, el gran referente de la prensa satírica española, el semanario valenciano *La Traca*.

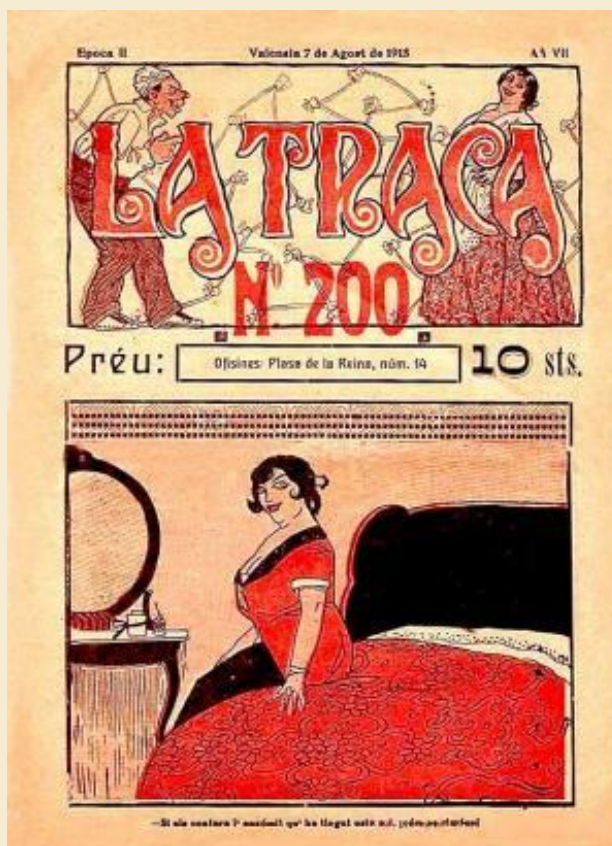
3.3 LA PRENSA SATÍRICA DESTACA POR LAS REACCIONES QUE PROVOCA

Es decir, la crítica resulta cara. Así lo constata la enorme relación de respuestas que el poder ejerció sobre estas publicaciones. La mayor parte de ellas sufrieron la suspensión gubernativa y sus autores la cárcel, el destierro o la ruina. Aquí y fuera de aquí. El padre de la caricatura francesa, Honoré Daumier, sufrirá pena de cárcel por caricaturizar al rey Luis Felipe de Orleans como Gargantúa. Aquí, los ejemplos más citados son el asalto a la imprenta del semanario satírico catalán *iCu-Cut!*, protagonizado por un grupo de oficiales en noviembre de 1905 [18]. También el atentado con bomba, el 20 de septiembre de 1977 en la redacción de *El Popus*, que acabó con la vida del conserje del edificio. Y todos recordamos los más recientes casos de las amenazas de muerte por publicar la caricatura de un Mahoma con turbante en forma de bomba, o el secuestro del número de *El Jueves*

de 18 de julio de 2007 por un supuesto delito de injurias a la Corona al representar a los príncipes de Asturias en una postura sexual explícita [19].

Pero sin duda, el mejor exponente de lo que significa este tipo de publicaciones lo sigue siendo el semanario objeto de análisis en este trabajo. La evolución de *La Traca* compendia de forma fidedigna la trayectoria de la prensa satírica valenciana. La acción de la censura iba a recaer con reiteración y hasta con alevosía sobre las personas que escriben-editan este tipo de periódicos. Extractemos la relación:

- El número 19 de su primera etapa, en 1885, fue denunciado por afirmar que en Valencia se realizaban juegos prohibidos.
- En el número 34, también de 1885, manifiesta haber tenido ya tres denuncias por supuestas injurias al rey.
- El número 39, de 13 de septiembre de 1885, será mandado recoger por el gobernador cuando ya lo repartían por las calles de la ciudad los ciegos.
- El número 40, de 20 de septiembre de 1885, es multado por séptima vez desde su creación, ahora con la cantidad de 500 pesetas o pena de cárcel equivalente. Manuel Lluch se ve obligado a ceder la dirección de su semanario a Joaquín Ceballos Pañella mientras cumple la pena impuesta.
- El 12 de noviembre de 1887, Lluch exponía al gobernador que "habiendo suspendido por más de 30 días la publicación del semanario político valenciano titulado *La Traca* del cual fue director y propietario el recurrente y perdido por consecuencia el derecho para su continuación (solicita permiso para una nueva publicación) que con el mismo título y carácter fundará y dirigirá un semanario que verá la luz pública todos los domingos a contar desde el 20 de los corrientes".
- En abril de 1888, tras haber sido suspendida la publicación por espacio de más 30 días, la solicitud se torna súplica ya que la pena impuesta lleva aparejada la supletoria de pérdida de derecho de continuidad, tal y como establece la vigente ley de policía de imprenta. El final de la primera etapa de *La Traca* fue, en apenas unos meses, realidad.

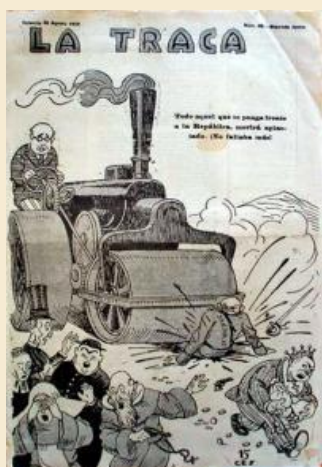


Número 200 de *La Traca* nacida en el siglo XX, la más longeva y beligerante de todas.

4. LA TRACA, exponente de la prensa satírica.



Varios números de *La Traca* previos al gobierno de la CEDA.



Tal y como acabamos de ver, *La Traca* apareció por primera vez el 15 de noviembre de 1884, prolongándose por espacio de cinco años no sin alguna que otra etapa de silencio obligado. Se titulaba "semanario pa la chent de tró", precisaba que la redacción estaba en "el polvorí de Paterna" y su primer grabado era una traca que llegaba hasta el "Micalet". A partir de ahí, su historia fue un rosario de suspensiones y penalidades. Si bien este currículo le dio prestigio y fama, manteniéndose cual *Guadiana* durante buena parte de la Restauración. Tras la suspensión impuesta durante la dictadura de Primo de Rivera, *La Traca* reaparece el 21 de abril de 1931, publicándose hasta la llegada de la CEDA en 1934. Tras el paréntesis conservador, reaparecerá en 1936 con el Frente Popular y cesará definitivamente en 1938. Sin embargo, la etapa culmen de *La Traca* será la vivida en el primer bienio republicano. Será entonces cuando el semanario valenciano se haga conocido en toda España, y su editor, Carceller, un hombre destacado del negocio editorial. Ni antes ni después la publicación volverá a repetir el éxito obtenido en estos primeros tres años de la II República.

Nuestro análisis, por tanto, se centra en este período dorado del primer bienio republicano. El primer número de *La Traca* constituye ya todo un modelo de lo que va a ser la publicación: reaparece con el sol de la República, tal y como exponía su portada de 21 de abril de 1931, y con el color rojo como predominante. Pero en esa portada había mucho más. Montones de papeles que llevaban títulos como "Monte Arruit, Annual, negocios sucios", etc.; había ratas que salían huyendo, coronas, mantos y cetros tirados por el suelo... y la pierna de un labrador, identificada como "pueblo español", que estaba dándole un patada a Alfonso XIII. La composición se cerraba con una esquila central que advertía: "El muy funesto señor Don Alfonso de Borbón Llapisera y Gutiérrez, ex rey de Jauja. Emperador de Annual. Príncipe de Monte-Arruit, Gran Duque del Barranco del Lobo y Montjuich. Comendador del "Tenorio". Chupóptero de los Monopolios. Caballero de la Orden del Desorden. Accionista liberado de todas las malas Compañías. Presidente honorario de las sociedades El Polo, El Tennis, la Regata, El Parchís;

primer Agricultor del Reino, primer Cazador del Reino, primer Pescador del Reino, primer ciudadano de Cádiz, condecorado con la gran Cruz de Unamuno y Alcalá Zamora y varias placas rotuladoras, etc., etc., LA HA DIÑAO..." En la se-

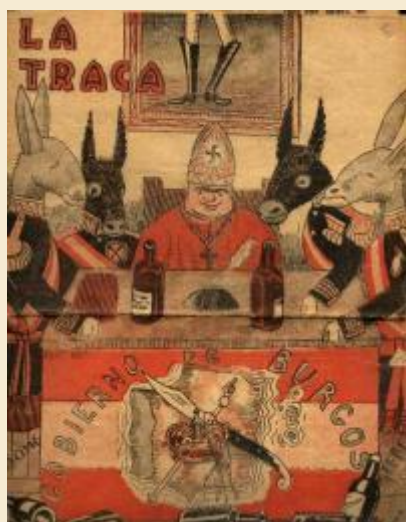
gunda plana de este primer número, bajo el título de "Salud y República", identifica a la publicación con la nueva forma de gobierno. Después, arriba y abajo de la página, las fotografías de Fermín Galán, García Hernández y Blasco Ibáñez, enfrentadas a las de Alfonso XIII y Primo de Rivera.

Este primer número provoca el delirio. Desde la puesta en marcha de la máquina impresora, en la tarde del 20 de abril, tres turnos trabajarán ininterrumpidamente para satisfacer la enorme demanda que vivía. Hasta tal punto, que por primera vez en la historia de la prensa española un semanario superaba la tirada de medio millón de ejemplares en un número. Nunca antes ninguna otra publicación había alcanzado esta cota.

En consecuencia, la capacidad de influir en la opinión pública de Carceller se convirtió en un hecho. Y no dudó en hacer valer esta posición. Los números siguientes de *La Traca* serán una reivindicación constante de pasar a la acción, de actuar contra los considerados enemigos de la República. "España entera reclama unos cuantos fusilamientos", publicaba en titulares a principio de mayo. En el siguiente número, la portada era el ahorcamiento del rey y de otras figuras no identificadas, señalando a pie de fotografía el siguiente texto: "Juan Español.- Por ahí se debía haber empezado para que en España brillara el sol de la Justicia". Acontece en esos momentos la quema de conventos. Y *La Traca*, por boca de Luis de Tapia, se plantea el siguiente dilema: "¿Sabéis cuántos conventos, según la cuenta, había en los madriles?... ¡Ciento setenta! ¡Ciento setenta centros de la incultura!... ¡Esto sí que es barbarie!... ¡Quizá el quemarlos sea pasar de la raya!... (Mas también es barbarie que los haya!)." El periódico se mueve en el peligroso juego de confundir la realidad con la ficción. Y por un momento, pensemos en la posibilidad de que el efecto del dislate vaya más allá de la carcajada inicial, que consiga la mixtificación, esto es, hacer realidad la burla de la sátira. Porque discernir dónde empieza la verdad y dónde la farsa no resulta tarea fácil en este periódico. Secciones como "Una entrevista cada semana" son un claro ejemplo de la apuesta que hace por el equívoco. Se entrevista al rey, al cardenal Segura, a Unamuno, a Maura, a Hitler... al menos, eso es lo que señala el titular. Después, sólo si se adentra en el contenido se comprueba la farsa. Algo similar a esa guerra de los mundos que se inventara Orson Welles, o el incendio del museo del Prado de nuestro Mariano Cavia, donde todo parece real si no se tiene la paciencia de esperar hasta el final.

Finalmente, el número de *La Traca* que vino en coincidir con la explosión anticlerical del 12 de mayo saldaba el asunto con una especie de editorial, enmarcado por sendos dibujos de curas y monjas huyendo de las llamas, que, entre otras cosas, decía: "... el pueblo español, con ese sentido práctico que tiene de las cosas, optó por tomarse la justicia por sus manos, y en un santiamén sacó de sus guaridas a toda la inmundicia frailocracia, quemando además algunos conventos (...) No queremos analizar si los incendios fueron obra de los extremistas o de los agentes monárquicos; lo que sí afirmamos es que esas inmundas madrigueras, albergue de vagos, focos de sensualidad, centros de vicio y corrupción, tiempo ha que debieron ser desalojadas, desinfectadas y convertidas en escuelas".

Como se puede comprobar, el anticlericalismo se plantea como una acción radical y violenta: cambiarlo todo de raíz y por la fuerza. Desde esta premisa, *La Traca* se convertirá en martillo de curas y monjas, además de serlo invariablemente de monárquicos y conservadores. La Iglesia y la monarquía, en el reduccionismo obligado que impone el discurso de base popular, son "culpables", y tienen que pagar por ello. Carceller y su periódico se erigen en juez y verdugo de ese "pueblo atribulado".



La sátira anticlerical era habitual en *La Traca*. Arriba, religiosos vinculados al fascismo, batallando o (a la izquierda) animalizados. Bajo estas líneas, varias viñetas de M. A. (Méndez Álvarez, fusilado tras la guerra civil).



Y para avalar el veredicto no existe mejor argumento que la historia. *La Traca* publicará, a partir del 25 de julio de 1931 y en forma de auca, una "Historia de los reyes de España", "un verdadero estudio cronológico; una minuciosa disección de carroñas regias, y un justo muladar donde se confundirán las brutalidades godas con el ciego furor de los fanáticos". Y como complemento, folletos especiales con títulos como: "Los Papas españoles", "La mentira confesional", "Las mentiras de la Biblia", "Los misterios del Vaticano" y un largo etcétera.

Las portadas de *La Traca* serán el alegato más contundente de toda la publicación en sus 32 páginas de media. En todas y en cada una de ellas, esta idea de juicio-sentencia se reiterará semana a semana en imágenes altamente expresivas y a color. En una (19-IX-1931), Alfonso XIII aparece sentado en el banquillo reconociendo sus "responsabilidades"; en las siguientes, la personificación femenina de la república aparece, a) tirando "flit" a curas y monjas (26-IX-1931); b) arrojando a un cura por la ventana (3-X-1931); c) expulsando de una patada a todas las

órdenes allende la frontera. La provocación está servida. También buena parte de sus artículos con nombre propio responden a esta dualidad de bueno buenísimo frente a malo malísimo. Ejemplo: "Marcelino Domingo, traquero de honor"; por contra, "Hay que quitar la cabeza a March".

Todo lo señalado hasta aquí constituyen ingredientes suficientes para explicar el éxito de *La Traca* de 1931. Sin embargo, la oferta se enriquecía con otros aditamentos que igualmente multiplicaban el interés del público. Por ejemplo, el recurso al número extra. Cualquier excusa era buena para, cada breve período de tiempo, realizar una intensa campaña de lanzamiento de un "nuevo" suplemento. También ofertaba, de forma irregular, una revista de prensa sin igual. *La Traca*, al menos alguna de sus páginas, se convertía ocasionalmente en algún periódico de reconocida tradición monárquica y conservadora, provocando aparentemente el equívoco de haber reproducido la primera plana de un diario rival. Sucede con *ABC*, reproducido en todos sus detalles menos en uno, la cabecera pasó a llamarse *AcyT*; o el ultramontano *El Debate*, reproducido como *El Dislate*...

La Traca también ofrecía en su última página una revista de humor con los mejores chistes aparecidos en toda la prensa española, con firmas como las de Bagaría, Gori o Garrido. Pero, sobre todo, lo más profuso de la publicación son, sin duda, las viñetas donde se mezcla el sexo, la política y la crítica. Se trata de dibujos de una expresividad manifiesta, con una doble intención insinuante, una desnudez exclusivamente femenina siempre sugerente e imaginativa, con un pie de foto que apenas complementa el primer efecto de la visual y con una intencionalidad, a su vez, política. La escena tipo es siempre muy similar: junto a la mujer, oronda de formas al gusto de Rubens, un no menos orondo cura, arquetipo del clero que denuncia constantemente la publicación. También, aunque de forma muy ocasional, el medio empleado para mostrar los desnudos femeninos es la fotografía. Sin embargo, no hay comparación posible con la utilización auténticamente masiva que se hace de la viñeta.

Carceller ya había venido recurriendo al dibujo femenino para ilustrar profusamente *La Traca* desde casi sus comienzos. Es más, cuando la censura militar obligó en 1924 al cambio de cabecera por *La Sombra*, primero, y *La Chala* a partir del 17 de abril de 1926, dejó de lado la crítica política, pero en ningún momento renunciará al dibujo provocador. De tal suerte que en 1931, cuando de nuevo vuelva *La Traca*, *La Chala*, lejos de desaparecer, se convertirá en una publicación de contenido mayoritariamente erótico, con portadas que incluyen siempre un desnudo femenino como tema central. La fórmula, por tanto, se aplica con ligeras modificaciones y siempre con un éxito comprobado. Además de *La Chala*, cuya periodicidad semanal parecía ser insuficiente para el público, la editorial Carceller lanzó reiterados folletos que multiplican por varios puntos su osadía gráfica así como su precio. Es el caso de *El Piropo* o *Bésame*. La primera aparece poco tiempo después de renacer *La Traca*, con "20 páchines de text, portá a varios colors, tirá en paper couché y profusió de grabats. Els notables dibuixants SADE, TRAMUS, MURO, OXIMEL y atres, avalorarán les seues pachines repletas de grasia, intensió y amenitat". Escrita no obstante en castellano, alcanzará difusión nacional gracias a la "abundancia de carns y escasés de roba". La segunda publicación era anunciada en *La Traca* de 14 de mayo de 1932, con este llamativo texto: "BESAME, la revista galante más amena, barata y divertida que vió la luz, aparecerá

en breve. Precio 20 céntimos. Belleza, carne fresca, alegría, humorismo y algo más encontrará por sólo 20 céntimos en la revista galante BESAME". Además de revistas, también saldrán almanaques como *Fi-Fi* o *Rojo y Verde*, en donde "desnudos artísticos y de los otros encontrará usted en cantidad abrumadora.



Portada de *Bésame*, una de las muchas publicaciones del industrioso y temerario editor Carceller.

ción era una invitación a seguir, por cualquier medio, hablando de *La Traca*. En la calle, en el bar, en la iglesia y hasta en el Parlamento, el nombre de esta publicación, y su éxito, fue motivo de debate constante. Era una propaganda añadida que alimentaba la expectación por cada nuevo número.

La Traca dejó de publicarse durante el Bienio cedista, volviendo a reaparecer ya con la guerra civil. Su estilo apenas varió, tan sólo aparecieron nuevos personajes, como los militares insurrectos y sus aliados. Desde las caricaturas de *La Traca* se producía un efecto parecido al vudú con el enemigo: ridiculizado y descalificado moralmente, era imposible que ganaran. Incluso reedita la prensa fascista, eso sí, con nombre cambiado, para seguir jugando a inventar su propia realidad cómicofestiva. Es el caso de *El Fascio*, convertido ahora en *El Furcio*.

Como se deduce, no hay posibilidad para el aburrimiento, ya que la innovación será una constante desde el principio. Además de contenidos generadores de alguna sensación, está el continuo cambio de secciones que dinamiza la publicación, al tiempo que refuerza el interés del lector. Es más, la inclusión de concursos de todo tipo, como *Mis Monja*, *Mister Fraile* o el del español que le diera mas bofetadas a "Alfonsete del bombón", constituye un eficaz método para implicar al lector o provocar su comentario público.

El efecto multiplicador que significa sobrepasar el medio millón de ejemplares de tirada incidió evidentemente en favor de la popularidad de la publicación. La provoca-



En su última etapa, *La Traca* abandonó el tono sicalíptico para centrarse en la propaganda política. Se satirizaba a los aliados de Franco, Hitler y Mussolini (en las tres portadas superiores), se ridiculizaba el fascismo como doctrina (abajo a la izquierda) o directamente a sus líderes, como a Queipo de Llano o Francisco Franco (portadas inferiores, a la derecha).



Pero todo desapareció con el fin de la guerra: el propio Carceller, fusilado en Paterna en los primeros días de 1940; su negocio editorial, que había crecido de forma espectacular al socaire del tirón traquero; hasta la colección de este semanario, que tan profusamente circuló por las calles republicanas, desapareció de las hemerotecas valencianas durante el franquismo. Sólo una hemeroteca madrileña guardó una colección, desde la que hemos podido escribir este trabajo.

NOTAS

[1] PINTO LOBO, M. R. (1992): *La influencia del humor en el proceso de la comunicación. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid. Colección de Tesis Doctorales nº 18/92, pp. 52 y ss.*

[2] RUIZ ACOSTA, M. J. (2001): "Dictadura, censura y prensa en España: 1923-1930", en *Comunicación, Historia y Sociedad. Homenaje a Alfonso Braojos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 582.

[3] GARCÍA AVILÉS, J. A. (2007) "El infoentretenimiento en los informativos líderes de audiencia en la Unión Europea", en *Anàlisi*, nº 35, pp. 47-63.

[4] RAMONET, I. (1998): *La tiranía de la comunicación. Madrid: Editorial Debate, S. A., p. 23 (2ª).*

- [5] De acuerdo con VALLS, M. A. (1999): "Las leyes de la exageración (...) reposan en el fondo de la caricatura", en *La caricatura valenciana en la II República, 1931-39*. València: Ajuntament de València, p. 23.
- [6] TUBAU, I. (1987): *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, p. 17.
- [7] TUBAU, I.: *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Mitre, Barcelona, 1987, pp. 229-231.
- [8] ALONSO, C. (1996): "Antecedentes de las ilustraciones", en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones, 1850-1920*. Montpellier: Coloquio Internacional- Rennes, IRIS, Université Paul Valéry, pp.13-38.
- [9] VALLS, M. A. (1999): "Las leyes de la exageración (...) reposan en el fondo de la caricatura", en *La caricatura valenciana en la II República, 1931-39*. València: Ajuntament de València, pp. 30-31.
- [10] CARO BAROJA, J. (1988): *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- [11] RIUS, I.: y MARTINEZ, F. A. (1992): "Comunicació popular i literatura popularitzada: el plec de cordell a la València del segle XIX", Montcada: *Comunicación y Estudios Universitarios*, Nº 2, p. 309. CAÑADA, R. (1990): "La imprenta popular: auques, col·loquis i aleluies", en *La Imprenta Popular Valenciana*, València: Generalitat Valenciana-Bancaixa. BORDERIA, E.; MARTINEZ, F. A. y RIUS, I. (1999): *Josep Bernat i Baldoví, 1809-1864. Entre la cultura popular y la política burguesa*. Sueca: Ajuntament de Sueca.
- [12] GOMEZ APARICIO, P. (1971): *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*. Madrid: Editora Nacional, p. 71.
- [13] Corresponde a Valeriano Bozal, en uno de los primeros trabajos analíticos sobre el papel de la ilustración satírica, haber puesto de manifiesto cómo a partir de la década de los cuarenta del siglo pasado, "la imagen empieza a tener personalidad frente al texto". Su punto de referencia es la prensa satírica catalana (*El Papagayo*) y madrileña (*Gil Blas*). BOZAL, V. (1979): *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, Madrid.
- [14] VALLS, J. F. (1988): *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona: Anthropos, p. 143
- [15] ELORZA, A. (1988): *Luis Bagaría y la política*. Barcelona: Anthropos, p. 475.
- [16] SEOANE, M. C. (1983): *Historia del Periodismo en España*. Vol. 2, "El siglo XIX". Madrid: Alianza Universidad, p. 203.
- [17] DOMINGO, J. (1988): *Un siglo de prensa satírica española*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, p. 7.
- [18] "La viñeta representaba a un paisano y un militar ante el Frontón Condal, en el que los catalanistas habían celebrado el día 18 el éxito en las elecciones municipales. En el pie podía leerse el siguiente diálogo: '¿Qué se celebra aquí que hay tanta gente? -El banquete de la victoria. -¿De la victoria? Ah, vaya, serán paisanos'. La sensibilidad a flor de piel de los oficiales les llevó a asaltar las redacciones de *Cu-Cut* y *La Veu de Catalunya*, lo que a su vez produjo como reacción el formidable movimiento patriótico de Solidaridad Catalana y, finalmente, condujo a la promulgación de la Ley de Jurisdicciones". SEOANE, M. C., y SAIZ, M.D. (1996): *Historia del Periodismo en España*. Vol 3, "El siglo XX: 1898-1936". Madrid: Alianza Universidad, p. 135-136.
- [19] El juez de la Audiencia Nacional Juan del Olmo ordenó, a petición de la Fiscalía General del Estado, retirar de los quioscos y prohibir la difusión de *El Jueves* por un supuesto delito de injurias a la Corona (la tirada había sido de 120.000 ejemplares distribuidos en 5.000 puntos de venta).



Documentos relacionados

- [LOS TEBEOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. NIÑOS Y PROPAGANDA](#)
- [LOS TEBEOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. NIÑOS Y PROPAGANDA -presentación-](#)
- [VIÑETAS REPUBLICANAS EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA](#)

Publicaciones relacionadas

- [FLECHA \(FYJ, 1937\)](#)
- [HAY QUE EVITAR SER TAN BRUTO COMO EL SOLDADO CANUTO \(DIANA, 1937\)](#)
- [PIONERO, EL \(OFPE, 1937\)](#)

Promociones relacionadas

- [LOS TEBEOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. NIÑOS Y PROPAGANDA](#)

Públicaciones teóricas relacionadas

- [COMUNICA \(TIRANT LO BLANCH, 2010\)\)](#)

Públicaciones teóricas relacionadas

- [TEBEOS QUE LEÍA FRANCO, LOS \(IMPHET, 2000\)](#)

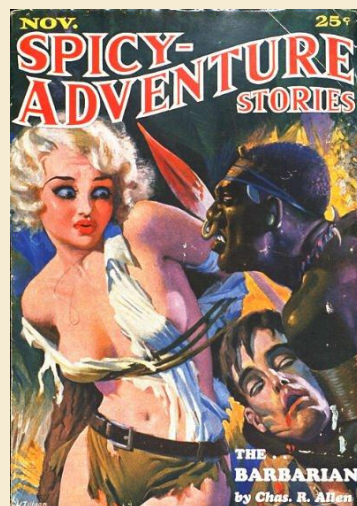
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ANTONIO LAGUNA PLATERO (2010): "HUMOR Y SÁTIRA EN LA HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN VALENCIANA. EL CASO DE LA TRACA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), VALENCIA : TEBEOSFERA (antes en [LA RISA PERIODÍSTICA \(TIRANT LO BLANCH, 2010\)\)](#), pp. 71-88). Consultado el día 20-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebosfera.com/documentos/textos/humor_y_satira_en_la_historia_de_la_comunicacion_valenciana_el_caso_de_la_traca.html

EROTISMO AMERICANO DE LOS AÑOS TREINTA. SPICY HUMOR MAGAZINES (SEVILLA, 26-I-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#)

Notas: A la derecha, el número de noviembre de 1934 de 'Spicy Adventure Stories', una revista pulp que contuvo historietas. La imagen para la cubierta fue de H. J. Ward, uno de los grandes ilustradores de 'good girl art' de los años treinta.



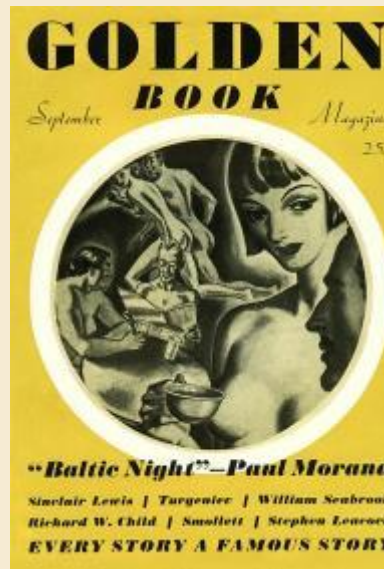
EROTISMO AMERICANO DE LOS AÑOS TREINTA *SPICY HUMOR MAGAZINES*

En los Estados Unidos también hubo viñetas sicalípticas durante el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, al igual que en España, bien que moderado su consumo y diversificada su oferta en función de la moralidad conservadora imperante en el país, sobre todo en sus estados interiores. Es este un asunto que merece un estudio en profundidad. Se ofrecen a continuación unas notas introductorias a ese estudio.

La presencia de la belleza femenina idealizada en los productos de la cultura popular impresa estadounidense fue ganando terreno según avanzó el siglo. Pongamos varios ejemplos: *Physical Culture*, revista de culturismo pionero de Bernarr Macfadden aparecida en 1899, era una publicación sobre los buenos hábitos que presentaba en sus portadas a bellos y bellas modelos (por este orden) que en absoluto podría calificarse de concupiscentes, pero su editor se enfrentó a acusaciones de obscenidad por mostrar epidermis en sus portadas durante los años diez del siglo XX. En la década siguiente, con la llegada de la modernidad y la apertura de miras propiciada por la bonanza económica del país, *Physical Culture* modificó su estrategia y todas las portadas fueron protagonizadas por bellas mujeres en sugerente pose. Otro caso singular fue el de *Adventure Magazine*, nacida en 1910, revista de relatos de aventuras que no usaba nunca la figura femenina en sus portadas, salvo entre 1915 y 1916, años en los que sólo mujeres protagonizaron las cubiertas. *Golden Book*, de 1925, nació como revista seria que, a partir del final de los años veinte, tuvo que distribuirse como una publicación de peor calidad, como las etiquetadas como *pulps* (porque se imprimían sobre papel muy barato), con el fin poder mantenerse en los quioscos durante la depresión de los años treinta. Para ello modificó sus portadas por otras de composición y contenidos más llamativos y cambió su título por el de *Fiction Parade* en 1935, pero murió en 1938, como la gran mayoría de revistas eróticas y pornográficas que circularon por los EE UU y Canadá.



Varias cabeceras de revistas en las que se fue dando paso a la imagen de la mujer como reclamo de sus contenidos, incitando al lector con el anzuelo del erotismo. Se muestran portadas del comienzo y del final de las revistas *Physical Culture* y *The Golden Book*. *Adventure* mostró esta misma tendencia, pero menos acusada.



Evocaciones de París

Algo en común tuvo la prensa "picante" estadounidense de principio de siglo con respecto a la española: el modelo en el que se fijaron ambas fue el francés. Francia era considerado un país de moral más "relajada" por aquel entonces, ya que allí se hicieron populares los espectáculos de variedades con enaguas a la vista, de allí procedía el peculiar sanitario denominado bidé o la prostitución sofisticada (o sea, aseada), y de allí las más refinadas viñetas pícaras de la historieta mundial. Fueron los periódicos especializados galos que florecieron a partir del año 1900 los que avivaron el género sicalíptico en la prensa ilustrada del nuevo siglo, sobre todo a través de cabeceras como *Frou-Frou*, *Sans-Gêne*, *La Vie de Garrison*, *Le Régiment*, *Paris Plaisirs*, *Le Sourire*, *Bagatelle* o *La Vie Parisienne*, que sirvieron viñetas de autores delicados al tiempo que audaces como Arnac, Badert,

Raymond Cazanave, Le Rallic y otros. Ellos inauguraron un modelo de prensa que pasó a ser conocido como "presse défouloir"^[1].



Prensa sicalíptica francesa.

Fueron estas publicaciones, también distribuidas en los EE UU algunas de ellas, las que inspiraron a los editores estadounidenses a inaugurar una prensa picarona y humorística que rápidamente obtuvo su público. En América, como en el resto del mundo por entonces, todo lo que llegaba de París era sinónimo de modernidad, glamour y erotismo, y *La Vie Parisienne*, por ejemplo, era revista bien conocida por los estadounidenses. Entre las publicaciones que intentaban atraer lectores a base de evocar aquella soñada sensualidad del otro lado del Atlántico recordamos: *The Parisienne* (1915-1921), *Paris Nights* (1924-1939), *Real Story Book / Frolics / Paris Frolics* (1928-1938), la muy subida de tono y única en la que se vieron pezones en las cubiertas *French Night Life Stories* (1933-1939) y otros títulos^[2], que gozaron de buenas ventas hasta el final de los años treinta.

Entre las revistas que incluyeron viñetas también hubo alguna que utilizó lo francés como aval. Las más dignas de recuerdo del comienzo del siglo en los EE UU fueron *Art Magazine*, *Whiz Bang* y *French Humor*^[3]. La revista *Art Magazine*, producida en Michigan desde 1907, iba dedicada a la ilustración, el diseño y el *cartooning*, siguiendo los gustos de su editor, G. H. Lockwood, que a veces disfrazó los desnudos que publicaba en su interior con excusas artísticas. Aguantó con varios cambios de título hasta 1924^[4]. En 1920 nació *Whiz Bang*, una revista de textos humorísticos que se acompañaban con fotos e ilustraciones, que incluyó viñetas jocosas, a veces con cierto alcance picante^[5]. La titulada *French Humor*, nacida en 1927, obviamente evocaba la desinhibida cultura francesa, la idea del "humor francés" en relación con lo burlesco al tiempo que erótico. Fue una revista fundada en 1927 por un editor tradicionalmente relacionado con el arranque de la ciencia ficción, Hugo Gernsback, que en esta publicación se dedicó



Revistas reminiscen-
tes de lo francés.

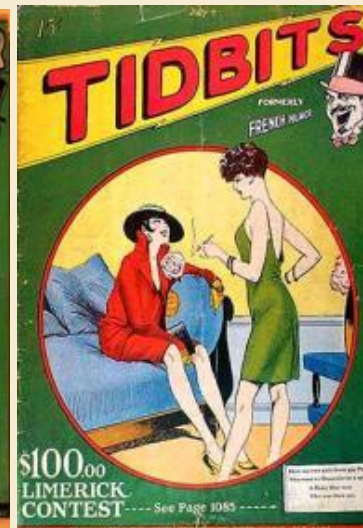


a reproducir viñetas y textos procedentes de varias revistas francesas de los años veinte, con las cuales tenía contratados los derechos exclusivos para su difusión en los Estados Unidos. En realidad, sus contenidos no eran tan sugestivos como se proponía en portada, eran más bien inocentes, y algunos eran ininteligibles para el lector medio porque se publicaban con sus pies en francés, sin traducir^[6].

En 1928 el título cambió por *Tidbits* y murió al poco.



Art Magazine, revista de nudismo y viñetas. A su derecha, *Capt. Billy's Whiz Bang*, el primer lanzamiento de un editor de cómics luego muy popular.



French Humor y su continuación, *Tidbits*.

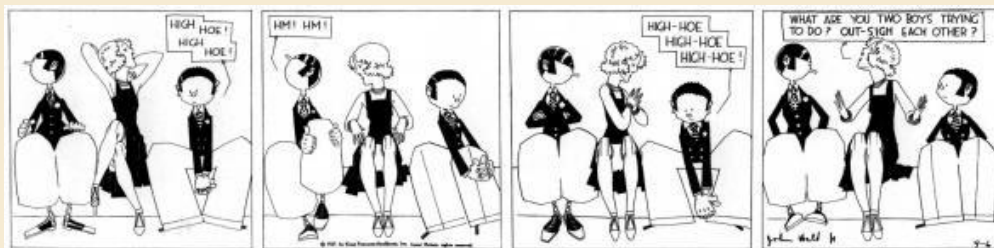
Durante los años diez y veinte hallamos en la prensa estadounidense abundantes representaciones de la sensualidad de la mujer relacionadas con el modelo extranjero francés, pero también hubo alusiones a la presunta voluptuosidad española (en *Night Life Tales* y otras publicaciones pudieron verse apetitosas damas ataviadas solamente con peineta y mantilla). Todas las imágenes tenían en común que mostraban a chicas jóvenes que no dudaban en mostrar su desnudez, de caderas amplias y pecho nada generoso, con mirada de deseo y los labios prietos. Los americanos fueron sustituyendo esa imagen poco a poco por otra autóctona, la de la *flapper*: una mujer moderna, que fumaba, bebía y conducía como los hombres, que mostraba el palmito bajo faldas que ya iban subiendo por la pierna, y dispuesta al sexo ocasional antes del matrimonio. Era un prototipo de mujer despreciado por los moralistas pero apreciado por la nueva burguesía ascendente de EE UU, y en cierto modo simbolizó en su día el desafiante liberalismo económico del país. En las tiras de historieta de los diarios la presencia de la *flapper* fue



habitual durante los años veinte y treinta, mostrando de este modo la nueva presencia de la mujer en la sociedad, que en las viñetas aparecía generalmente con aire atrevido, enseñando pierna y muy segura de sí misma, aunque raramente en situaciones eróticas. Algunos ejemplos: *Somebody's Stenog*, de A. E. Hayward, con la primera chica trabajadora de las *comic strips*, pues debutó en 1916; *Tillie the Toiler*, de Russ Westover, desempeñaba su labor de secretaria con

La española, cuando posa, es que posa de verdad.

faldas ajustadísimas durante los años veinte; *Etta Kett*, de Paul Robinson, que fue creada con intención didáctica; *Fritzi Ritz* fue creada por Larry Whittington en 1922 y alcanzó gran éxito con el delicioso dibujo de su sustituto Ernie Bushmiller; *Betty*, de C. A. Voight es otro ejemplo de elegancia femenina llevada a los cómics; *Merely Margy*, serie de John Held Jr., muy caricaturizada y por eso no importaba que enseñase sus bragas (imaginamos); y no podemos olvidar la fastuosa labor de la historietista Nell Brinkley, la más maravillosa de las autoras de principio de siglo, que dio una lección de delicadeza a todos con su Sunny Sue para el diario *New York Journal* (1907-1937), totalmente alejado de lo erótico aunque rozaba lo sensual^[2].



Sobre estas líneas, tira de *Merely Margy*. Bajo ellas, tira de *Fritzie Ritz*. Más abajo, a la derecha, espectacular y deliciosa página de *Sunny Sue*.



A finales de los años veinte ya existía una *flapper* muy atractiva para los hombres, la chica que quería abrirse camino en la vida como corista, actriz de vodevil o cantante de *night club*. Por motivos de trabajo, esta joven arremangaba más aún sus faldas y ceñía su escote para aunar sus pechos, construyendo de esta manera una imagen de chica deseada que rápidamente captaron los ilustradores y dibujantes de cómics. Esa idea de mujer era tan deseada por su muslamen como por su poco cerebro o su docilidad ante las peticiones indecentes masculinas (o ese modelo se instaló en el acervo popular). Y pasó a representar toda chica "fácil", tanto en las portadas de las revistas baratas como en las tiras de prensa de los diarios.



A la explotación del fenómeno en su conjunto, consistente en mostrar espectaculares ilustraciones de chicas bonitas que podían o no protagonizar los relatos o secciones del interior de la revista, se le denominó *good girl art* y fue muy apreciado por los adultos americanos de la época. Este reclamo había sido inaugurado realmente por la revista *Life* (la primera con este título, humorística, que se publicó entre 1883 y 1936 y que daría lugar a la titulada igualmente luego), y en él destacaron ilustradores tan recordados como Charles Dana Gibson, Harrison Fischer, James Montgomery Flagg o el peruano Alberto Vargas, el más famoso de todos, que se educó artísticamente entre París y Ginebra, por cierto. Pero hubo muchos más ilustradores de este tipo, menos conocidos por la cultura oficial porque se dedicaron a iluminar portadas e interiores de las revistas *pulp*, muchas de las cuales fueron también de tipo erótico o festivo. Enoch Bolles, George Quintana o Peter Driben fueron los ilustradores más apreciados de los años veinte y treinta.

El fenómeno *good girl art* alcanzó cotas masivas porque fueron cientos los títulos de revistas dedicadas a publicar noticias diversas, relatos picantes o ligeros adornados con ilustraciones de chicas en paños menores, gran parte de ellas en contextos del mundo del espectáculo, sobre el cual se creó una impresionante (y duradera) mitología que fue paralela al ascenso del cine como negocio. En 1915 arrancó *Film Fun*, publicación humorística relacionada temáticamente con la industria de Hollywood, y también fue el año de aparición de *Breezy Stories*, gruesa revista que ofrecía *novelettes* de corte romántico y festivo. Estos dos títulos fueron muy representativos del fenómeno, pero existieron más publicaciones de este tipo entre los años veinte y cuarenta del siglo pasado, y muchas de ellas llevaron cómics o viñetas de humor gráfico salaces. Precisamente, los americanos también se refieren al conjunto de revistas de este tipo como *saucy magazines*, un subgénero del cual Phil Stephensen-Payne ha catalogado cerca de 300 colecciones en los Estados Unidos^[8], más casi 250 en el Reino Unido (en este caso la mayoría consistieron en lanzamientos únicos o de corta numeración)^[9], que gozaron de mucho éxito sobre todo en la década de los años treinta, más precisamente entre 1929 y 1939, toda una década de crisis.



Betty Boop, una tira que muestra su sex appeal y su ingenuidad.

Sexo entre bambalinas

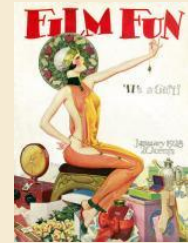


Betty Boop en su primera encarnación, de celuloide, con cara de perro.

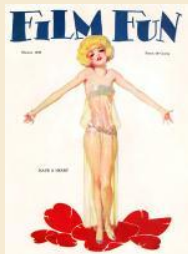
La máxima representación de este nuevo modelo de *sex symbol* en los cómics fue el personaje Betty Boop, creado por Max Fleischer. El personaje nació en la animación en 1930 y continuó su saga en las tiras de prensa a partir de 1934, y también en otros medios tal fue su popularidad. Lo más interesante de Betty es que se situó entre los dos modelos de mujer sexy de estos años: primero adoptó el aspecto de una suerte de caniche para los dibujos animados (raza que los americanos conocían como *French poodle*) y luego pasó a ser dibujada tomando la apariencia de la cantante de club nocturno Helen Kane, también actriz,

cuyas formas idealizó el dibujante Bud Counihan hasta los cánones voluptuosos del gusto de los hombres, suavizando su rostro hasta adoptar cierto aspecto añorado. De hecho, Betty Boop pasó a ser una adolescente que no había llegado a cumplir 17 años, según reconocieron sus creadores. Esto hizo de Betty el más importante símbolo sexual de los treinta, capaz de traspasar fronteras, hasta llegar a las pantallas y los tebeos españoles durante los mismos años treinta.

En sus tiras de historieta había más sugerencias que obviedades en lo relativo al sexo, los autores de la serie *Betty Boop* para la prensa centraron su atención en realzar su ñoñería o ligereza de cascos. Pero lo verdaderamente relevante del personaje fue su forzada iconicidad, claro ejemplo de la sexualización a la que fue conducida la figura femenina dibujada con el fin de satisfacer los gustos del público (masculino / machista) consumidor, y también el afán de los medios de comunicación por obtener buenos dividendos explotando esta representación, lo que despejaba su interés por reforzar otros valores de lo femenino, como pudieran ser los intelectuales. La mujer deseada en el primer tercio del siglo XX supuraba sexualidad pero mostraba pocas luces, paradójicamente, pese a que vivía entre candilejas.



- C Véase cómo va cambiando la filosofía editorial de Film Fun, desde el culto al actor, pasando por el recato y llegando a una cover girl espectacular.



Gran parte de las revistas que explotaron este modelo de mujer pasaron a centrar sus intereses en el llamado *star system*, una mitomanía emanada del arte de la interpretación, no sólo en el emergente cine sonoro, también en el teatro y en la radio. La citada *Film Fun* fue la revista más importante de este tipo, dedicada en su primer lustro de vida a regodearse con los grandes cómicos del cine (Chaplin, sobre todo), pero a partir de 1922 adoptó un nuevo rumbo en el que se hacía eco de los cuchicheos de Hollywood y cedió gran parte de sus contenidos a la sicalipsis, con estupendas chicas en portada y con una ración de viñetas picantes en cada entrega. Durante la década de los años veinte, el recato fue la norma en *Film Fun*, pero avanzando en los treinta sus ilustradores y viñetistas se fueron permitiendo más atrevimientos. Todo ello hasta que llegó la escoba moralista de los cuarenta, pues fue cancelada en 1942.

En 1921 nació otra publicación de similares mimbres pero también pendiente del humor, *College Humor and Sense*, más conocida como *College* y de larga vida igualmente, ya que perduró hasta 1943. Lo importante de este título fue que destinó un lugar preferente para el humor gráfico en sus páginas y que organizó, sobre todo a partir de 1936, concursos para humoristas (los *cartoonist contests* anunciados en portada) enfocados a localizar nuevos valores de humor dibujado.

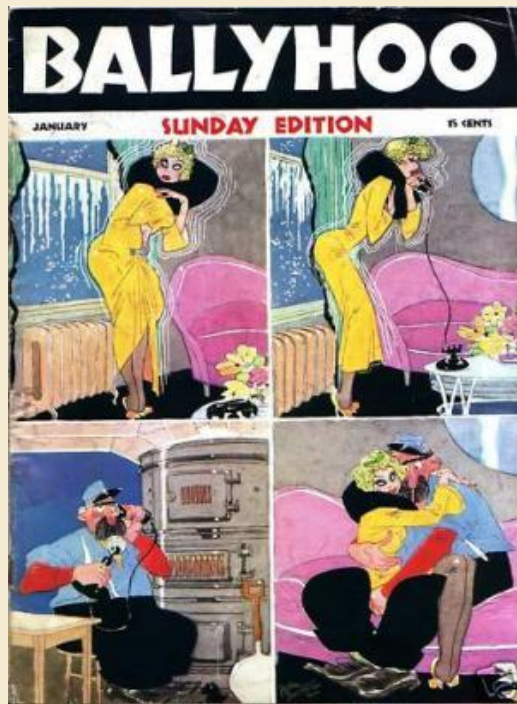


Distintos momentos en la trayectoria de *College Humor*.

Citemos otras publicaciones de este tipo, porque nos permite apreciar cómo evolucionó la representación de la imagen de la mujer en relación con lo erótico. La revista que siguió en importancia a *Film Fun* fue *Pep* (luego *Pep Stories*), nacida en 1926 y que sirvió relatos picantes, fotografías insinuantes y luego ilustraciones incitadoras en las que la protagonista era habitualmente una muchacha muy joven –casi una niña– de pecho pequeño y ropas de adolescente... si es que las llevaba. En los treinta fue cambiando el modelo de mujer expuesta en público por una más madura y exótica, entre ellas la “mujer española”, de formas más rotundas. Cerró en 1938 este título.



A esta altura hay que citar *Ballyhoo*, lanzamiento del sello Dell en 1931 que gozó de larga vida también, hasta 1939^[10]. Fue una revista satírica fundamentalmente enfocada a los asuntos de gobierno, que dejó abierta la puerta a cierta picaresca mostrando siempre a mujeres de largas y desnudas piernas en portada. Practicó un humor inteligente y sarcástico, puesto que se reía de la vanidad de Hollywood e ironizaba sobre el culto al cuerpo y las mismas *good girl art*. Las excelentes viñetas de Russell Patterson y Hoff fueron lo mejor de la publicación.



Ballyhoo, una portada con historieta, viñetas del interior y varias portadas que muestran su evolución. El dibujante de la mayoría de estas muestras fue el gran Russell Patterson. La última portada es de Hoff.



Tattle Tales (1932-1938) fue otra cabecera atrevida; enseñaba los pechos de las chicas en sus cubiertas más que las demás, centrandó también su atención en las aspirantes a actrices, las *play-girls* de Hollywood, muchachas bonitas y fáciles que despertaban la imaginación libidinosa de los hombres. Otros títulos igualmente vinculados con el cine fueron: *Broadway Nights* (1928-1932), que se centraba en la rutilante vida nocturna neoyorquina con sus chicas de teatro deseosas de triunfo, *Movie Merry Go-Round* (1936-1939) o *Movie Humor* (1934-1939), la cual se caracterizó por publicar imágenes llamadas *photolaughs*, consistentes en fotografías con comentarios jocosos añadidos, muchas veces en globos de texto dispuestos sobre los personajes al modo de las viñetas de cómic.



De 1933 fue *Cupid's Capers*, magazín especializado en mostrar mozas flexibles en posiciones imposibles^[11]. duró un par de años y destacó en especial por el arte de Enoch Bolles en sus portadas. Sin duda, Bolles fue un autor excepcional. Quizá uno de los más sobresalientes ilustradores de la década de los años treinta. Con sus chicas de rasgos marcados, mirada penetrante y ropajes ajustadísimos hacía las delicias de los compradores de revistas literarias como *Breezy Stories*, *Snappy Stories* o *Gay Broadway* en los años veinte y treinta, o *Titter* en los cuarenta y cincuenta, y es digno de destacar que ilustró números de *Puck* o *Judge*, revistas de variedades y humor en las que cupieron viñetas de tono subido, o *America's Humor*, otra revista que incluyó alguna historieta pseudoerótica ocasionalmente.



Un autor inolvidable, Enoch Bolles.



En 1936 nació *Silk Stocking*, dedicada, como su título indica al fetiche de las medias de seda, que llevó chicas de portada portentosamente dibujadas por Peter Driben. Driben, dibujante formado en París (en cuyas revistas dibujó coristas) fue otro autor que nos interesa recordar porque también hizo excitantes portadas en otras revistas similares^[12]. De todas las publicaciones en las que firmó Driben, la más atrayente para un entusiasta de los cómics fue *Joker*, revista de humor de carácter picante que incluyó historietas cortas, viñetas y chistes escritos. *Wild Cherries*, nacida en 1933, contuvo también historietas y viñetas, la gran mayoría de autores anónimos. Otra del estilo fue *Bunk*, revista satírica que se publicó entre 1933 y 1934; era eminentemente antirrepublicana y trufó sus contenidos con viñetas e historietas verdes, al estilo de las que luego harían las delicias de los lectores de *Playboy* o *Penthouse*.



Tres revistas de humor citadas en el texto. La portada de *Joker* fue del prolífico Peter Driben.

Todas estas publicaciones se acumularon en un corto espacio de tiempo, los siete años comprendidos entre 1932 y 1939, en los cuales cundió la depresión económica en el país. En este caldo de cultivo también floreció una nueva modalidad periodística que iba más allá de las ficciones enfebrecidas de los *pulps* y de las fantasías trazadas por los ilustradores de portadas, nos referimos al periodismo de cuchicheos o "prensa rosa". Según han establecido algunos teóricos de los media en los EE UU, como Douglas Kahn o David Henkin, la cultura del entretenimiento recondujo la cultura popular en los años treinta, y las ciudades se "saturaron" de imágenes y mensajes de distinto orden, más dinámico y bullicioso. Tal y como la describió Peter Fritzsche, la vida en las ciudades se fue alejando de la tradicional y pausada oralidad y fijación de las imágenes para acoger una iconosfera audiovisual nueva, con constantes voces electromagnéticas e imágenes semovientes, en la que el vodevil primero, la radio después y el cine sonoro más tarde contribuyeron a construir un nuevo mundo idealizado con su propia mitología. En ese contexto, la prensa había ido buscando ardides para explotar la desnudez de las chicas y vender más sexo, pues de eso se trataba en definitiva, y fue sustituyendo las excusas de "estudio artístico" usadas en los años veinte por la "necesidad" de informar sobre los escándalos que se suscitaban en el turbulento mundo de los negocios y del espectáculo. Así, los años treinta se fueron llenando de "sonoridad", si seguimos este postulado, hasta en las revistas, que mostraron más "estrépito" en los escándalos, más noticias chirriantes y más espectacularidad en las chicas expuestas en las portadas. Era la traslación del ruido urbano al papel^[13].

Los *gossip papers*, o tabloides de chismorreos, fueron muy populares en los años treinta, y para lanzar sus pullas humorísticas usaban a menudo el lenguaje de la historieta. Esto ocurrió con cabeceras como *Tattler* (nacida en mayo de 1934, *The New York Tattler* fue su título completo), que se dedicaban a airear las vergüenzas de las aspirantes a actriz o las proezas sexuales de los actores con cierto éxito, sobre todo en Broadway. En agosto de 1933 nació *Squawkies*, revista pronto rebautizada como *Hollywood Squawkies* que su editor, Joseph Burten, orientó con esta filosofía de lo ruidoso, ya que dedicó gran parte de su contenido a la rumorología, adobada con algunas desvergüenzas y *cartoons*. No tuvo suerte su editor, y durante el resto de los años treinta siguió produciendo revistas con relatos picantes, las llamadas *spicy magazines*, como *Burten's Follies*, que también llevó



Squawkies era una cosecha de rumores, desnudos y viñetas.

viñetas. La revista fue solamente una más de las variadas publicaciones de este tipo que menudearon por Nueva York en la primera mitad de los años treinta, entre ellas: *Aw Nerts!*, *Hooey* (con magníficas viñetas de Carl Bluettner o Henry Weiner) o *Baloney*, que tuvieron en común la utilización de viñetas subditas de tono en las que los textos iban escritos en el argot callejero que se había puesto de moda en Broadway y Greenwich Village en aquella década, algo que distinguía estos productos de las bien ponderadas revistas humorísticas *Judge* o *College*, existentes desde la década anterior y que también incluyeron viñetas humorísticas e historietas.



Varias portadas de la revista *Hooey*, repleta de viñetas picantes. A la izquierda de estas líneas, portada del más destacado dibujante de la revista, Carl Bluettner. A la derecha, viñeta de Henri Weiner y de un *annual* con las mejores viñetas del año.

Hubo otras revistas de este tipo, como la titulada *Brevities*, en las que se volvía a recurrir a lo francés como lugar común de sexualidad relajada. Disfrutó de éxito en los primeros años treinta, acompañando sus textos con viñetas de humor gráfico con chicas desnudas y escenas de cama. A veces tomaban imágenes de los *pulps* para rellenar contenidos, y llegada la época de las restricciones morales tuvieron problemas con la justicia. Éste fue el caso de Stephen G. Clow, detenido bajo acusación de inmoralidad por editar las revistas *Broadway Brevities*, *Canadian Tattler* y *Garter Girls*, en las cuales se combinaban las fotos eróticas con los relatos picantes y viñetas de humor gráfico licencioso. El concepto concreto por el que este empresario fue detenido fue por difundir "literatura obscena"^[14].

De los *spicy pulps* a los *dirty comics*

La presencia de cómics en las publicaciones comentadas hasta aquí fue constante pero escasa, abundando más las viñetas humorísticas que las historietas. Donde los cómics adquirieron cierta importancia fue en los *pulps* y en ciertas producciones de carácter *underground*. De los *spicy pulps*, o *pulps* picantes, cabe recordar especialmente los titulados *Spicy Detective Stories* o *Spicy Adventure Stories* porque entre sus contenidos fueron incluidas historietas de corte erótico. La nacida en el año 1934 *Spicy Detective*^[15], era una revista con relatos de género negro en los que las chicas monas tenían un papel preponderante. Sus interiores y portadas se publicaban en una versión dirigida al consumidor adulto, y en paralelo se lanzaba otra edulcorada, es decir autocensurada, para un mercado más abierto. En sus páginas se publicaron las aventuras en historieta de Sally Sleuth desde noviembre de 1934, dibujadas por Adolphe Barreaux, firma francesa muy adecuada para este subgénero de cómics (era natural de Nueva Jersey, pero fue realmente hijo de franceses). Sus biógrafos dicen que fue él quien convenció al editor Harry Donenfeld de lo buena que era la idea de publicar historietas subidas de tono dentro de los *pulps* de este tipo. Comprobado el éxito, Donenfeld incluyó más cómics picantes en sus revistas del género, entre ellas la serie "Diana Daw", que comenzó en el mismo mes en *Spicy Adventure*, en este caso con dibujos de Max Plasted^[16], "The Astounding Adventures of Olga Messmer, the Girl with the X-Ray Eyes", obra de Watt Dell Lovett, iniciada en agosto de 1937 en *Spicy Mystery* (duró un año), "Dan Turner", "Marcia of the Movies", "Polly of the Plains" o "Vera Ray", otra de Dell Lovett creada como homenaje a la esposa de Barreaux, llamada Vera Marie^[17].



Portadas de los pulps mencionados que contuvieron historietas. En la siguiente página, ejemplos de historietas de Sally the Sleuth, Polly of the Plains y de Vera Ray.



Estas historietas eran simples en general. Su interés residía en la aparición de cuerpos desnudos de mujeres –muertas o en acción–, la eventual rotura de ropas de la protagonista mientras corre por su vida o en pos de un criminal, y algún juego amoroso con un coprotagonista. En todo caso, se representaban mujeres fuertes, dueñas de su destino en comparación con otros personajes femeninos de los cómics de entonces, aunque su pervivencia en el medio no escapó de aquellas revistas de papel barato. En 1946, casi todas estas revistas picantes habían desaparecido del mercado, y de este tipo de cómics nunca más se supo.

El modelo de mujer utilizado en estos *pulps* fue el mismo modelo de mujer apetecible sexualmente que se usó para las “novias eternas” de los cómics populares de la época. Nos referimos a la Dale Arden de *Flash Gordon*, morena juncal de largas piernas y bien torneados muslos que se exhibió ante los aficionados con sus mejores galas en muchas ocasiones. Compitió en atractivo con la sugestiva Narda que acompañaba a Mandrake, o con las más ingenuas pero igualmente apetecibles Aleta (novia de Prince Valiant), Beryl (la emprendedora acompañante de Brick Bradford) o Jane (la juiciosa compañera de Tarzan, que iba siempre en bikini) y por supuesto con las muchas otras chicas que aparecieron en las clásicas *comic strips* estadounidenses. Eran representaciones alejadas del modelo real de mujer y cercanas al modelo de “mujer objeto” que encubría un patrón sexual de hembra. Esto fue lo que tuvieron en común con los tebeos denominados *8-pagers* o *Tijuana Bibles*, unos cómics porno clandestinos que proliferaron masivamente en los años treinta y cuarenta. Los personajes masculinos en estos bastos cómics aparecían como tipos atractivos si eran héroes o feos si eran villanos, pero ellas siempre aparecían dibujadas con buenas formas, proporcionadas y exuberantes, aireando sus genitales sin rubor para abultar rápidamente la bragueta de los personajes masculinos. Incluso cuando el personaje parodiado era uno sin formas femeninas, como por ejemplo un *cartoon*, se mostraba sexuado.

En las *biblias de Tijuana* fue habitual la ficción paródica de la coyunda, ridiculizando la relación sexual en situaciones protagonizadas por mujeres en el mercado de trabajo (limpiadoras, secretarias, coristas), pero también se fijó en sonadas personalidades del mundo del espectáculo, estrellas radiofónicas, actores de vodevil

o de cine. Así mismo, estos cómics parodiaban los clásicos del humor en prensa, como *Thimble Theatre* (Popeye y su amigo Wimpy), *Moon Mullins*, *Terry and the Pirates*, *Blondie and Dagwood*, *Andy Gump*, *Joe Palooka*, *Barney Google* y un largo etcétera; y a héroes o superhéroes como *Dick Tracy*, *Flash Gordon* o *Superman*. En muchos casos los pobres, paletos o desafortunados personajes acababan disfrutando de una fornicación satisfactoria y hasta salvaje, mientras que los héroes parodiados salían peor parados, derrotados en la cama o sojuzgados por la fortaleza sexual de la mujer. La sexualización era manifiesta aquí: si el personaje femenino era una mujer madura o anciana, o cualquier mujer sin formas, al desnudarse para entrar en acción copulativa adquiría las redondeces de una joven y apetitosa mujer. Si se trataba de una caricatura escasamente icónica, como la

Betty Boop, al iniciar el coito le brotaban redondeces y detalles figurativos.



Varias portadas de 8-pagers.

El mercado del porno ya dejaba mucho dinero por entonces. Estos cómics de ocho o dieciséis páginas se producían en condiciones casi artesanales. Los autores, aparte de no firmar, cobraban lo mínimo. Los editores eran itinerantes, no tenían redacción fija, y sus ediciones fueron secuestradas más de una vez, sobre todo en la segunda mitad de los treinta, cuando comenzó la imparable ola de puritanismo en los EE UU. Se imprimían en garajes y en locales fuera de los ojos del público, y se distribuían de mano en mano, en locales

pactados clandestinamente o en establecimientos pequeños. Los vendedores callejeros de 8-pagers podían obtener rendimientos de mil a cuatro mil dólares al mes en los mejores casos, una pequeña fortuna para los tiempos de la depresión^[18]. Hay que advertir que la oferta de estos cómics sucios era más lúdica que transgresora, sólo pretendían hacer reír con sus salaces propuestas fantásticas. Se publicitaban como "Exaggerated Sex Comics" precisamente por eso, porque ridiculizaban y ponían en evidencia convenciones y prejuicios a través de la hipérbole, en la cual la mujer siempre salía –sexualmente– humillada aunque satisfecha. Queda esto ejemplificado en el consejo que recibe una joven en una de estas historietas resueltas en ocho viñetas: «The first a girl has to do to get a job in Hollywood is to learn how to suck a prick»^[19]. En su defensa podemos decir que resultaban los mejores manuales sobre anatomía genital y auténticos muestrarios de posturas sexuales para quienes se iniciaban en asuntos amorios en aquel entonces.



La mujer pasó de musa de las artes a reclamo iconográfico sexualizado.



La mujer que se mostraba en estas viñetas e historietas, en todas las que proliferaron durante los años veinte y treinta en los EE UU, procedía de un decantado de simbologías que alcanzaron cierto grado de instrumentalización de la feminidad. La representación del cuerpo femenino en los EE UU vivió una transformación desde la alegoría al objeto. Es decir, al igual que en Europa su imagen fue usada en la prensa americana como prontuario de ideas o proyectos entre el final del siglo XIX y el comienzo del XX, relacionada tanto con el hogar –en hacendosa pose– como con la tecnología –haciendo el papel de musa o como “premio” al hombre que se acercaba a esa tecnología–. Según avanzó la década, y tras haber tomado como ejemplo la erótica de la mujer de la vieja Europa, surgió una mujer nueva, la eterna aspirante al plano irreal del *star system*, que vivía entre la idealización absoluta y la realidad a pie de calle. Esta chica era dibujada siempre muy joven y lozana, con cintura estrecha, muslos carnosos y pechos pequeños pero esféricos y duros. En los veinte no variaron las sonrisas ni las curvas, aunque ellas se mostraron más abiertas y flexibles, dispuestas para servir al hombre. En los treinta la tendencia fue la misma, pero ellas se mostraron más insinuantes aún, y como cambio sustancial le crecieron los pechos y engrosaron sus labios. En el colmo de esta hiperbolización de la sensualidad femenina en un contexto de historieta y humorístico podríamos citar los personajes femeninos de Al Capp, por ejemplo.

El cambio de paradigma en la representación de lo femenino había pasado de la mansedumbre o la feminidad hogareña, o sea de la iconización de su actividad, a la más simplista sexualización de su cuerpo. A los hombres que hacían estas viñetas y cómics no les interesaron los valores de antaño y realzaron su sexualidad. De este modo, con el andar del siglo XX, el hombre fue ganando iconográficamente en masculinidad, eclipsada su sexualidad en una genitalidad ocluida, mientras que las muchachas fueron exhibiendo cada vez más sus zonas erógenas. Miles de portadas de *pulps* mostraban las “dotes” de las mujeres en cualquier situación pero más aún cuando eran amenazadas, en situación de riesgo, y esto se traducía como una amenaza de su sexualidad (la desnudez expuesta y la rotura de ropas preludiaban una agresión sexual). Ellos (nosotros) se solazaban (nos solazamos) con esta representación, aceptándola. Hasta llegar al extremo, porque hasta en la caricatura todas las mujeres quedaron enrasadas por la síntesis sexualizada de sus valores.

La llegada de la II Guerra Mundial transformó este panorama, desviando el interés

de la población hacia las soflamas propagandísticas durante un tiempo. La pornografía y el erotismo no desaparecieron, por supuesto, pero sí que menguó el número de *pulps* picantes en el mercado. Llegaba otra época. En las revistas y en los cómics fue recuperada la mujer como célula social trabajadora y también como heroína que transmitía mensajes de aliento. Pero sólo durante la guerra y nunca rebajando su talla de sujetador.

Y cuando dejaron de caer bombas regresó la "bomba" sexual, sobre todo en los cincuenta, alcanzando la sexualización icónica de la mujer elevadas cotas en los magazines de fotografía artística, variedades, chismorreos y *cartoons*, que abundaron mucho en esta década, y también en los *comic books*.

Es otra historia, aunque es una historia muy parecida.

NOTAS

^[1] Según detalla Henry Filippini en su *Encyclopédie de la bande dessinée érotique*.

^[2] Como *Paris Nights* (1925-1938), *Parisian Life* (1930), *La Paire* (1930-1938), *Paris Gayety* (1932-1938), *Paris Sex-Appeal* (1933), *The New Parisienne Monthly Magazine*, *Parisienne Follies* (1939-1940), *M` sieur o Parisienne Revue* (1939-1940). Y la enumeración no es exhaustiva.

^[3] Hubo muchas más revistas con viñetas humorísticas o satíricas en las que no abundaron los temas libertinos, como *Laughter o Liberty Laughs* que siguieron publicándose sin varias su filosofía editorial durante los años cuarenta.

^[4] Datos de *American Humor Magazines and Comic Periodicals*, de David Sloane (Greenwood Press, 1987).

^[5] La revista no publicó cómics, aunque sí viñetas con chicas en bañador o con los muslos a la vista, todo lo que el recato de entonces permitía. Se suele conceder importancia a ésta porque su propietario y director, Wilford Hamilton Fawcett, fundó a continuación un sello editor para editar *comic books* que se hicieron muy populares, como los de *Captain Marvel*.

^[6] Según se detalla en: <http://www.magazineart.org/main.php/v/humor/frenchhumor/>.

^[7] Son todos datos de Brian Walker para su libro *The Comics Before 1945* (Harry N. Abrams, 2005).

^[8] Véase en: <http://www.philsp.com/syfi2.html>

^[9] Pueden verse en: http://www.philsp.com/mags/uk_saucy.html

^[10] Vivió una reaparición entre 1948 y 1954, con menos éxito.

^[11] Cuesta creer que Robert Crumb no se fijara en las poses de estas mozas para idear muchas de sus viñetas.

^[12] Como *New York Nights* (de 1936), *High Heel* (1937-1939), *Stolen Sweets* (1933-1937), *Bedtime Stories* (1934-1937), *Pictorial Movie Fun* (1940), *Cutie* (1944), *Whisper* (sobre crímenes relacionados con señoritas despampanantes, de 1946), *Beauty Parade* (1949, con ebúrneas modelos vestidas con lo justito) o *Wink* (ya en 1950, donde las chicas eran identificadas como juguetes para hombres), entre otras. Hay una estupenda entrada en el blog Alquimiayciencias.blogspot.com sobre este autor.

^[13] Todo ello según Will Straw, en su artículo sobre la prensa de chismorreo neoyorquina de la década de 1930-1940 "Squawkies and Talkies", publicado en *Parallax* (vol. 14-2, 2008)

^[14] Straw, Will: "Traffic in Scandal. The Story of Broadway Brevities", *University of Toronto Quarterly*, vol. 73-4, pp. 947-948, 2004.

^[15] Su título cambió por *Speed Detective* en enero de 1943.

^[16] Aquel fogoso portadista de *Exciting Comics* que había creado otro cómic para un pulp: "Zarnak", en *Thrilling Wonder Stories*.

^[17] Datos obtenidos de pulpartists.com.

^[18] Según las declaraciones recogidas en la introducción de J. M. a *Dirty Comics* (La Cúpula, 1980).

^[19] «Lo primero que ha de hacer una chica para conseguir un trabajo en Hollywood es aprender a chupar una polla». Frase extraída de la vejatoria historieta "Una secretaria de Hollywood empieza a trabajar", según traducción aparecida en *Dirty Comics IV* (La Cúpula, 1985).



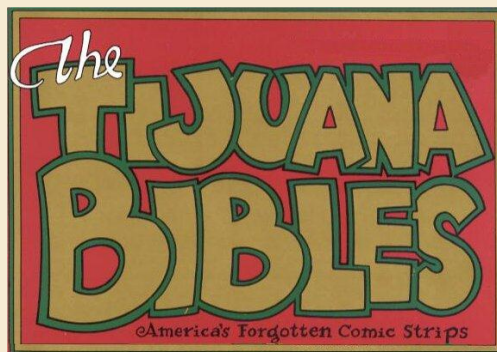
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO (2012): "EROTISMO AMERICANO DE LOS AÑOS TREINTA. SPICY HUMOR MAGAZINES" en [TE-BEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/erotismo_americano_de_los_anos_treinta_spicy_humor_magazines.html) : TEBEOSFERA. Consultado el día 20-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/erotismo_americano_de_los_anos_treinta_spicy_humor_magazines.html

LAS BIBLIAS DE TIJUANA (SEVILLA, 24-I-2012)

Autor: [AGUSTÍN GARCÍA](#)

Notas: Desde los años veinte a los cuarenta del siglo XX proliferó en Estados Unidos un mercado clandestino de cómics pornográficos, llamados popularmente "Tijuana Bibles". El crítico musical Agustín Zurro escribe sobre ellos para este número de Tebeosfera dedicado a la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico.



Logotipo de una de las recopilaciones de estos cómics, pues en su día nunca llevaron este título.

LAS BIBLIAS DE TIJUANA

La *biblias de Tijuana* fueron unos pequeños cuadernillos de historietas que exhibían, en situaciones manifiestamente pornográficas, a personajes reconocibles, ya fueran del mundo del cine, de la política o de los cómics. Existieron en los Estados Unidos entre los años diez y cincuenta del siglo pasado aunque su periodo de esplendor fue entre los años treinta y cuarenta, principalmente durante el periodo conocido como la gran depresión.



Aspecto de una Hooverville.

En 1929 se produjo una gran recesión económica que vino a reflejarse en el gran *crash* de la bolsa de Nueva York. Los precios de las materias primas y de los productos agrícolas se hundieron, las acciones dejaron de tener valor y el paro aumentó hasta porcentajes inauditos. Millones de trabajadores, tanto de la industria como de la agricultura se quedaron sin trabajo y, lo que es peor, sin esperanzas. Se abrieron comedores sociales para alimentar a ese nuevo ejército de desheredados y se crearon grandes áreas de chabolas en los suburbios de las ciudades, llamadas

hoovervilles ironizando con el nombre del presidente Herbert Hoover, para que pudieran tener un techo donde guarecerse. Esta situación económico social, unida al fundamentalismo religioso y ultraconservador característico de grandes zonas americanas, fueron el caldo de cultivo que dio lugar a un mercado negro en el cual nos encontrábamos todo tipo de productos, desde el alcohol (recordemos que nos encontramos en la época de la ley seca que prohibía la producción y venta de

alcohol desde 1920), hasta todo tipo de productos, entre los que estaban fotografías y dibujos de carácter erótico / pornográfico.

Con todos estos antecedentes es normal que existiese un mercado clandestino de publicaciones eróticas que ayudaran a mitigar el sufrimiento de gran parte de la población americana y les diera un poco de alegría y diversión, aunque fuese imaginaria a través de la representación mediante dibujos de algunos de los personajes famosos de la realidad americana en situaciones eróticas.

El nombre de estas pequeñas publicaciones fue variado, originalmente se las conocía como *eight-papers* (por constar de ocho paginas), *jo-jo books*, *Jiggs and Maggie books*, *Tillie and Mac books*, por las parejas protagonistas de muchas de ellas, o sencillamente *fuck books*. Se ha comentado que el nombre "biblia" se deriva también de una burla o crítica a la religión al equiparar estos libritos pornográficos con el libro sagrado y ponerlo a su mismo nivel, aunque sea simplemente a nivel lingüístico. Realmente el nombre de biblia de Tijuana está admitido que puede venir dado por la consideración de la



Pequeña selección de algunos de estos numerosos cuadernos.

ciudad mejicana de Tijuana como antro de vicio y perversión, no en vano ya en 1920 la Junta de Abstinencia, Prohibición y Moral Pública de la Iglesia Metodista en San Diego, criticaba a la ciudad de la siguiente forma:

«Todo puede suceder en la Tía Juana. Hay aparatos para apuestas, grandes barras para beber, salones de baile, cervecerías, camas para prostitutas, peleas de gallos, peleas de perros, corridas de toros... El pueblo es la Meca de las prostitutas, de los vendedores de licor, de los tahúres y otras sabandijas norteamericanas».

La realidad era que muchos ciudadanos americanos iban a Tijuana a beber libremente, a disfrutar de sus salas de fiestas y a retozar con sus prostitutas que llenaban la ciudad para deleite de los extranjeros con dólares en los bolsillos. También es de señalar que a partir de la gran depresión muchos productores de cine porno cruzaron la frontera mexicana y se asentaron en Tijuana, lo que también derivó en su fama de ciudad sin moral al ser el lugar de realización de ese tipo de películas en las que participaban prostitutas, adolescentes e incluso se llegaron a realizar algunas películas de zoofilia.

Con el tiempo, el nombre con el que nos referimos a estas publicaciones, se ha unificado y estandarizado para conocerse ya a nivel internacional como *biblias de Tijuana* y es aceptado universalmente al hablar de estos pequeños cuadernillos de dibujos obscenos.



Dos imágenes de Tijuana en los años veinte y treinta.

Las ventas se realizaban de mano en mano en los mercados, las barberías, las estaciones, los comedores o en tugurios clandestinos donde se bebía alcohol y se escuchaba música, ya fuera blues o jazz. Recordemos que eran clandestinos y totalmente ilegales, imaginándonos a los poseedores de ellas escondiéndolas en los lugares más recónditos para mantenerlos a buen recaudo. Los cuadernillos estaban constituidos por ocho páginas en formato apaisado con unas dimensiones de 10 x 15 cm. El papel era de ínfima calidad e incluso se llegaron a reutilizar los reversos en blanco de papeles ya usados para que la edición fuese lo más barata posible. Los dibujos estaban realizados principalmente en blanco y negro, aunque algunas veces nos encontramos con alguna edición bicolor y podemos ver varias *biblias* en negro y rojo.



Una de las escasas *biblias* en color.

La *biblias de Tijuana* eran un intento de copia descarada de las tiras cómicas que aparecían en los diarios estadounidenses con gran éxito y que fueron los precursores de las historietas editadas posteriormente en revistas exclusivas que todos conocemos como cómics. La historia que aparecía en las *biblias* era muy sencilla y simple, pues lo que interesaba era la visualización a un primer golpe de vista de la historia, los textos sencillos y

vulgares, a menudo utilizando expresiones de argot popular incluso de zonas concretas, lo que podría darnos una idea de quién o de dónde se crearon. El dibujo era de trazado rápido, no muy cuidado, normalmente con muy poca calidad. Habitualmente los dibujantes intentaban copiar el estilo del dibujo de la tira cómica que se estaba intentando imitar, muchas veces sin conseguirlo, para que al ser visionada se adecuase lo máximo posible al original que servía de modelo. Pero lo principal era el contenido erótico y la representatividad del personaje famoso para que fuese identificado y provocase el fin que se buscaba, la sátira, la hilaridad, la fantasía, la identificación del lector con el protagonista y mediante su imaginación completar las carencias artísticas que pudiera existir en la historia. Esa represen-

tación a partir del dibujo facilitaba la imaginación, que sabemos que es muy rica y poderosa, y que construía una realidad alternativa en la que el lector se convertía en voyeur o protagonista a su antojo de una historia que evidentemente no podría vivir en la realidad.



Ejemplos de lo que se podía encontrar en estos cómics: *Jean Harlot in a a poor fit*, *Steve Canyon in a hotel room*, *Jimmy Cagney in boys will be girls*, *Dagwood in all in a days hard work*, *Polly. It's really an art y Pop Eye 2.*



Entre los personajes representados nos podemos encontrar a casi todos los protagonistas de las populares tiras cómicas de los periódicos como Popeye, Mickey Mouse, El pato Donald, Archie, Betty Boop, Little Orphan Annie, Barney Google o Wimpy el comilón amigo de Popeye. Con la aparición de los grandes héroes y superhéroes también ellos son caricaturizados en las *biblias*, como Superman, Captain Marvel, Flash Gordon, Plastic Man o Tarzan. Tampoco se libran de protagonismo algunos de los numerosos personajes de cuentos clásicos infantiles, y uno que siempre ha dado mucho juego en la fantasía popular fue Blancanieves y los enanitos. En aquellos años las estrellas de Hollywood se encontraban en un estatus increíble para el gran público y la simple representación de ellos realizando actos sexuales podían generar unas fantasías de alto nivel, por lo que algunas de las *biblias* que tuvieron más éxito fueron las dedicadas a distintos actores de Hollywood como Mae West, auténtico icono sexual que aparece en varias publicaciones de este tipo, Dorothy Lamour, Laurel y Hardy, Robert Mitchum, Greta Garbo, Cary Grant, William Powell, Myrna Loy... Muchas veces los creadores se inspiraban en personajes de actualidad como el gángster John Dillinger o Bonnie Parker de la pareja Bonnie and Clyde o el jugador de béisbol Joe Dimaggio. También hubo un personaje creado expresamente para las *biblias de Tijuana* y que dio mucho juego, era Fuller Brush que tomaba la imagen de un vendedor o un repartidor para entrar en los hogares y realizar sus "actividades" con la solitaria y aburrida "sexualmente" ama de casa. Evidentemente también aparecieron *biblias* con historias dedicadas a los políticos americanos de aquella época.

De las *biblias* de ocho páginas se editaron miles de ejemplares diferentes durante toda su historia. Aparte, a mediados de los años treinta se publicaron de cincuenta a sesenta ejemplares de ediciones diferentes, con dieciséis páginas. En esta

ocasión los dibujos eran verticales y podríamos reseñar que estaban más elaborados y los guiones mejor realizados. Son una rara avis dentro de las *biblias*.

Evidentemente, por su naturaleza clandestina e ilegal, los autores de las *biblias de Tijuana* no firmaban sus obras. No se sabe mucho acerca de sus creadores, aunque por el estilo algunos si han podido ser identificados a posteriori, como Wesley Morse. Dibujante de la chica "copa" que se convertiría con el tiempo en el logo del club Copacabana, Morse se haría famoso por ser el autor de la serie muy conocida de cómics titulados Bazooka Joe, que aparecían en el envoltorio del chicle Bazooka y que se hizo muy popular al distribuirse por todo el mundo.

Durante los años treinta realizó una serie de *biblias* que se desarrollaban en la Feria mundial de 1939, que se celebró en Nueva York y en distintos lugares del mundo.



Wesley Morse en 1946.

Gershon Legman, bibliógrafo y folclorista americano comenta que en una reunión con Ainsworth H. "Doc" Rankin, este reconoció ser el autor de más de cien *biblias* en los años treinta, que dibujó bajo el seudónimo Mr Prolific. "Doc" Rankin trabajó principalmente para el periódico *Brooklyn Eagle* y se hizo muy famoso porque participaba en un espectáculo que recorría los campamentos militares en la II Guerra Mundial. Art Spiegelman señala la calidad de sus ilustraciones en su prólogo al libro *Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies, 1930s-1950s* (Simon & Schuster, 1997) y es verdad que algunas de sus obras son de las pocas que se pueden salvar tras un detallado análisis artístico de las distintas *biblias de Tijuana*.

Entre estos dos creadores hubo otro denominado Blackjack cuyo estilo contrastaba con el de los anteriores. Su producción se centró principalmente en la caricaturización de los artistas de Hollywood y llegó a realizar también una gran cantidad de creaciones, pero de su nombre real no se sabe nada.

El ocaso de las *biblias de Tijuana* llegó a partir de los años cuarenta. Con la aparición de revistas con *pin-ups* fue decayendo el interés en estas publicaciones pornográficas pero al igual que los soldados del ejército americano del siglo XIX portaban entre sus pertenencias fotografías o postales de desnudos femeninos provenientes de Francia (lo que provocó el envío de una carta oficial de protesta del mismísimo presidente Lincoln), en la II Guerra Mundial muchos soldados america-

nos también llevaban entre sus pertenencias *Biblias de Tijuana*.

Al finalizar la guerra pasaron a ser objetos totalmente marginales y en los cincuenta su declive fue prácticamente total al dejar de tener sentido tras la aparición en el mercado de las primeras revistas de marcado contenido erótico o pornográfico. En Estados Unidos este declive viene a asociarse con la aparición de la revista *Playboy* en el año 1953. En los sesenta y décadas posteriores, continuaron apareciendo algunas *biblias de Tijuana*, principalmente como elemento de crítica contra los políticos, pero ya muy esporádicamente pues evidentemente la aparición y gran distribución de revistas pornográficas, así como los cines x, hicieron que dejaran de tener interés y mercado.



Una de las *biblias* de Blackjack.



Diciembre de 1953, primer número de *Playboy*.

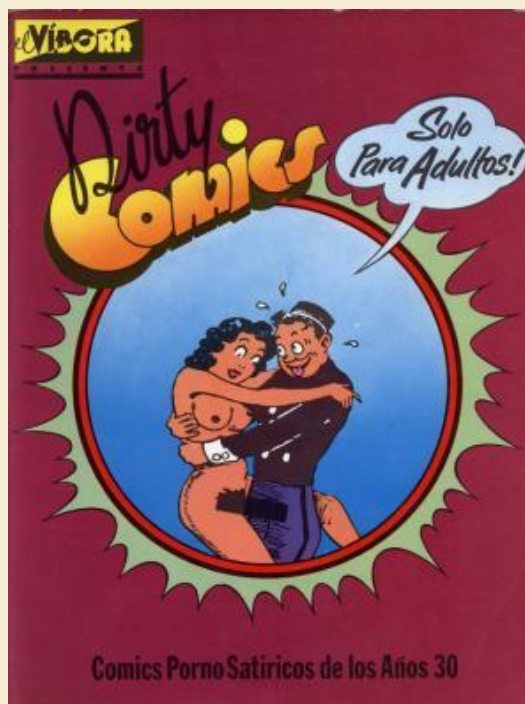
Artísticamente su nivel era tan bajo que prácticamente no merecería la pena hacer un estudio de ellas. A pesar de algunos comentarios de Art Spiegelman, podríamos decir que se pueden contar con los dedos de las manos aquellas *biblias* que realmente tienen una calidad artística reseñable. Pero sociológicamente tienen gran importancia en el desarrollo del cómic erótico o pornográfico al ser su primera manifestación en los Estados Unidos. A partir de los años sesenta, los artistas del cómic *underground* americano comenzaron una reivindicación de las *biblias de Tijuana*. Toda una línea de artistas, que podríamos denominar contraculturales, vio en aquellas pequeñas publicaciones un anticipo del trabajo que ellos realizaban. Por supuesto no es de extrañar que anteriormente Harvey Kurtzman, creador de la revista *Mad*, en los cincuenta, se fijara en estos cuadernillos como modelo para realizar sus críticas y así creó a su personaje Starchie. Del mismo modo que aquellas satirizaban a los personajes de las tiras cómicas de los diarios o revistas, Kurtzman utilizó similar estrategia para hacer lo propio con el conocido personaje de Archie. En los años sesenta aparecieron muchos autores más de este tipo, encabezados por Robert Crumb, que como amante de las tradiciones culturales americanas (recordemos aquí su amor por la música popular), también se sirvió de las *biblias* en su quehacer artístico.

llos como modelo para realizar sus críticas y así creó a su personaje Starchie. Del mismo modo que aquellas satirizaban a los personajes de las tiras cómicas de los diarios o revistas, Kurtzman utilizó similar estrategia para hacer lo propio con el conocido personaje de Archie. En los años sesenta aparecieron muchos autores más de este tipo, encabezados por Robert Crumb, que como amante de las tradiciones culturales americanas (recordemos aquí su amor por la música popular), también se sirvió de las *biblias* en su quehacer artístico.

A finales de los años noventa, uno de los grandes del comic actual, Art Spiegelman, escribió una introducción para el mencionado libro *Tijuana Bibles*, en el que ensalzaba el carácter artístico de alguno de estos cómics y el interés de estas pe-

queñas publicaciones. Posteriormente, también Tony Millionaire, entre otros, reivindicó las *biblias*. En España podemos encontrarlas en unas ediciones a modo de libros recopilatorios realizadas por Ediciones La Cúpula y que venían a ser una selección de *biblias* bajo el apropiado título de *Dirty comics*.

Las *biblias de Tijuana* venían a ser una forma de sátira social contra el orden moral establecido a partir de unas normas estrictamente puritanas derivadas de unas visiones religiosas estrictas, de lo que emana su carácter, que podríamos denominar subversivo contra esas normas imperantes. Si estamos reflejando que son irreverentes con todo, no podemos de dejar de señalar su carácter machista, donde la mujer era habitualmente tratada como un mero objeto sexual; o racista pues son contadas las historias con personajes de color y, cuando aparecen más bien es para ridiculizarlos. También podríamos señalar su carácter xenóforo y por supuesto subrayar que las relaciones homosexuales eran motivo de un tratamiento peyorativo, salvo cuando esas relaciones eran entre mujeres, que se toleraban más.



Edición española de las *biblias de Tijuana*. La Cúpula, 1980.

Si destacamos su carácter irreverente y transgresor de las normas establecidas, también tenemos que reflejar en estas líneas que las *biblias de Tijuana* no se comprometían política o socialmente, ni planteaban un intento organizado o serio por cambiar la sociedad, pero sí que es importante el hecho de que formaran parte del germen de esa gran tradición americana de crítica y de sátira que después se desarrollaría en distintos ámbitos artísticos, y que terminarían derivando en la gran explosión del comic *underground*, de importancia capital en la historia del cómic norteamericano y mundial.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

AGUSTÍN GARCÍA (2012): "LAS BIBLIAS DE TIJUANA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com), SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 20-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/las_biblias_de_tijuana.html

DE LA FASCINACIÓN A LA MISOGINIA: LA IMAGEN DE LA MUJER EN LI'L ABNER (SEVILLA, I-2012)

Autor: [JOSE MARIA CONGET](#)

Notas: José María Conget analiza el tratamiento que se hace de la mujer en una de las más longevas (y de las más desconocidas en España) series de prensa americana: Li'l Abner. A la derecha, reproducción de una serigrafía con el personaje femenino principal de dicha serie.



DE LA FASCINACIÓN A LA MISOGINIA: LA IMAGEN DE LA MUJER EN *LI'L ABNER*



Migrant mother (Dorothea Lange, 1936).

Pocos ámbitos rurales mejor documentados (y no por la feracidad de sus cultivos sino por la miseria de quienes los habitaban) que el de los empobrecidos campesinos norteamericanos en la década de los treinta del siglo pasado.

La administración Roosevelt contrató algunos magníficos fotografías de la época para registrar un impresionante archivo testimonial de los efectos de la depresión en la América profunda. Ben Shahn en Arkansas, antes de concentrarse en los detritus urbanos, Eudora Welty en su Missouri natal, Dorothea Lange entre la población de inmigrantes atraídos por los falsos reclamos de trabajo en California y el desgarrador desvalimiento de los jornaleros de Alabama con que Walker Evans ilustró la obra de su amigo James Agee, *Let's Praise Famous men*, de

tan sarcástico título, dejaron ejemplos inolvidables del poder de concientización social de la fotografía y todavía hoy permanecen como expresión más convincente del *crack* financiero del 29 que muchos tratados de economía.

Durante esos duros años John Steinbeck está redactando la que sería su obra maestra, *Las uvas de la ira*, que se publica en 1939 y relata cómo los bancos se apoderaron de las tierras de los agricultores de Oklahoma y la epopeya de sufrimientos y hambre que vivieron esas familias en su desplazamiento hacia la mentira de un paraíso laboral al oeste del país. Reproduzcamos en la memoria, y retengámosla ahí, la tal vez más conocida instantánea de Lange, *Madre emigrante*, tomada en Nipomo, California, en 1936: una mujer joven pero envejecida, vestida con una chaqueta harapienta por la que asoma una camisa de cuadros, está sentada dentro de lo que parece una tienda de campaña y sujeta en su brazo izquierdo a un bebé dormido de mejillas sucias; otros dos niños algo mayores ocultan su cara tras los hombros de la madre, que apoya levemente el rostro en los dedos de la mano derecha. La mujer mira al frente pero no a la cámara, mira a un futuro sin horizonte, su expresión es seria y resignada. Reproducido mil veces, ese podría ser el icono que sintetizara la imagen de la mujer americana de campo en esa época. Tendremos ocasión de compararla con las saludables campesinas que dibujó Al Capp (o sus ayudantes) en la tira de cómics más festejada –y una de las escasas que se ubican en el medio rural– de la prensa estadounidense durante muchos años.

Si la fotografía, la literatura y el arte –recordemos las pinturas del propio Shahn o las de Jacob Lawrence– se ocuparon de apoyar al *New Deal* rooseveltiano con su interés por los humillados y ofendidos, los cómics, distribuidos por agencias de tinte abrumadoramente conservador o, en el mejor de los casos, apolítico, no secundaron los planes de reforma y control del presidente. Lo que no significa que no hubiera respuestas tácitas a los programas del gobierno, solo que respuestas negativas. Dos de las series más importantes de la era, *Little Orphan Annie*, de Harold Gray, y *Dick Tracy*, de Chester Gould, se oponían de manera furibunda al mensaje liberal –peligrosamente izquierdista, en su opinión– de Roosevelt. Gray pone en boca de Annie, o de su padre adoptivo, el millonario Mr. Warbucks, unos discursos tan reaccionarios como podrían ser hoy en día los del Tea Party; de hecho, leyendo ahora las tiras de *Annie* de los años treinta me ha sorprendido su actualidad y lo persuasivas que resultarían para ciertas mentalidades la vigorosa irracionalidad y simpleza de sus diagnósticos sociales. En cuanto al implacable detective, la violencia feroz con la que despacha a los fuera de la ley (o les vaticina-



Anuncios promocionales de estas dos series iniciadas en 1934.

Two Girls With But
A Single Thought –

LIL ABNER

First there was Daisy Mae, back in the mountains. Mighty sweet too. Daisy Mae was But. pshaw, there'd always been Daisy Mae! Abner'd knowed her ever since they was both big enough to walk. She'd kissed him once—that time he wasn't quick enough to stop her, an' he reckoned he was right fond of her. But that was before those folks that was kin to him got him to come to New York. An' then that city girl took him in tow. She wasn't like Daisy Mae, of course. But she looked pretty keen, with the cute way she had her hair cut and her clothes an' things. It looked like she was pretty stuck on Lil Abner, too.

Here's Lil Abner, ah! You never see him, who doesn't know what he's all about. But when he thinks it's a lot of fun, anyway!

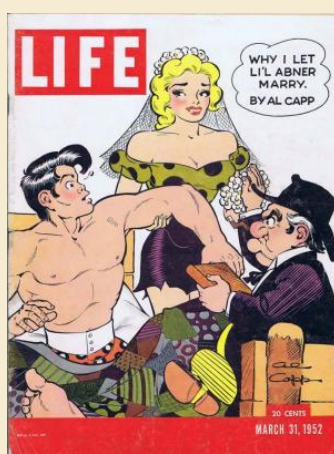
Read about Lil Abner in Al Capp's hilarious new comic strip.

na su destino de cadalso) supone una reacción contra los ideólogos oficiales que explicaban la criminalidad, algún tipo de delincuencia al menos, como uno de los muchos profundos desajustes que la crisis había provocado. Pero hubo dos creadores de cómics que irrumpen a mitad de la década con una, para muchos, insuperable serie de aventuras y una insuperable serie de humor y que se identificaban plenamente con las propuestas del *New Deal*: me refiero a Milton Caniff y su *Terry y los piratas*, Al Capp y *Li'l Abner* (donde no se ahorrarían parodias implacables a las historietas conservadoras). Ambos fueron amigos, estrenaron sus tiras por las mismas fechas de 1934, tras años de incertidumbres y estrecheces tuvieron idénticos comienzos profesionales marcados por los titubeos, adoptaron una óptica de izquierda democrática para sus historietas, favorecieron un tipo de mujer tan atractiva como libre y a la larga evolucionaron, como el propio Steinbeck, que los admiraba, hacia un conservadurismo que los alejó tanto de sus estimulantes etapas primeras como de sus lectores.

Como sabe todo aficionado a los cómics, la serie *Li'l Abner* está protagonizada por una familia de *hillbillies* (pueblerinos o catetos sería una traducción aproximada), los Yokum, y sus amigos y vecinos, que viven en el villorrio perdido de Dogpatch. Por diversos motivos *Li'l Abner* ha disfrutado de escasa difusión en España; sí fue leída en varios países latinoamericanos: en México otorgaron el protagonismo, no con mal criterio, a la señora Yokum y titularon la historieta *Mamá Cachimba*, mientras que en Argentina se llamó *Sinforoso Peloduro*. En los años cuarenta y cincuenta más de 900 periódicos publicaron sus aventuras sólo en Estados Unidos. Su popularidad fue tan inmensa que cuando en 1952 Capp decidió celebrar el matrimonio del héroe y su novia Daisy Mae, la revista *Life* dedicó su portada a esta boda de ficción, algo insólito antes y después en la historia del famoso semanario. Paul Bowles cuenta en sus memorias, con un punto de escándalo, que una amiga y compatriota que lo visitó en Tánger apenas podía reprimir la ansiedad por leer la prensa atrasada de su país... para seguir las peripecias del pequeño Abner. Quienes por razones de edad y falta de reimpressiones de las décadas anteriores conocieron los avatares de la saga Yokum a finales de los sesenta, no pueden hacerse idea de la audacia, mordacidad y lucidez que caracterizaron unas viñetas que en esos últimos años atacaron a hippies, estudiantes progresistas y al feminismo en todas sus variantes, sobre todo al feminismo, verdadera bestia negra de Capp en su decadencia. Pero no siempre la libertad e igualdad de la mujer tuvo tan pobre predicamento entre los habitantes de Dogpatch.



Al Capp en artículos de portada de *Time* (6-XI-1950) y *Life* (31-III-1952).



Al Capp había sufrido en carne propia el desempleo y el hambre, y de ninguna manera ignoraba la penosa situación de tantas zonas rurales, especialmente del sur. Pensemos que la primera tira de *Li'l Abner* aparece el 13 de agosto de 1934 y sólo el año anterior se había creado el Tennessee Valley Authority que instaló la electricidad en el área donde suponemos que se ubicaba Dogpatch. Todavía en su discurso de reelección de

1937 Roosevelt se vio obligado a subrayar que una tercera parte de la población continuaba sin vivienda, ropa ni alimentación mínimamente dignas. Pero la estra-

tegia de Capp no consistía en la exhibición de la desgracia. Por el contrario, aunque al principio la familia Yokum carece de calzado, sus prendas están hechas jirones y salpicadas de zurcidos y su hogar es una humilde caseta de una sola habitación, Capp decidió que Dogpatch era una especie de Arcadia feliz protegida de la desdicha por la inocencia de sus personajes. No en vano el primer episodio es una variante del topos literario "menosprecio de corte y alabanza de aldea" (o una versión no reaccionaria de la española *La ciudad no es para mí*), con Abner visitando a su tía millonaria en Nueva York; el buen salvaje o el ingenuo palurdo desata sin pretenderlo todos los prejuicios y la hipocresía de sus parientes ricos.



"Menosprecio de corte y alabanza de aldea" en la primera aventura de *Li'l Abner*. Tiras de los días 23 a 25 de octubre de 1934.

Aunque Abner retornará a la gran urbe en diversas ocasiones durante los 43 años de su andadura, Capp enraizará su numeroso reparto en las limitaciones del pueblecito y desde él, desde su ahistórica jovialidad, proyectará una crítica inmisericorde a las codicia de los bancos, la insolidaridad de los pudientes, la injusticia clasista, el puritanismo de doble cara y la cursilería del sentimentalismo dominante. Igual que Caniff hará que Terry milite en las guerrillas chinas contra el imperialismo japonés años antes de que Estados Unidos entre en

guerra y cuando en Hollywood, por ejemplo, se tomaban toda clase de precauciones para evitar cualquier impresión de parcialidad en política internacional, Capp satirizará la estupidez del consumismo y los abusos del capital sin recurrir al realismo de la asfixia económica que padecían los campesinos del sur. (Un año después de los primeros pasos de *Li'l Abner*, en 1935, Roosevelt crea la Resettlement Administration (RA), una división del Departamento de Agricultura que aspiraba a suavizar la ruina de muchas granjas y a una revisión del alojamiento de los campesinos. Reléase *Tobacco Road*, 1932, de Erskine Caldwell, para un reflejo exacto, no desprovisto de humor, de las condiciones de atraso y pobreza en el campo meridional americano).

Evoquemos de nuevo a la madre con los tres niños que retrató Dorothea Lange en California. ¿Esa es la clase de mujeres que recrea Capp? Las criadoras de cerdos, amas de casa, cosechadoras de nabos y alimentadoras de numerosa prole que merodean alrededor de Abner presentan la misma relación con la ajada emigrante de Lange que la chispeante bonhomía de los habitantes de Dogpatch con los derrengados jornaleros que Walker Evans captó con su cámara, o sea, ninguna. De nuevo la inocencia evita a las mujeres de Capp los sacrificios y restricciones que ser esposa y madre, o joven sin otra perspectiva que un matrimonio esclavizador, conllevaba en las regiones deprimidas del país. Desde las tres tiras iniciales conocemos los dos modelos esenciales de mujer en la serie: la madre y la novia, a los que se añadirán pronto las seductoras que van por libre y que a su vez se dividen en profesionales del medio urbano y Amazonas de la naturaleza. No deja de ser curioso que las mujeres de Capp sean más "modernas" –muestren más iniciativa sexual y laboral, posean una relación más desinhibida con su propio cuerpo– que las creadas en el mismo periodo por artistas del género femenino. Bien es cierto que el mundo de los cómics era –y continuará siéndolo durante

décadas– un club de caballeros y que fueron muy pocas las dibujantes y guionistas que en los años treinta pudieron crear sus series personales. Quizá por esa misma inferioridad prefirieron ajustarse a parámetros masculinos e incluso ocultar su condición de mujer tras unas iniciales, como fue el caso de la interesante Carolina Sexton que firmaba como C. M. Sexton su nada desdénable *Luke and Duke* sobre la Primera Guerra Mundial y sin apenas detalles que denotaran la ausencia de testosterona. A un truco similar recurrió Dalia Messick que, tras intentar sin éxito vender a las agencias (los inevitables *syndicates*) varios personajes, modificó su nombre de pila de Dalia a un ambiguo Dale hasta conseguir, ya en 1940, integrar en la distribuidora del *Chicago Tribune* a la periodista *Brenda Starr*. En fin, lo normal era asociar a las historietistas con series muy femeninas en el sentido más convencional del adjetivo: la talentosa Fanny Y. Cory se ajustó a las ñoñeces de *Little Miss Muffett*, una huerfanita (otra) de trenzas rubias y chucho simpático, inspirada en la inefable Shirley Temple; y Martha Orr, por citar a una de las más dotadas para su trabajo, popularizó las almibaradas bondades de *Apple Mary*, una vendedora callejera de manzanas, abnegada y sonriente como exige el estereotipo. Frente a estos clichés destacan las aventureras de Milton Caniff –Burma, Dragon Lady– que, como muchas heroínas de las películas de Howard Hawks, eran de armas tomar (a menudo en sentido literal) y se situaban en un plano paritario de camaradería con los hombres.

Las mujeres de Al Capp no viven en medio de acciones bélicas ni se ciñen a los roles tradicionales salvo para mostrarlos desde un ángulo inédito, algo a lo que no sería ajena la esposa de Capp, Catherine, que colaboró en los balbuceos iniciales de la historieta. No hay que olvidar que sólo en 1937 la Corte Suprema de Estados Unidos había concedido a las trabajadoras el derecho al salario mínimo y que las libertades en conducta individual y atuendo obtenidas en la aparente fiesta perpetua de los felices veinte –libertades que la *flapper* encarnaría en el cine para la posteridad– alcanzaron a un sector de mujeres que se limitaba a las grandes metrópolis y desde luego no rozaron a las clases sociales menos favorecidas. Las familias mantenían la estructura patriarcal y el lento acceso de la mujer al universo del trabajo se aceleró únicamente por las necesidades que impuso la Segunda



Historietistas femeninas en la prensa americana. Reproducción de originales de las series: Luke and Duke (25-IX-1934), Brenda Starr (31-VIII-1941), Little Miss Muffett (31-VIII-1937) y Apple Mary (16-VII-1937).





Mujeres de armas tomar en esta selección de tiras de *Lil Abner* fechadas respectivamente: 11-VIII-1936, 3-VII-1939 y 19-IV-1941.

Guerra Mundial.

Mammie Yokum surge con su marido en la segunda viñeta de la serie (la primera se dedica a un plano general de la casita donde viven). Es una mujer alta, desgali-chada, fea, con una cachimba humeante en la boca y coronada la testa por un gorrito decimonónico; la pareja va descalza y espera la llegada de su hijo para que les lea una carta que acaban de recibir. El personaje evoluciona rápidamente y en menos de un año adquiere unas botas blancas de

tacón –amarillas en las páginas dominicales en color– sobre unas medias de rayas horizontales, deja de ser analfabeta y reduce su estatura hasta aproximarse al tamaño de una fibrosa enana. Lo que prácticamente no cambia nunca es su carácter de mujer fuerte, resolutiva, inteligente y líder familiar. Los varones de la casa –a los que, sin duda para compensar el anticlímax sub-siguiente a la boda y paternidad de Abner, se sumará en 1954 Tiny, el hijo perdido de los



La familia Yokum al completo en los años sesenta.

Yokum– no se distinguen por su inteligencia y, en el caso de Pappy, la estupidez congénita se adjunta a una considerable gandulería. Como los actuales Simpsons –o los Joad de Steinbeck por citar un modelo más serio–, los Yokum representan la tendencia al matriarcado y el reconocimiento del papel fundamental de la mujer en la sociedad a través del control de la vida doméstica. Lo que no estaría muy lejos del marujismo que proponía la franquista Sección Femenina en España si Mammy Yokum no careciera por completo de la sumisión que se les exigía a nuestras amas de casa y no dependieran de ella los varones no solo en todas las cuestiones de intendencia sino para cualquier resolución de tipo moral que afecte a sus existencias, es decir, Mammy Yokum asume las responsabilidades que la sociedad patriarcal ha delegado exclusivamente en el *pater familias*. Contribuye a ello el poder premonitorio que Capp le atribuye y que enriquecerá conforme la serie vaya desarrollando su potencial narrativo y satírico. Su autor no ignora la probable inclinación edípica que imprimiría a su retoño una madre de carácter tan contundente.



El pequeño Abner enamorado en esta secuencia publicada entre el 19 y el 21 de marzo de 1951.

sobre sus facciones; se llama Nancy O y se lamenta de su mala suerte en asuntos amorosos hasta que Abner la mira de frente, se siente invadido por una pasión súbita y, con un impulso que en nada corresponde a la timidez a la que nos había acostumbrado, se lanza a besar sus labios. Por fin Capp desvela el rostro de la muchacha para que el lector descubra que aquel cuerpo de Miss Universo reproduce por extraña casualidad los rasgos inconfundibles –y grotescos– de Mamma Yokum, lo que explica el arrebatado e insólito enamoramiento de Abner que se apresura a pedirla en matrimonio. Que la estricta censura que vigilaba los cómics de prensa no se percatara de la sugerencia de incesto, no disminuye el atrevimiento del guión aunque es dato elocuente acerca de la perspicacia de los censores.

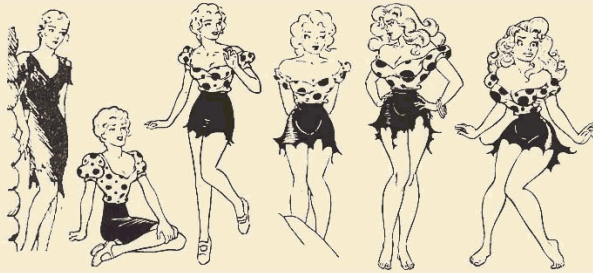
Como acabo de indicar, la pasividad es la actitud más señalada en la conducta erótica de Abner y en general de todos los "machotes de sangre caliente" (pero escasa osadía sexual) de Dogpatch. Regresamos al comienzo de la serie que trazará un patrón en las relaciones entre Abner y la hermosa Daisy Mae. Los dos pasean a orillas del río, Daisy con el corazón destrozado ante la noticia del inminente viaje de Yokum junior a Nueva York, y Abner, que ha ido tras Daisy a instancias de su madre, silbando indolente mientras tira al aire una pelotita. En el momento en el que el joven anuncia que debe marcharse y dice adiós a su admiradora, ésta lo besa en la boca en un arrebatado de amor desesperado provocando un acceso de ira en Abner que la persigue furioso hasta hacerse la siguiente reflexión: "Bueno, tal vez no



Capp, amigo de crear las más absurdas criaturas, aprovecha esta escena con los Kigmi para plasmar la relación de Daisy Mae y Abner durante los dieciocho primeros años de existencia de la serie (tiras del 23 y 24 de octubre de 1949).

En uno de sus episodios más turbios el pequeño Abner queda subyugado por una mujer de espléndida figura y de la que día tras día –un mes para ser precisos– se nos oculta el rostro. Estamos en 1951 y nuestro héroe salva a una desconocida del acoso sexual de Romeo McHaystack y el energúmeno Slobberlips McJab que la espían mientras ella nada en un lago de las colinas, y poco después del asalto de un puma. La dama se cubre con un ajustado traje de baño y una larga cabellera rubia, al estilo de Verónica Lake, desciende

lo haya podido evitar, ya que al fin y al cabo es una chica". La iniciativa femenina y el pudor reticente masculino, cuando no el abierto rechazo, diseñan el esquema de sus usos amorosos que se repetirá con infinitas variaciones por lo menos hasta que *Marrying Sam* declare marido y mujer a los dos protagonistas.



blusa de tops –no muy distinta de la modesta camisa de cuadros de la *Madre*



Capp afirmaba que "a todo americano le gusta mirar a una chica guapa", y su obra hacía fácil esa tarea.



nicales entre 1954 y 1961, fue decisiva para erotizar a Daisy Mae y todas las damiselas que asedian al monógamo Abner y su hermano quinceañero (Capp no se hacía demasiados problemas con la minoría de edad). Si en los años treinta se transigía con algunas audacias carnales en los cómics de prensa –aquella especie de *deshabillé* de la princesa Aura de Mongo en *Flash Gordon*, la espalda desnuda de Aleta en *El Príncipe Valiente* o las peculiares minifaldas de las piratas del aire

Ya he dicho que Daisy Mae es hermosa y que su modelo no son las desfallecidas campesinas de la realidad, aunque sea igualmente pobre. Tan pobre que, una vez que abandona el raído vestido negro de las viñetas en que la conocemos, Daisy viste permanentemente una

de Lange— y una faldita corta. Lo que sí varía a lo largo de los años es su figura y el diseño de blusa y falda. Al principio las delicadas facciones de Daisy copiaban las de la actriz Madeleine Carroll que protagonizó dos películas británicas de Hitchcock, *Los 39 escalones* y *Agente secreto*, antes de trasladarse a Hollywood donde ornamentó unas cuantas producciones indiferentes. Daisy era estrecha de hombros, delgada y sin formas.

Poco a poco su cuerpo se redondeó, la blusa se deslizó por unos hombros de nadadora hasta mostrar el nacimiento de unos pechos rotundos y la falda se acortó dejando "al aire el muslo bello". Sin abandonar jamás la expresión de *ingénue*, el parecido con la Carroll dejó paso a otras semejanzas como Marilyn Monroe, incluso Anita Ekberg. El crítico Dave Schreiner opinaba que la evolución del físico de Daisy Mae era el barómetro de los gustos eróticos del americano medio. La colaboración de Frank Frazetta, que se hizo cargo de gran parte del dibujo de las planchas domi-

que se pelean por el amor imposible del Phantom-, a partir de la autoimposición de un código de moralidad semejante al Hays que tanta pacatería forzó en Hollywood, las tiras de los periódicos se cuidaban mucho de no irritar la sensibilidad puritana que nunca duerme del todo en Estados Unidos y de hecho estaba bien alerta desde comienzos de la guerra fría y el conservadurismo recalcitrante de la era McCarthy. De forma que Al Capp situaba siempre sus tentaciones sicalípticas al borde del precipicio de lo prohibido, aunque tal vez los trazos caricaturescos de los personajes no femeninos quitaban relieve a lo que en otras series no se habría consentido, del mismo modo que el humor suavizaba (o camuflaba), como en *Pogo* de Walt Kelly, el veneno de sus dardos satíricos. El hecho es que las mujeres de Capp exhibían su cuerpo más que ninguna otra en las historietas del país, dejando a un lado las clandestinas *Tijuana Bibles*, y hasta mediados de los sesenta representaron de algún modo el paradigma de la belleza nacional en su versión descarada. No sorprende que los primeros *nudies* de Russ Meyer (*The immoral mister Teas*, por ejemplo) mimetizaran el erotismo de Capp e incluso trasladaran su acción a un medio rural (*Lorna* o *Mudhouse*, que desarrolla su loco argumento en la época de la Depresión), como si la dehesa fuera especialmente proclive a lo sexy.



Fragmento de tira más subida de tono de lo habitual. No se publicó en los diarios generalistas sino en la prensa militar durante la II Guerra Mundial.

Ya he mencionado antes que las damas de ciudad también pierden la cabeza y el corazón por el amor del tanto-me-da Abner: Brenda, la aspirante a *glamour girl*, la millonaria Lucretia Revel, la gángster Queenie, la estudiante universitaria Noel que ayuda a su padre en fantásticos experimentos químicos, la periodista Miss Hazard o la impresionante aristócrata Appassionata Van Climax cuyo nombre no puede ser más revelador de un temperamento, y cito un poco al azar limitándome a la brillante década de los cuarenta cuando Capp no había enfatizado curvas y redondeces, o no tanto como en la década siguiente. Pero las campeonas de un erotismo espontáneo, agresivo y al mismo tiempo *naïf*, son

las Amazonas campestres que atraviesan la serie como relámpagos de deseo y de subversión de los roles del cortejo. Dejemos a un lado a la bellísima cuidadora de cerdos, indolente y nada higiénica Moonbeam McSwine, que merecería un ensayo para ella sola; aquí prefiero evocar a Strange Gal, una *enfant sauvage* que seduce al hijo de los Yokum no por sus obvios encantos sino porque sabe cazar, pescar y pelearse, o como dice el propio Abner, "es la chica más maravillosa que he conocido sobre todo porque no se comporta como una chica"; o Wolf Gal, una

mujer-lobo de hermosura tan excepcional como su feroz sexualidad; o la adolescente Hopeful Mudd que se encapricha de Tiny Yokum hasta las lágrimas y la locura. No todos los hombres de la serie son amorosamente pasivos; aparte de los tipos brutales, como los Scraggs, abunda el espécimen donjua-nesco que se encarna en actor célebre o famoso locutor de radio y que no se caracteriza por su honradez ni buenas intenciones, o, entre los honestos, millonarios que se enamoran de Daisy Mae con la misma intensidad que sus colegas femeninas lo hacen de Abner pero incurriendo en un sentimentalismo cursilón que está condenado al fracaso. Capp favorece siempre la naturalidad libertaria de sus hembras selváticas –aunque tras el matrimonio de Abner tiene buen cuidado de que permanezcan a este lado del adulterio– y la generosa exhibición de sus privilegiados físicos. Este desafío a una moral monjil se volvió contra él cuando la serie perdió sus otros elementos transgresores y lo que fue desinhibición sexual se transformó en incitación machista al voyeurismo según las observadoras feministas de la historieta. Ahora bien, las críticas más virulentas del feminismo se centraron en una de las claves del éxito masivo de *Li'l Abner*: la celebración del Día de Sadie Hawkins que trascendió las fronteras de las viñetas para devenir un acontecimiento nacional entre la población universitaria.

Es imposible saber si cuando Al Capp escribió su primer Sadie Hawkins Day tenía ya in mente convertirlo en una efeméride anual como Thanksgiving o las Navidades. *Li'l Abner* sobrepasaba apenas los tres años de vida y tal vez su creador pretendía sólo aliviar con unas cuantas carcajadas los últimos meses de 1937 que había sido un año particularmente traumático, con nada menos que 4.720 huelgas en toda la geografía del país (no es casualidad que ese mismo año el Wagner Act había legitimado la función sindical por la que tanto había luchado el proletariado americano). ¿En qué consistía el Sadie Hawkins Day? En seis viñetas que Capp repetirá, casi sin variación, noviembre tras noviembre pero nunca en la misma fecha, se nos cuenta su origen. Sadie era la hija de Hekzekiah Hawkins, uno de los primeros colonos asentados en las colinas; la muchacha poseía tan pocos



Arriba, Strange Gal en pleno *Sadie Hawkins Day* de 1938. Abajo, presencia de Wolf Gal en la plancha dominical del 25 de agosto de 1946.





atractivos que permanecía soltera cuando todas las otras chicas de su edad eran ya madres de familia. El señor Hawkins, que por lo visto era una especie de cacique regional, solucionó la soltería de su hija obligando un cierto día a todos los varones casaderos de la zona a huir despavoridos unos minutos antes de que a Sadie se le permitiera salir en su persecución y atrapar a uno de los fugitivos que entonces estaba obligado a casarse con ella. Las solteronas de Dogpatch reconocieron que el método era ideal y consiguieron instaurar anualmente esa caza y captura del hombre con fines epitalámicos. Naturalmente –o *natcherly*, como dicen los personajes de Capp en su delicioso inglés vulgar– el suspense se basa en los trucos que

Daisy idea cada año para pescar a su novio y los reconvocos del azar por los que Abner se libra de las nupcias hasta el nefando 1952. Lo que no se podía imaginar Capp, y seguramente fue el estímulo para la reiteración de esta pintoresca caza humana, era que el episodio causó tal regocijo entre los estudiantes de *colleges* que decidieron reproducir por su cuenta el Sadie Hawkins Day y para 1938, según la revista *Life*, 201 campus universitarios celebraron ya la ocurrencia de Capp imitándola a su manera, y con el tiempo los festejos, de connotación más claramente sexual que de fines conyugales entre los jóvenes, se multiplicaron. ¿Cuál era la intención de su inventor? Por un lado se trataba de una sátira sobre la obsesión casamentera de muchas féminas americanas (reviva el lector cualquier comedia sentimental hollywoodense en la que la secuencia más “romántica” es todavía hoy el regalo del anillo de prometida); por otro, se le concedía a la mujer un papel cínicamente activo frente a la paciencia angustiada que debe adornar a la doncella en su espera de que el pretendiente se decida a dar el paso comprometedor. Una mayoría de jóvenes de ambos sexos de la época interpretaba el Sadie Hawkins Day como saludablemente transgresor y quienes se sentían ofendidos eran los sectores conservadores. Todo –Capp, *Li'l Abner*, las mujeres, la sociedad americana– iba a cambiar conforme la década de los 60 [“sesenta”] fuera redescubriendo o implantando nuevos derechos y libertades tanto individuales como de determinados colectivos. En 1970 hubo voces críticas que consideraron el día de la caza del marido como insultante para el género femenino, reduccionista y grosero.

Que la individualidad de la mujer empieza por el bolsillo –Simone de Beauvoir *dixit*– y que ni el matrimonio ni la maternidad son indispensables para la realiza-

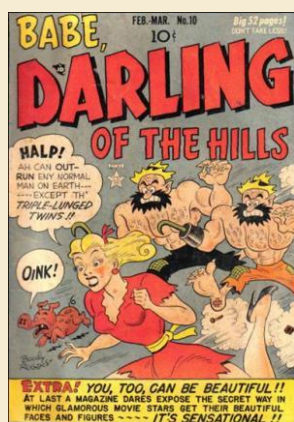


Una muestra de la popularidad del *Sadie Hawkins* en los *colleges* americanos.

ción plena de una mujer como ser humano, fueron algunos de los axiomas que muchas lectoras opusieron a una serie que se empeñaba en los esquemas que le habían proporcionado éxito y que, al verse cuestionada, en vez de evolucionar, insistió en los aspectos más rudimentarios del chovinismo masculino en una reacción pueril a la contra. De forma que, mientras los derechistas seguían sin leer una historieta que se les aproximaba, sus antiguos fans se sentían traicionados y los jóvenes no se reconocían en guiones cada vez más carcamales que se burlaban del pacifismo, la contracultura y, quién lo iba a decir, la libertad sexual, sin que las señoras estupendas que seguían embelleciendo las viñetas supusieran un reclamo extra cuando *Playboy* las ofrecía desnudas y casi a tamaño natural. *Li'l Abner* no se volvió más divertido sino más chabacano y amargo, como si Capp, que de niño había perdido una pierna en un accidente y había procurado eludir la manifestación de misantropía que popularmente se atribuye a los cojos, descubriese en la madurez como buenos los vicios que había dedicado su vida a censurar: el resentimiento, la incomprensión hacia las nuevas generaciones, la misoginia. ¿O siempre estuvieron ahí y el halago del público los disimuló? Eso es lo que esgrimían algunos, algunas, de sus atacantes.



En esta plancha dominical del 21 de septiembre de 1969 Capp arremetía contra las asociaciones políticas estudiantiles. A la derecha portada de un LP que recogía algunos monólogos de Capp con sus opiniones sobre temas como el arte abstracto, la protesta estudiantil, el sexo, etc.



Tampoco ayudó al buen nombre de *Li'l Abner* que sus imitadores fueran mediocres y en algún caso tomaran la obra de Capp como punto de partida para sus propias elucubraciones reaccionarias. En este sentido se lleva la palma el *comic-book* de Boody Rogers *Babe, Darling of the Hills*, hoy felizmente olvidado salvo por el rescate (como rareza) de uno de sus episodios en el nº 2 de la revista *Raw*. Rogers era un excelente dibujante, pionero de los *comic-books* y ayudante sin firma de Zack Mosley en la serie de aviación *Smilin' Jack*; a mediados de los 30 había intentado vender a un *syndicate* su propia historieta de *hillbillies*, *Possum Holler*, y su fracaso seguramente aumentó la admiración hacia el parámetro de todos los rústicos que han poblado los cómics. Por fin en 1948 consiguió lanzar en formato revista un calco desvergonzado de Daisy Mae, *Babe*, campesina rubia de breve y apretado vestido rojo tan hecho jirones como

los que mal abrigaban a los habitantes de Dogpatch, pero eso sí, calzada con unos zapatos de alto tacón para responder al icono clásico de la *pin-up*. Su aventura más divulgada, "Mystery mountain", no tiene desperdicio como fantasía sádica masculina. Hipnotizada por el silbido de un lobo (¿?), Babe penetra en la Tierra de los Centauros donde es subastada como esclava, o para ser precisos, como montura de su comprador, el guapo centauro Pinto Pete, que le ciñe unas bridas en la boca y la cabalga, destino este de yeguas humanas que sufrían todas las féminas que se extraviaban entre aquellos crueles supervivientes de la mitología. Las mujeres vivían en establos, se alimentaban de paja y heno, y cuando estaban demasiado viejas para galopar llevando a cuestras al centauro de turno, se entregaban sus cuerpos a una fábrica de pegamento. Babe padece sevicias múltiples antes de lograr huir al otro lado de las montañas pero, ante el temor de que el relato de su extravagante cautiverio sea acogido con escepticismo, decide callarse y abandonar a su suerte a todas las compañeras que continuarán cargando en sus lomos hasta la muerte a los señores centauros. Nadie se atrevería a responsabilizar a Capp de una ficción de tan extrema y estúpida misoginia, pero sus denostadores de última hora hallarían en *Li'l Abner* las semillas de esas derivaciones perversas.



Final anodino y sin despedida para una serie mítica: las últimas tira y plancha dominical de *Li'l Abner*, del 5 y 13 de noviembre de 1977, respectivamente.

Li'l Abner desapareció de la prensa americana por decisión de su creador, que se negó a prolongar su agonía, en 1977; Capp moriría dos años más tarde. Las tres primeras décadas de la serie se reimprimen hoy como clásicos imprescindibles de la historia del cómic; los diez últimos años, sin embargo, nunca han vuelto a ver la luz. Recordemos esa larga etapa de esplendor que le valió al autor el apelativo del Voltaire o el Jonathan Swift de la historieta; y recordemos, prescindiendo de la involución final, que durante mucho tiempo sus mujeres fueron atractivas, resueltas y las auténticas líderes de las comunidades rurales del sur, como una voluntad de compensación o de justicia poética frente a la triste realidad.



Sagas

[LI`L ABNER](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JOSE MARIA CONGET (2012): "DE LA FASCINACIÓN A LA MISOGINIA: LA IMAGEN DE LA MUJER EN LI L ABNER" en [TEBEOFERA 2ª EPOCA 9](#), SEVILLA : TEBEOFERA. Consultado el día 20-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/de_la_fascinacion_a_la_misoginia_la_imagen_de_la_mujer_en_li_l_abner.html

SEXUALIDAD Y REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DURANTE LA EDAD DE ORO DEL CÓMIC ESTADOUNIDENSE (CÁDIZ, 2012)

Autor: [JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ](#)



Notas: Artículo desarrollado para el número 9 de TEBEOS-FERA. A la derecha, portada del número 14 de la colección 'Brenda Starr', comic book lanzado en 1947 por Four Star Publications continuando la serie que se ofrecía en los diarios desde 1940. La temeraria reportera de Dale Messick aparece aquí sometida por sus captores, atada, con la ropa destrozada y con sus atributos femeninos bien marcados, al dictado de los cánones de la sexualización.

SEXUALIDAD Y REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DURANTE LA EDAD DE ORO DEL CÓMIC ESTADOUNIDENSE (1935-1954)

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la sexualidad de los personajes del cómic puede parecer un tema un poco extraño incluso a los lectores habituales de historietas, sobre todo si lo efectuamos sobre los personajes femeninos de la edad de oro del *comic book*, es decir, de aquellos que fueron publicados entre mediados de los años treinta y mediados de los cincuenta. A fin de cuentas, se trata de una época que al lector le parecerá remota, aparentemente mucho más mojigata, donde el culmen del erotismo era una blusa levemente desabrochada o un muslo a medio cubrir, y la máxima expresión de la pasión se reducía a un beso que, eso sí, podía ser con ojos cerrados e incluso con un abrazo.



Número 8 de *All Top Comics*, con una muchacha en cubierta que quita el hipo, y parece adoptar una pose con carga sexual. O no.

¿Serviría de algo hablar de la sexualidad de unos cómics vetustos que hoy a casi nadie interesan, ni siquiera a la mayoría de los aficionados a la historieta? Efectivamente, si por estudiar la sexualidad entendemos simplemente dar un largo listado de títulos y personajes femeninos, y catalogar su grado de sexualidad acorde a su vestimenta y conducta, el trabajo parece tener poco interés. Por supuesto, siempre estaría la posibilidad de dejar volar nuestra imaginación, como han hecho muchos estudiosos y aficionados del medio, viendo en cada chica atada un guiño sado-masoquista y en cada abrazo entre mujeres un canto al amor lésbico, pero estas lecturas suelen usar como base imágenes sueltas y descontextualizadas, además de carecer del más mínimo apartado teórico ni crítico, poseyendo escaso interés científico y alejándose de las deconstrucciones y subversiones de las

identidades sexuales realizadas desde la *Queer Theory*^[1].

Pero existe otra posibilidad, la de estudiar las historietas desde una perspectiva más amplia, a saber, como parte de la cultura popular de una época y una sociedad concretas, que ayudaba a crear unos esquemas mentales, a reproducir unos roles socialmente aceptados y a condenar otros. Y es que no podemos olvidar que las personas no sólo estamos influenciadas por nuestro entorno directo (familia, escuela, grupo de iguales, etc.), sino también por la ideología, la cultura, [las] subculturas y las creencias que imperan en nuestra sociedad^[2]. Por lo tanto, en el caso que nos interesa, el *comic book* representaba la sexualidad de una manera concreta, y aunque dicha representación no resultaba especialmente significativa por sí misma, al estar reforzada por otros medios como la literatura, la música o el cine, ayudaba a sus consumidores a interpretar la realidad^[3]. Es por ello que los estudios culturales han comenzado a considerar la representación como un tema político, pues sin el poder de participar en pie de igualdad en la creación de dichas representaciones, cualquier grupo se ve sujeto a las definiciones y representaciones que otros hagan de ellos. Por supuesto, estos otros estarán más interesados en hacer definiciones y representaciones que sirvan a sus propios intereses, aunque esto no siempre sea una decisión consciente^[4].

Por lo tanto, al estudiar la representación de la sexualidad de las mujeres en los *comic books* no solamente satisfacemos una curiosidad como aficionados, sino que comprendemos parte del sistema de valores y creencias de una época. No obstante, hemos de tener en cuenta que no resulta tan simple como sentarnos a

contemplar las viñetas y dar nuestra opinión (por lo general descontextualizada) de las mismas. En primer lugar, es necesario conocer el contexto histórico y cultural, razón por la cual vamos a hacer referencia a lo largo de este texto a otros medios de masas como puedan ser la literatura, el cine o la música, comparando las similitudes y diferencias existentes con los *comic books*. En segundo lugar, es obvio que los cómics, como cualquier producto cultural, están condicionados por una serie de aspectos como pueden ser la legislación, la tecnología, los gustos del público, la estructura organizativa y la producción^[5]. Así, teniendo siempre en cuenta que nuestro objetivo es conocer la representación que se hacía de la sexualidad, no sólo hablaremos de los cómics, sino que también veremos algunos aspectos sobre la producción, el público, los diversos condicionantes y los géneros que existieron, para pasar a continuación a ver los arquetipos de mujer representados acorde al uso que hacían de su sexualidad, terminando por extraer algunas conclusiones de todo lo visto.

2. PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y CONDICIONANTES DE LA INDUSTRIA DEL COMIC BOOK ESTADOUNIDENSE

Aunque los estudiosos de la historieta estadounidense consideran que los *comic books* nacen en julio de 1934, con la aparición de *Famous Funnies #1*, lo cierto es que no empezarán a adquirir identidad propia como industria hasta febrero de 1935, con el lanzamiento de *New Fun #1*. Hasta aquel entonces, los *comic books* ofrecían reediciones de tiras de prensa, pero con *New Fun* comienza a publicarse por primera vez material original^[6]. Para producir sus propias historietas, la industria del *comic book* adopta una forma de trabajo concreta que va a condicionar el tipo de cómics que se hacen y, en consecuencia, también el mensaje que se transmite.

Durante la etapa que estamos estudiando van a existir dos formas de producción: el trabajo directo para la editorial o el trabajo para un taller (*shop*). En el primer caso, la empresa editora cuenta con un cuerpo de



Portada de *New Fun*, 1.

editores que puede ser más o menos numeroso, encargado de buscar, orientar y supervisar a los artistas. En el segundo caso, nos encontramos con un agente que se ofrece a lidiar con todos los aspectos técnicos que conlleva producir un cómic completo, limitándose la editorial a pagar un precio por página, imprimirlo y venderlo^[7]. Por lo tanto, el primer aspecto a tener en cuenta es la existencia de un editor o un agente, que en ambos casos representan al inversor e incitan al artista a crear cierto tipo de historietas siguiendo unos criterios de comercialidad y son quienes, en última instancia, controlan el producto por encima del artista^[8]. Por ejemplo, cuando el dibujante Joe Simon trabajaba para el taller Funnies Inc. en 1939, el encargado le encomendó la siguiente tarea:

«Uno de nuestros mejores clientes, Martin Goodman (...), tiene un personaje llamado The Human Torch. Básicamente se trata de un tipo cubierto de llamas que conoce el secreto de convertirse en un hombre de fuego, que emplea para combatir el crimen. Tiene mucho éxito, así que Goodman quiere que hagas otro personaje parecido (...) Simplemente tienes que hacer otro tipo que esté envuelto en llamas»^[9].

No obstante, el papel de guionistas y dibujantes resulta igualmente importante, pues aunque se les marcaran unas pautas generales, solían tener bastante libertad para desarrollar el argumento de cada historia, tal y como recuerda el guionista Irwin Stein:

«En la mayoría de las editoriales llegabas y decías: "¿Qué tal una historia en un vagón de tren, con un ataque de los indios?". Decías algo tan breve como eso, y el editor decía si sí o si no. Tras hacer eso dos o tres veces, simplemente les llevabas el guión escrito, ellos daban su visto bueno y te pagaban (...). A la mayoría de los editores les importaba una mierda lo que escribieras con tal de que pudiera dibujarse. Sólo les preocupaba que pudieras hacer el trabajo, y sólo les importaba saber el número de páginas que podías escribirles»^[10].

Es importante señalar que la inmensa mayoría de los géneros y personajes son creados y desarrollados por editores, guionistas y dibujantes masculinos, incluso en el caso de personajes femeninos como Wonder Woman o Black Canary; además, algunos personajes que aparentemente son escritos o dibujados por mujeres esconden, en realidad, un autor masculino con seudónimo femenino, como en el caso Spider Queen y su creadora, Elsa Lesau, que en realidad son los hermanos Louis y Arturo Cazeneuve. Cuando realmente hay una artista, suele estar en minoría, como en Black Cat, que entre 1941 y 1946 tiene seis dibujantes, de los cuales sólo una es una mujer, Lee Elias^[11]. El segundo aspecto que debemos considerar es la necesidad de aumentar la producción para satisfacer la creciente demanda, lo que lleva a adquirir un método de trabajo en cadena que primaba la división de tareas y que, en no pocas ocasiones, requería que una historieta contase con al menos un guionista, dos dibujantes (uno para las figuras centrales y otro para los fondos), un entintador, un rotulista y un colorista^[12]. Dicho método de trabajo desvinculaba en buena medida a los autores de la obra, como explica el dibujante C. C. Beck:

«En [la editorial] Fawcett, las aventuras de Captain Marvel eran realizadas por escritores y dibujantes que trabajaban de manera separada. Los guiones eran preparados por el departamento editorial, y los dibujos por el departamento artístico. Los escritores, que trabajaban bajo la supervisión de un editor de producción, no tenían ningún control sobre los dibujos, y los dibujantes, que estábamos bajo la supervisión de un director artístico, no teníamos ningún control sobre los guiones que teníamos que dibujar»^[13].



Imagen 1. Vista de un *drugstore* a finales de los años treinta. Como puede observarse, además de productos farmacéuticos se podían comprar diversas publicaciones, recuerdos e incluso consumir refrescos. Fuente: [RootsWeb](#).

Para el historiador Bradford W. Whright, este sistema de trabajo en cadena lleva a la creación de historietas que son pura fórmula^[14]. De hecho, el propio editor de DC Comics Sheldon Mayer considera que: «Un buen currante era un escritor capaz de coger una fórmula estandarizada y repetirla mes tras mes sin que perdiese su encanto»^[15]. Por lo tanto, incluso los autores con mayor libertad van a recurrir a personajes estereotipados, lugares comunes y fórmulas narrativas que desalientan la evolución y el desarrollo de los personajes. Estos condicionantes tienen especial importancia a partir de 1942, cuando las guionistas y las dibujantes que entran en la industria para sustituir a los hombres que son reclutados o se alistan para luchar en la Segunda Guerra Mundial se encuentran con un sistema de trabajo que les deja poco margen de actuación. Un ejemplo típico de este tipo de fórmulas lo encontramos en el supergrupo Justice Society of America, cuyas historietas conservaron la misma estructura durante años: el grupo se reúne en su cuartel general, descubre un crimen a gran escala que va a cometerse, cada miembro del grupo enfrenta una amenaza por separado, finalmente el grupo se reencuentra y derrota al cerebro que había planeado el crimen. Esta incapacidad para romper con los estereotipos y fórmulas de la industria se deja notar sobre el trabajo de algunos profesionales, como es el caso de Patricia Highsmith, cuyos guiones para personajes de *comic book* como Golden Arrow, Spy Smasher o Captain Midnight son prácticamente imposibles de diferenciar de aquellos escritos por otros guionistas, mientras que sus novelas posteriores (entre ellas *Extraños en un tren* o *El talento de Mr. Ripley*) muestran personajes inmensamente más ricos y ambiguos, con tramas y situaciones originales mucho mejor construidas.

Un tercer aspecto que no podemos olvidar es que, a diferencia de otros productos de entretenimiento, los *comic books* resultaban muy baratos (generalmente 10 centavos) y por lo tanto se podían adquirir sin mediación de padres ni madres, por lo que rápidamente se convirtieron en una lectura inmensamente popular entre los menores^[16]. Es indudable que parte del éxito de los *comic books* se debió a su distribución, gestionada por empresas que también distribuían otro tipo de publicaciones periódicas, y que, por lo tanto, tenía como punto de venta lugares donde se vendían otro tipo de revistas^[17]. Esto permitió que el público encontrara sus títulos favoritos no solamente en los kioscos, sino también en centros comerciales y *drugstores* (farmacias que, además, vendían otros tipos de productos; ver imagen 1); sólo en Nueva York había 6.900 locales de este estilo a finales de los años cuarenta^[18].

Pero si la visibilidad y accesibilidad de los *comic books* ayudaba a las ventas, también colaboraba a desatar las primeras polémicas. Es indudable que la excesiva sexualidad de las protagonistas de algunas de aquellas publicaciones es uno de los múltiples factores que alentaron las campañas de decencia que organizaron grupos religiosos, clubs de mujeres y asociaciones de padres y profesores tras la Segunda Guerra Mundial. Para defenderse de estos ataques, la *Association of Comics Magazine Publishers* creó un código de conducta en 1948^[19], el primero de cuyos seis puntos está dedicado a las representaciones eróticas:

«Las historietas que muestren erotismo gratuitamente no serán publicadas. Ningún dibujo mostrará a una mujer de manera indecente ni se excederá mostrando sus atributos, y en ningún caso se la mostrará con menos ropa que con un traje de baño de los que se empleen habitualmente en los Estados Unidos de América»^[20].

No obstante, dicho código sería adoptado por apenas un tercio de las editoriales, y hacia 1954 había sido prácticamente abandonado^[21].

Durante 1954 se desarrolla otro código de conducta, el *Comic Code Authority*, adoptado por todas las editoriales en 1955, salvando a Dell, que no obstante posee su propio código. Aunque nuestra investigación concluye justo antes de que el *Comic Code Authority* entre en vigor, es importante señalar que esta nor-



Imagen 2. Rita Hayworth fotografiada en bikini a mediados de los años cuarenta. Ésta sería la mínima representación de ropa posible acorde al código de conducta de la *Association of Comics Magazine Publishers*, si bien muchas editoriales prescindieron de las indicaciones de dicho código. Fuente: [Life Magazine](http://www.life.com).

mativa es mucho más restrictiva que la de la *Association of Comics Magazine Publishers* en muchos aspectos, y en lo referente al erotismo es interesante ver cómo se regula el uso de la mujer como objeto sexual a la par que se reafirma una visión conservadora del matrimonio y las relaciones de pareja, sin mostrar el más mínimo interés en los estereotipos femeninos ni su empleo, tal y como puede observarse en el apartado general C, secciones "Costume" y "Marriage and Sex":

«ROPAS:

1. La desnudez en cualquier forma queda prohibida, igual que las exhibiciones indecentes o indebidas.
2. Tanto las ilustraciones sugerentes y picantes como las poses sugerentes son inaceptables.
3. Todos los personajes deberán ser representados en ropas razonablemente aceptables para la sociedad.
4. Las mujeres deberán ser dibujadas de manera realista sin exagerar ninguna de sus cualidades físicas.

MATRIMONIO Y SEXO:

1. El divorcio no se tratará de manera humorística ni se mostrará como deseable.
2. Las relaciones sexuales ilícitas no serán insinuadas ni mostradas. Tanto las escenas de amor violentas como las anormalidades sexuales son inaceptables.
3. (...) Una aproximación comprensiva a los problemas amorosos no es una licencia para las distorsiones mórbidas.
4. El tratamiento de las historias románticas enfatizará el valor del hogar y la santidad del matrimonio.
5. La pasión y los intereses románticos nunca deberán tratarse de manera que estimulen las bajas pasiones.
6. Ni la seducción ni la violación serán mostradas ni sugeridas.
7. Las perversiones sexuales o cualquier referencia a las mismas están estrictamente prohibidas»^[22].

En resumidas cuentas, la industria del *comic book* presenta entre 1935 y 1954 un modelo de producción en cadena que favorece los estereotipos y las fórmulas, donde predominan los hombres en todos los puestos importantes: agentes, editores, guionistas y dibujantes. Su reducido precio y su omnipresencia permitirán que en pocos años se cree un público cuantioso, ¿pero quiénes componen ese

público?

3. LOS PÚBLICOS Y LOS GÉNEROS LITERARIOS



Imagen 3. Princess Pantha fue una de las reinas de la jungla cuyas figuras adornaron cientos de portadas entre 1938 y 1954. El personaje es fuerte y valeroso, como muestra el hecho de que porta armas y se enfrenta a una fiera salvaje, pero al mismo tiempo viste unas ropas que son prácticamente del mismo tamaño que el bañador que Hayworth lucía en la imagen 2, lo que debía de resultar atractivo a los lectores masculinos de la época. Por lo tanto, el cómic muestra un personaje fuerte que puede atraer a las lectoras, pero también una figura erótica que puede atraer a los lectores. *Thrilling Comics* #71 (abril 1949).

Saber quiénes leían *comic books* nos permite comprender mejor a qué público llegaba el mensaje que destilaban los cómics, el tipo de identificación que podía existir entre el público y dicho mensaje, además de saber la importancia que las editoriales daban, si acaso daban alguna, a ciertos sectores del público en detrimento de otros.

3.1. Los públicos

Lo primero que tenemos que tener en cuenta al hablar de los consumidores de este periodo es que no existe un único público, sino muchos públicos. Ciertamente, en un principio, los editores creyeron que sus lectores solamente eran niños, lo que llevó a que la mayoría de las publicaciones estuviesen dominadas por hombres, de tal modo que *Famous Funnies*, aparecida en julio de 1934, no muestra a una niña en sus portadas hasta diciembre de 1938, ni a una adolescente hasta febrero de 1939; igualmente, *Detective Comics*, aparecido en marzo de 1937, no enseña el rostro de una mujer en su portada hasta septiembre de 1943, y no vemos una figura femenina hasta abril de 1947.

El primer indicio de que las editoriales son conscientes de que hay un público más adulto lo tenemos en 1938, cuando algunas editoriales, como Fiction House, comienzan a mostrar voluptuosas mujeres tanto en las portadas como en el interior de sus *comic books* (imagen 3)^[23]. Hacia mediados del periodo que estudiamos, no obstante, la proporción de lectores y lectoras es prácticamente idéntica entre los menores de edad (tabla 1), si bien, como veremos a continuación, las editoriales dan preferencia a los gustos de los lectores.

TABLA1: PORCENTAJE DE LA POBLACIÓN QUE LEÍA COMIC BOOKS EN 1945

Hombres	EDADES	Mujeres
95,00%	06-11	91,00%
87,00%	12-17	81,00%
41,00%	18-30	28,00%
16,00%	Más de 30	16,00%

FUENTE: Revista YANK del 23 de noviembre de 1945, citada en WRIGHT, Bradford W.: *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore (EE UU), The Johns Hopkins University Press, 2003.

3.2. Los géneros literarios

¿Qué géneros literarios predominan entre 1935 y 1954? Es relativamente sencillo hacer una clasificación general: aventuras, crimen, educativo, humor adolescente, humor infantil, romance y terror. Sin embargo, éstos se pueden dividir en numerosos subgéneros, lo que complica hacer una clasificación más completa: Las aventuras dan lugar a las aventuras exóticas, bélico, detectives, superhéroes y western; el crimen se subdivide en crímenes ficticios, crímenes reales y relatos negros; los educativos pueden ser científicos, históricos, morales y religiosos; el humor adolescente ofrece aventuras de pandilla, chicas trabajadoras y jóvenes adolescentes; el humor infantil se centra casi por completo en *funny animals*, es decir, animales antropomórficos; el romance tiene todo un abanico de subgéneros, como amor adolescente, confesiones reales, historias de matrimonios, primer amor y un largo etcétera; el terror presenta historias macabras, sobrenaturales y de suspense. Esta clasificación se vuelve aún más compleja si tenemos en cuenta que los géneros no son compartimentos estancos, y los cómics de *Archie*, que en principio son humor adolescente, también tenían numerosos elementos románticos; de igual modo, los cómics de *Super Rabbit* fusionan animales antropomórficos y superhéroes. Nosotros, por criterios de comodidad, vamos a emplear una clasificación general y, cuando sea necesario, haremos las puntualizaciones oportunas.

Ahora bien, ¿cómo podemos saber si un género literario es para hombres o mujeres? Tradicionalmente se ha considerado que si un cómic tenía un protagonista masculino era para chicos, y si aparecía una protagonista femenina estaba destinado a las chicas. Sin embargo, un primer vistazo a los héroes y heroínas nos demuestra que no es tan sencillo: los héroes son un canto a las capacidades masculinas tales como fuerza, inteligencia, atletismo y valor que pretende inspirar a los lectores (imágenes 4 y 5); por el contrario, muchas heroínas son un derroche de belleza destinada a satisfacer al ojo masculino (imágenes 6 y 7), si bien eso no impide que existan personajes excepcionales que sí pretendan ser un modelo para las mujeres. Por lo tanto, el sexo de los personajes que protagonizan una historietta no nos sirve para conocer quiénes la leen.

Puesto que la mayoría de las publicaciones no suelen incluir en aquellos años secciones de correo, una forma de hacernos una idea de los públicos potenciales es mirando la publicidad que se incluye en cada cómic, pues a través de los anuncios podemos descubrir si una publicación iba destinada a un público infantil, juvenil o adulto, masculino o femenino. No obstante, esto no nos dice realmente quiénes son los públicos, sino lo que editores y anunciantes creen. La realidad es que los procesos de identificación son muy complejos, y es imposible saber con total certeza el porcentaje de lectores y lectoras que leían los diferentes géneros literarios, mucho menos distinguirlos por edad, nivel cultural o económico.



Imágenes 4 y 5. Los héroes, y sobre todo los superhéroes, demuestran una exaltación de la masculinidad que se muestra en su musculatura, sus poses y su tremendo valor a la hora de luchar contra sus enemigos. *Action Comics* #66 (noviembre 1943) y *BlueBeetle* #14 (septiembre 1942).



Imágenes 6 y 7. A diferencia de los héroes, los personajes femeninos no suelen mostrar una exaltación de su feminidad, sino exclusivamente de su sexualidad. *Torchy* #5 (julio 1950) y *Phantom Lady* #23 (abril 1949).

3.2.1. Aventuras

El género de aventuras es muy anterior a los *comic books*. Sus orígenes se remontan a la *Ilíada* y la *Odisea*, a relatos de caballería como los del francés Chrétien de Troyes (s. XII) o el británico Thomas Mallory (s. XV), novelas de aventuras como las de Alexandre Dumas, Jules Verne y Jack London en el XIX o, ya en el siglo XX, los relatos de fantasía de Edgar Rice Burroughs o los misterios exóticos de Sax Rohmer. Las tiras de prensa, que habían preferido el humor durante el

primer tercio del siglo XX^[24], se rindieron a las historias de aventuras a partir de 1929, cuando la crisis económica trajo como consecuencia que millones de desempleados estuviesen ansiosos por sumergirse en tramas exóticas que garantizaban unos minutos de escapismo ante la dura realidad^[25].



Imágenes 8 y 9. Dos ejemplos de publicidad para chicas en *Captain America Comics* #71 (marzo 1949) y *Planet Comics* #72 (1953), *comic books* con héroes masculinos. Muchos de los anuncios dirigidos a las mujeres solían ofrecer soluciones rápidas y fáciles a problemas de sobrepeso, aunque tampoco eran extraños los anuncios que ofrecían hermosos trajes y complementos con descuento.



Imágenes 10 y 11. Dos ejemplos de publicidad para chicos en *Phantom Lady* #23 (abril 1949) y *Torchy* #2 (enero 1950), *comic books* con protagonistas femeninas. Los anuncios podían estar dirigidos tanto a un público infantil como adulto, destacando entre los primeros los anuncios de juguetes, y entre los segundos, los anuncios que ofrecían estudios a distancia y maneras de ganarse la vida, por lo que es de suponer que los anunciadores esperaban que su público fuesen adolescentes y adultos con escasa cualificación.

El género es bastante sencillo tanto en forma de cantar épico como en novela o historietas: un héroe o una heroína, acompañados de sus amigos, aliados y parejas, son trasladados a lugares exóticos o sórdidos para el público (el lejano Oeste, un país en guerra, Oriente, las junglas africanas, los barrios bajos, otros planetas o incluso el futuro) donde deben luchar por su propia supervivencia, pero también por implantar los ideales de su sociedad en dicho lugar, en el que claramente se muestran como superiores.

Aunque en un primer momento los *comic books* imitan a las tiras de prensa, con héroes que son copias descaradas de Flash Gordon, Buck Rogers, Dick Tracy, Tarzán, Phantom o Mandrake, la aparición de Superman en *Action Comics* #1 (junio de 1938) inaugura

un nuevo subgénero, el de los superhéroes, al que posteriormente se suman las superheroínas con la aparición de Black Cat en *Pocket Comics* #1 (agosto de

1941). Aunque las historietas superheroicas resultan muy similares a las de aventuras, suelen tener tres elementos distintivos: los superpoderes (en ocasiones sustituidos por una gran maestría en combate y accesorios tecnológicos), un uniforme colorido y una identidad secreta tras la que el superhéroe o la superheroína se ocultan.

El género de los superhéroes está dominado mayormente por personajes masculinos como Superman, Batman, Blue Beetle, Captain America, Human Torch, Captain Marvel, Black Terror, etc., si bien existen excepciones como la ya mencionada Black Cat, a la que pronto siguen Wonder Woman, Miss America, Mary Marvel o Phantom Girl. La escasa proporción de mujeres queda patente, por ejemplo, en los pocos grupos de superhéroes que encontramos: la Justice Society of America cuenta solamente con dos mujeres (Wonder Woman y Black Canary) frente a quince personajes masculinos. De igual modo, no pocas heroínas son versiones femeninas de héroes ya existentes, de tal modo que Namora es una feminización de Namor, Mary Marvel de Captain Marvel, Miss America de Captain America, Sun Girl de Human Torch y numerosas reinas de la jungla lo son de Tarzán. Junto al papel de heroínas, las mujeres también aparecen en estas historietas como novias del estilo de Lois Lane, compañeras como Golden Girl o villanas como Catwoman.

Originalmente, editores y artistas creyeron que las aventuras, en todos sus subgéneros, atraían exclusivamente a los chicos, pues consideraban que ofrecían un "ideal de fuerza masculina (...) tan viril y atractivo que [el héroe] nunca necesitaba ir tras una chica, salvo para ayudarlas"^[26]. Sin embargo, el interés del público femenino por este tipo de historias fue cada vez mayor, como nos muestra el hecho de que algunas aventuras protagonizadas por héroes incluyesen anuncios dirigidos a las adolescentes que querían bajar de peso (imágenes 8 y 9) además de anuncios para hombres. De igual modo, la publicidad de las aventuras protagonizadas por mujeres, sobre todo aquellas que muestran sus muslos o prominentes escotes, estaban cargadas de anuncios dirigidos a un público masculino (imágenes 10 y 11).

3.2.2. Crimen

El género criminal presenta influencias del cine (con ejemplos como *The Public Enemy*, de 1931, o *Scarface*, de 1932), la literatura (principalmente la novela de detectives, como *Red Harvest*, de Dashiell Hammet, publicada en 1929 o *The Big Sleep*, de Raymond Chandler, editada en 1939) y las publicaciones de sucesos, muchas de ellas *pulps* que novelizan o directamente inventan los crímenes que describen, como *True Crim Cases*, *10 True Crime*, *True Crime Detective*, *Women in Crime: True Fact Detective Cases* o *Best True Fact Detective*. Muchas de estas publicaciones, que incluyen numerosas fotografías, no dudan en emplear la imagen de la mujer como reclamo (imágenes 12 y 13).

Aunque los *comic books* ya presentaban a algunos policías y detectives que luchaban contra el crimen, el auténtico éxito de este género llega con *Crime Does Not Pay*, que se publica entre 1942 y 1955, y cuyo título hace referencia a una popular serie de películas y programas de radio homónimos. La serie presenta historias supuestamente reales de criminales que siempre acaban siendo derrotados por la justicia, si bien el lector puede acompañarles por una espiral de excesos, crímenes y venganza antes de que encuentren su trágico final. Su éxito hace que aparezcan muchos imitadores, como *Headline Comics*, *Real Clue*, *Official True Crime Cases*, *Gang Busters* o *Crime and Punishment*, entre otros. Las mujeres juegan un papel importante como criminales o víctimas en muchas de estas historias, imitándose

el aspecto de la criminal que ya hemos visto en los *pulps* (imágenes 14 y 15). Incluso hay algunas series dedicadas exclusivamente a crímenes femeninos, como *Crimes by Women*, *Crime Reporter* o *Women Outlaws*, aunque al ser publicadas por pequeñas editoriales no tienen demasiado éxito.



Imágenes 12 y 13. La mujer criminal, provocativa y sexual en el cine y los *pulps*, es imitada por los *comic books*. El número *Best True Fact Detective* de julio de 1948 ofrece la siguiente historia: "La muerte llega antes a las esposas que no son deseadas", mientras que el número de *Women in Crime: True Fact Detective Cases* de junio de 1948 anuncia: "Las esposas engañadas resultan viudas alegres". Los rostros fríos, los cuerpos atractivos apenas tapados por provocativa ropa interior, además de elementos atribuidos a los hombres como el cigarrillo y un arma de fuego, envuelven a las mujeres de estas portadas en una aureola que las hace sexualmente deseables pero moralmente repudiables.

Imágenes 14 y 15. Las criminales de los *comic books* siguen el modelo marcado por la cultura popular, mostrándose como mujeres peligrosas y hermosas, capaces de poner en aprietos a los hombres, como vemos en *Real Clue Crime Stories* #1 (marzo 1952) y *Crimes by Women* #12 (abril 1950). Sin embargo, los *comic books* no muestran a las criminales tan ligeras de ropa como en los *pulps*.

Al igual que sucedía con las publicaciones de aventuras, las historietas de crimen también contienen anuncios para el público femenino, no sólo para el masculino (imágenes 16 y 17).

3.2.3. Educativo

La aparición de los *comic books* educativos responde a un deseo de emplear las historietas como herramienta pedagógica, fruto del enorme éxito que poseen entre los más pequeños. Las historietas educativas pueden explicar mitos judíos y cristianos, como en las series *Picture Stories from the Bible*, dedicadas al Antiguo y Nuevo Testamento; hechos históricos, como en *Picture Stories from American History* o *Picture Stories from World History*; descubrimientos científicos, como en *Picture Stories from Science*; o biografías de personajes modélicos, como en *TrueComics*.

El papel jugado por las mujeres en este tipo de publicaciones es mínimo, no apareciendo ninguna figura femenina en las portadas de la mayoría de estas series, salvo excepciones puntuales como la Virgen María en una portada de *Picture Stories from the Bible* o Cleopatra en el primer número de *Picture Stories from World History*. Las lectoras que quieran

encontrar mujeres extraordinarias deben leer las páginas de *Wonder Woman*, donde se encuentra la sección "Wonder Women of History...", dedicada a enfermeras, esposas de políticos y, en ocasiones, sufragistas y abolicionistas. Las mujeres pasan a la historia, en consecuencia, por su carácter de cuidadoras, esposas de gentes importantes o luchadoras sociales, pero no se las muestra como profesionales fuera de sus oficios tradicionales (enfermeras, maestras, etc.), mucho menos como científicas ni artistas.

Algunos de estos cómics educativos son un 50% más caros de lo habitual y están libres de publicidad, por lo que es difícil saber qué público tenían en mente los editores. Otros, como *True Comics*, portan publicidad destinada a un público bastante amplio y, por lo tanto, los editores debían de pensar que atraían a lectores de ambos sexos, a pesar de que las mujeres apenas tengan protagonismo.

3.2.4. Humor adolescente

En los años treinta se va forjando una cultura adolescente centrada en el instituto, la música, las citas y la popularidad, y la juventud comienza a tener una presencia cada vez mayor en el cine, la radio y la literatura^[27]. Uno de estos productos centrados en los jóvenes, la serie de películas de Andy Hardy, inspira en 1941 a Archie Andrews, aparecido en *Pep Comics* #22 (diciembre 1941), y a toda una legión de imitadores.

Los cómics de humor adolescente, al igual que los dedicados al crimen, imitan unos arquetipos ya establecidos en otros medios. Para Grace Palladino, la representación de los jóvenes de ambos sexos coincide en que se les muestra como personas bienintencionadas, idealistas, llenas de energía y con un futuro prometedor, pero al mismo tiempo se les muestra como alocados, temperamentales, irresponsables, perezosos, ignorantes, siempre hambrientos y una causa de problemas constantes para sus padres^[28]. Para Ilana Nash, además de lo anterior-



Imágenes 16 y 17. Publicidad de moda femenina en *All-True Crime* #16 (febrero 1948) y *Crimes Does Not Pay* #96 (marzo 1951).

mente dicho, los problemas creados por los chicos siempre son menos graves que los ocasionados por las chicas^[29].



Imágenes 18 y 19. Dos ejemplos de los disturbios que puede causar una muchacha atractiva. Archie queda totalmente atrapado por las chicas en *Pep Comics* #64 (noviembre 1947), mientras que el texto nos avisa de que "la fotografía solía ser una afición bastante tranquila hasta que Kathy empezó a practicarla", en *Thrilling Comics* #68 (octubre 1948). Nótese el marcado escote de Kathy, cuya sexualidad contrasta con su incapacidad para desarrollar un trabajo fuera del hogar.



Imágenes 20 y 21. La belleza femenina no es puramente platónica en los relatos de humor adolescente, sino que se centra en un cuerpo desarrollado y en unas curvas visibles que suelen mostrarse al lector a la menor excusa. *Archie* #27 (agosto 1947) y *Torchy* #3 (marzo 1950).

Suzie. Aunque muchos de estos personajes femeninos parecen carecer de cualquier conocimiento u oficio, algunos desempeñan actividades de enfermera, secretaria o modelo, profesiones tradicionalmente consideradas femeninas.

Por lo general, aunque al adolescente todavía se le ve como una persona añorada

En general, las mujeres juegan un papel fundamental en este tipo de narraciones: cuando el protagonista es un hombre, su interés por las mujeres le crea numerosos problemas, como vemos en las series *Archie*, *Georgie*, *Henry Aldrich* o *Hector*; cuando la protagonista es una mujer, su deseo de desarrollar un trabajo para el que no está preparada (es decir, cualquiera de los trabajos que se considerasen masculinos) o su propia belleza dan pie a numerosas situaciones cómicas (imágenes 18 y 19), como descubrimos en *Millie the Model*, *Tessie the Typist*, *Nelly the Nurse*, *Torchy* o

(carece de bigote, músculos y aún viste ropa que lo identifica como estudiante de instituto), las adolescentes sí que tienden a mostrarse como mujeres desarrolladas en su culmen físico, con suntuosas curvas que les dan un aspecto mucho más adulto de lo que realmente son, atrayendo sobre ellas el interés sexual del personaje de la historieta y del lector (imágenes 20 y 21).

La publicidad nos muestra que las series que hacen más hincapié en la sensualidad de las mujeres están destinadas a un público principalmente masculino, aunque también hay alguna publicidad para mujeres que incide en lo que ya hemos visto: reducción de peso, ropas y complementos económicos, etc. Por el contrario, las series protagonizadas por chicas y donde el cuerpo de la muchacha no es mostrado gratuitamente contiene más publicidad para chicas, dando a entender que los anunciantes o editores no creían que la serie interesara especialmente a los lectores.

3.2.5. Humor infantil

El humor destinado a los más pequeños sobrevive en los *comic books* amparado en los *funny animals*, es decir, los animales antropomórficos inspirados en los personajes de Disney, Warner, Terrytoons y otros estudios de animación. Estos cómics, al igual que los cortos de animación donde aparecen, muestran unos personajes que carecen de atributos sexuales (m musculatura, vello facial, senos, curvas, órganos sexuales visibles, etc.) y a los que identificamos por su género, es decir, por los atributos culturales que identificamos como masculinos o femeninos, por ejemplo, el pantalón y la gorra en los hombres, la falda y el maquillaje en las mujeres. De igual modo, la masculinidad o la feminidad se refuerzan por las actividades de los personajes: los hombres buscan tesoros y luchan contra los villanos, mientras que las mujeres realizan las tareas domésticas y son víctimas de los villanos^[30]. La publicidad de este tipo de historietas parece dirigida a un público joven, tanto masculino como femenino.

3.2.6. Romance

El romance está presente en la mayoría de los *comic books* desde finales de los años treinta, contando la mayoría de los personajes, sin importar su sexo, con una pareja heterosexual. No obstante, en las historietas de aventuras estas relaciones siempre resultan algo secundario a lo que editores y autores nunca llegan a dar demasiada importancia, siendo el eterno y casto romance de Superman y Lois Lane buen ejemplo de ello.

Sin embargo, en 1947 esto cambia. De la mano de dos artistas veteranos del género superheróico, Joe Simon y Jack Kirby, irrumpe el primer *comic book* romántico, en el cual se trata con cierto toque dramático el amor y el desamor, siguiendo la mayoría de las historias un esquema bien simple: «chica desea chico, chico es difícil de conseguir, chica atrapa a chico, viven felices por siempre jamás»^[31]. No obstante, hay numerosas variaciones del tema, como la chica que tiene que elegir entre el hombre que ama y su familia o su trabajo, la muchacha que alterna

con demasiados hombres, el amor prohibido con alguien que ya está casado o comprometido, etc. (imágenes 22 y 23).

Las protagonistas siempre son mujeres jóvenes, estudiantes de instituto, universitarias o recién casadas. Las historias suelen acabar con la consolidación de la pareja en la mayoría de las ocasiones, incluso en una promesa de matrimonio, si bien también hay historietas en las que la protagonista fracasaba en su relación, generalmente por culpa de su ambición. La



Imágenes 22 y 23. Las historietas románticas glorificaban el amor y el sacrificio por la persona amada, pero también se recreaban en historias prohibidas que, por lo general, alcanzaban un final moralizante. *Teen-Age Romance* #14 (febrero 1951) y *Hi-School Romance* #11 (octubre 1951).

inspiración de estas historias son, obviamente, las novelas románticas, e inicialmente están pensadas, en palabras de Joe Simon, para «las chicas, las esposas, las amas de casa, las criadas, todo el mundo que leía cómics [y] quería leer algo adulto» aunque él mismo reconoce que las historias resultan «muy, pero que muy, inocentes. Sólo un beso y caía rendida ante el amor, y las chicas se lo tragaban. Aquello no era real»^[32].

Generalmente, los cómics románticos se han considerado un género eminentemente femenino, y resulta difícil encontrar testimonios de lectores que reconozcan ser aficionados a los mismos, puesto que eso puede acarrearles burlas. No obstante, estas primeras historietas románticas incluyen bastantes narraciones de escándalos y seducción, además de mostrar mujeres muy hermosas, por lo que no es difícil imaginar el atractivo que podían tener para el público masculino de la época. De hecho, en la correspondencia que el público comienza a mantener con estos cómics, y donde habitualmente se comparten experiencias, dudas y esperanzas, John Benson localiza cartas de hombres, mayormente para solicitar intercambio de correspondencia con chicas^[33]. A poco que se sigan los pasos de Benson, es fácil encontrar cartas de hombres, al menos hasta mediados de los años cincuenta. Por ejemplo, en la sección de correo "Nancy Drake.. Personal Heart Problems", en *My Secret Marriage* #8 (julio 1949), encontramos la carta del cabo J. T., en la que este militar confiesa su miedo y el de sus compañeros, destinados en Francia, a que sus novias les olviden; al despedirse reconoce que: «Leemos su sección todos los meses y pensamos que tal vez pueda ayudarnos. Esperamos ansiosamente su respuesta». De hecho, las editoriales no dudan en incluir algunas secciones de publicidad exclusivamente para hombres (imágenes 24 y 25), y en

contadas ocasiones, como en *Cowgirl Romances*, dicha publicidad supera la dirigida a las mujeres.



Imágenes 24 y 25. Los cómics románticos ofrecen anuncios en los que se ofrece a los jóvenes impresionantes músculos o una solución contra la caída del cabello. *Ideal Romance* #5 (agosto 1954) y *Young Love* #28 (diciembre 1951).

3.2.7. Terror y suspense

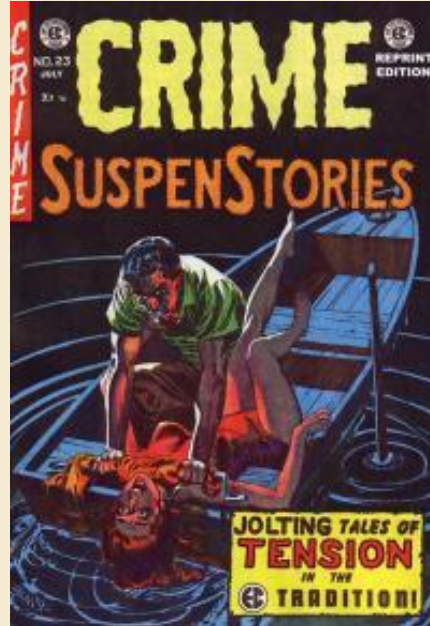
El género de terror y suspense comienza a tomar forma en 1948 con la aparición de *Adventures Into the Unknown*, de la editorial B&I Publishing, y se desarrolla entre 1949 y 1950, cuando la editorial EC da un giro radical a sus publicaciones y comienza a apostar por historias más adultas, en ocasiones más violentas, que suelen acabar con un

final inesperado. Entre los títulos de EC encontramos *Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror* and *The Haunt of Fear*, *Shock SuspenStories*, *Crime SuspenStories* y algunas historietas aparecidas en *Weird Science* y *Weird Fantasy*, a los que rápidamente se suman títulos de otras editoriales como *Adventures Into Terror*, *Journey Into Mystery*, *Mister Mystery* o *Adventures Into Weird Worlds*.

El protagonista de estas historias de terror suele ser un personaje masculino, si bien no es extraño que aparezcan mujeres en el papel de villanas, ya sean sensuales criminales o monstruos (siendo las vampiresas las más habituales), y por supuesto también como víctimas (imágenes 26 y 27). Así, por ejemplo, de los veintisiete números de *Crime SuspenStories*, las mujeres aparecen como víctimas o asesinas en trece portadas.

Aunque algunas editoriales piensan que estas historietas no deben de ser del gusto de las lectoras, y en consecuencia no incluyen publicidad para las mismas, otras sí dedican parte de su publicidad a productos dirigidos específicamente a mujeres (imágenes 28 y 29).

En resumidas cuentas, en contra de lo que suele pensarse, en el periodo que estudiamos no existe una línea divisoria clara entre publicaciones masculinas y femeninas. Encontramos mujeres hermosas prácticamente en todas las publicaciones que tengan como público a adolescentes o adultos (es decir, no aparecen en los *funny animals* ni en los cómics educativos), y generalmente conllevan una carga erótica, si bien unas editoriales van a explotar la imagen de la mujer más obviamente que otras.



Imágenes 26 y 27. La figura femenina es representada en numerosas ocasiones como monstruo y víctima en las historias de terror y suspense, como vemos en estas portadas de *Adventures Into Weird Worlds* #16 (marzo 1953) y *Crime Suspense Stories* #23 (julio 1954).

REDUCE KEEP SLIM AT HOME WITH RELAXING, SOOTHING MASSAGE!

ELECTRIC SPOT REDUCER

TAKE OFF UGLY FAT!
Don't Stay FAT—You Can LOSE POUNDS and INCHES SAFELY

TRY THE SPOT REDUCER 10 DAYS FREE IN YOUR OWN HOME!

AMERICAN HEALTHAIDS CO., Dept. CH-148, 318 Market St., Newark, N. J.

CHEW IMPROVED FORMULA CHEWING GUM! REDUCE

LOSE 5 lbs. in 12 days

Reduce in a slimmer more graceful figure the way Dr. Phillips recommends—without starving—without smoking a single meal! Here, for you now—a scientific way which guarantees you can lose as much weight as you wish—no pain—no suffering! No Drugs, No Starvation, No Exercises or Laxatives! The Amazing thing is that it is so easy to follow—simple and safe to use. Lose weight, fast and every week you lose pounds safely until you reach the weight that most becomes you. Now at last you have the doctors' new modern way to reduce—the simple that demands about 10 minutes, an improved formula, exciting more graceful figure. Simply chew delicious Improved Formula Dr. Phillips Kojaloid Chewing Gum and follow Dr. Phillips Plan. This wholesome, tasty delicious Kojaloid Chewing Gum contains Vitamin, restores appetite and is sugar free. Kojaloid is a new discovery and contains no fat and no available carbohydrates. Enjoy chewing this delicious gum and reduce with Dr. Phillips Plan. Try it for 12 days, then step on the scale. You'll hardly believe your eyes. Good for men too!

Money-Back Guaranteed! 10 Day Free Trial!

AMERICAN HEALTHAIDS CO., Dept. CH-148, 318 Market St., Newark, N. J.

SEND ON APPROVAL — MAIL COUPON NOW!

Imágenes 28 y 29. La pérdida de peso continúa siendo uno de los temas más comunes de los anuncios dirigidos al público femenino, anunciándose en ocasiones ingeniosos y posiblemente poco útiles artilugios. *Adventures Into Terror* #44 (febrero 1941) y *Mister Mystery* #16 (abril 1954).

4. REPRESENTACIÓN, ROLES Y MENSAJES DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Las representaciones, roles y mensajes que encontramos en los *comic books* que van de 1935 a 1954 no resultan casuales ni arbitrarios. Por el contrario, son fruto de una ideología patriarcal concreta y de una forma de producción específica, así que no debemos extrañarnos de que las historietas promuevan personajes femeninos hogareños, dóciles y cariñosos, condenando a las mujeres independientes e indómitas. Pero, como bien nos indica Margaret Marshment, editores y autores no crean ni desarrollan a los personajes femeninos pensando en reproducir un modelo social, sino que la mayoría creen sinceramente que sus representaciones obedecen al *sentido común* (por ejemplo, que una mujer malvada debe de ser sexualmente provocativa), sin ser conscientes de que a lo que realmente obedecen es a la ideología patriarcal que impera en su sociedad, y que les hace pensar que ciertas definiciones y representaciones son *naturales*^[34]. De hecho, en el periodo que estudiamos, la idea más extendida sobre los hombres y las mujeres es que poseen conductas propias y excluyentes fruto de su propia biología^[35], que se traduce en un discurso oficial que presenta a los hombres como seres racionales a los que la naturaleza ha dotado de capacidades para la técnica y la ciencia, mientras que las mujeres son criaturas emocionales relacionadas con el mundo de la sensibilidad y los sentimientos^[36].

En la cultura popular, esta diferenciación entre lo masculino y lo femenino es más que obvia. Por ejemplo, en la novela *On th Beach*, el escritor Neville Shute no duda en expresar el desasosiego de un marido al comprender que, por más que lo intente, su esposa es incapaz de adoptar una actitud racional ante los problemas que afrontan:

«-¡Las malditas mujeres, atrincheradas de la realidad, viviendo en un mundo de sueños sentimentaloides que ellas mismas se han creado! Si encarasen la realidad podrían ayudar a un hombre, ayudarlo enormemente»^[37].

De igual modo, en la narración *A Princess of Mars*, de Edgar Rice Burroughs, la princesa Dejah Thoris reconoce que los sentimientos le son más útiles que la razón:

«-¿Por qué preocupar a mi pobre cabeza con tales problemas, cuando mi corazón me dice que crea porque deseo creer?!»^[38].

Por supuesto, acorde a este discurso, *todos* los hombres tienen una actitud racional y *todas* las mujeres una actitud emocional, y al ser una diferencia biológica y no cultural, es muy difícil, por no decir imposible, que hombres y mujeres trasciendan sus roles y se comporten de manera diferente. Ahora bien, eso no impide que la cultura popular plantee diferentes tipos de mujeres, dividiéndolas en dos campos muy amplios y diversos: las mujeres buenas y las malas. Las primeras, que pueden ser mujeres normales o heroínas, van a seguir las normas sociales, mientras que las segundas rompen con las convenciones; por lo tanto, las primeras son las aliadas naturales de los hombres (madres y esposas que perpetúan un sistema patriarcal), mientras que las segundas son sus enemigas y se aprovechan de ellos (al subvertir el orden social establecido).

4.1. Las mujeres buenas

Aunque hombres y mujeres son muy diferentes, el amor, el deseo de crear un proyecto común de familia y de perpetuarse a través de los hijos e hijas les une. Por lo tanto, no es de extrañar que, en unas editoriales que se centran en los gustos del público masculino, los primeros personajes femeninos recurrentes que aparecen sean las novias de los héroes. La relación romántica es, en un primer momento, un gancho para atraer a los lectores masculinos, pues las novias siempre aparecen como mujeres atractivas, aunque también muy decentes. No obstante, puesto que las aventuras son una cosa teóricamente masculina, la novia carece de todo protagonismo y relevancia más allá de ser un hermoso objeto decorativo, como vemos en *Mystery Men Comics #4* (noviembre 1939), donde Cyn-de, la novia del héroe espacial Rex Dexter of Mars, se pasa toda la historietta sin decir una sola palabra, de hecho sin actuar en absoluto, no teniendo otro papel que el de acompañar al héroe y escuchar sus soliloquios. Bien es cierto que encontramos personajes femeninos con más personalidad, como Lois Lane, aparecida en *Action Comics #1* (junio 1938), que suele tener iniciativa e incluso desarrolla una exitosa carrera profesional como periodista, pero incluso este tipo de personajes buscan un hombre al que someterse, mas no un hombre cualquiera, sino un hombre fuerte, valiente y masculino (imagen 30). Un ejemplo de esto lo tenemos en el superhéroe Jay Garrik, que sólo consigue enamorar a la mujer de sus sueños al obtener sus superpoderes como Flash en *Flash Comics #1* (enero 1940), y la propia Lois Lane pierde toda su rebeldía y personalidad cuando Superman hace su aparición en escena, si bien detesta al débil, cobarde y afeminado Clark Kent, como ella mismo le deja claro en *Action Comics #9* (febrero 1939):

«–Clark Kent: te DESPRECIO. ¡Te aborrezco completamente, pasivo debilucho! ¡Jamás te vuelvas a atrever a dirigirme la palabra!

–¡No me engañas! ¡Hay alguien más! Dime, Lois, ¿quién es ese hombre al que amas? ¡Dímelo! (...)

–¡Es grande! ¡Es glorioso! ¡Es increíble! Es todo lo que tú no eres: valiente, arrojado, atractivo... ¡magnífico!

–¿Quién es?

–¡SUPERMAN!»



Imagen 30. A pesar de su rebeldía e independencia, Lois Lane cae rendida ante el héroe que acaba de salvarla y se arroja a sus brazos para besarle, si bien los autores creen excesivo mostrar el beso. *Action Comics #5* (octubre 1938).

Este deseo de encontrar un hombre masculino no es algo inventado por los auto-

res de las historietas, sino una idea que ya existe en la cultura popular: en seriales cinematográficos como el de *Flash Gordon* protagonizado por el atleta olímpico Buster Crabbe^[39], también en relatos *pulp*, como refleja "The Purple Heart of Erlik", una narración de Robert E. Howard que es todo un canto a la masculinidad y su efecto afrodisíaco sobre las mujeres:

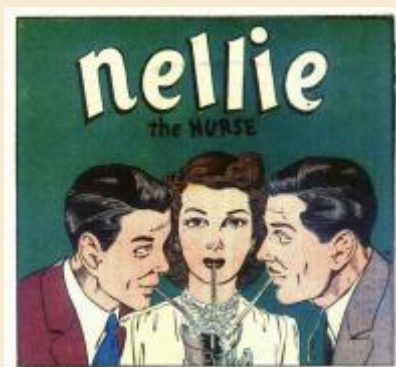
«Era grande, ancho de hombros, de puños fuertes, con ardientes ojos azules y un mechón salvaje de cabello negro asomándole bajo la gorra de capitán de barco. Era Wild Bill Clanton, marinero, traficante de armas, secuestrador, recolector furtivo de perlas, además de un combatiente de primera clase (...). Había posesividad en la forma en que sus brazos se aferraban al suave cuerpo de ella, pero la chica encontró una reconfortante solidez al apoyar su cabeza en su pecho musculoso. Había una promesa de seguridad en su fuerza masculina. Repentinamente, ella ya no odiaba su persistencia por conseguirla. Ella necesitaba su fuerza, necesitaba un hombre que pudiera luchar por ella (...). Había placer en la dominación de sus fuertes manos»^[40].

Sin embargo, la mujer decente se caracteriza por su fidelidad, y una vez se enamora de un hombre, va a desear permanecer siempre a su lado. Pero ¿qué puede ofrecer una mujer a un hombre? Por supuesto, su belleza física (de la que no se disfrutará plenamente hasta el matrimonio), pero también cuidados y mimos, la promesa de someterse a su voluntad y de crearle los menos problemas posibles (imagen 31). Aunque este discurso puede sorprendernos, no debemos pensar que es exclusivo de las viñetas o de los autores menos *sofisticados*, pues grandes nombres de la literatura caen en los mismos tópicos. Por ejemplo, la enfermera Catherine Barkley habla así a su prometido en la novela de Ernest Hemingway *Farewell to Arms*: «Yo sólo diré lo que quieras, y haré todo lo que quieras, y así nunca desearás a otra mujer, ¿verdad?»^[41].

Esta sencilla visión de las relaciones se amplía, no obstante, a medida que las editoriales van siendo conscientes de que su público ya no está compuesto solamente por chicos jóvenes, sino también por jóvenes mayores de edad y chicas de todas las edades. El humor para adolescentes y las historietas románticas son las primeras en presentar un modelo de cortejo más parecido al del mundo adolescente de la época, en el que la mujer ya no toma un papel tan pasivo y que emplea nuevos espacios, como los bailes, los cines, el instituto y, por supuesto, el automóvil^[42]. Así, aunque el noviazgo es la razón de ser de las mujeres, éstas ya no caen rendidas a los pies del primer hombre atractivo y masculino que se presenta ante ellas: «¡Vosotras sois una desgracia para el sexo femenino!», exclama Dotty a sus compañeras de fraternidad en *Dotty #35* (junio 1948), «¡Sentadas pasivamente como un puñado de corderitos a la espera de que un par de pantalones os pidan una cita! ¿Dónde está vuestra dignidad?». De igual modo, Louise, la protagonista de *G. I. Sweehearts #34* (octubre 1953), busca activamente al hombre de sus sueños, acudiendo a citas con diferentes soldados. Aparece así un nuevo modelo de mujer que tiene más libertad de opción a la hora de elegir a su futuro marido, creándose los primeros triángulos amorosos (imágenes 32 y 33), a imitación de lo que sucede en películas como *Road to Singapore*, donde Bing Crosby y Bob Hope compiten por el corazón de Dorothy Lamour^[43], si bien no hay ninguna duda de que la mujer acabará pasando por el altar.



Imagen 31. Independientemente de la capacidad que tenga una mujer, ha de obedecer la voluntad del hombre al que ama, que sabe lo que es mejor para ella. Así, tras recibir la ayuda de Betty Ross, Captain America le pide que deje el trabajo a los hombres y se marche a casa, cosa que la joven hace sin rechistar. *Captain America Comics #2* (abril 1941).



Imágenes 32 y 33. El triángulo amoroso que tiene en su centro a una mujer decente siempre se caracteriza por ser más platónico que físico, por lo que la muchacha nunca toma ventaja del afecto que le profesan sus admiradores, antes al contrario, sufre por la dificultad de elegir al hombre correcto. Dos ejemplos de triángulo amoroso en *Nellie the Nurse #2* (primavera 1945) y *First Love Illustrated #6* (diciembre 1949).

Ahora bien, tanto en las historietas de acción como en las de humor adolescente y romance, una chica debe ser, ante todo, una dama. Las revistas para chicas son las primeras que, ya desde los años treinta, aconsejan a sus lectoras no ser dominantes y dejar a los chicos tomar las decisiones de adónde ir o qué

hacer durante las citas (a fin de cuentas, son ellos quienes pagan), pero al mismo tiempo deben mostrarse recatadas en todo momento, recordando que los chicos no aprecian realmente a las chicas cuyos besos son fáciles, aunque no dudan en aprovecharse de las chicas que les dan pie^[44]. La propia cultura popular avisaba a

los chicos que no debían enamorarse de las mujeres que ofrecen sus favores libre o fácilmente, como descubre el popular personaje cinematográfico Andy Hardy, que rechaza a una chica porque va demasiado rápido^[45]. Por supuesto, si un chico se propasa con una muchacha, ella es la culpable, pues le ha dado expectativas y alicientes en lugar de pararle los pies (imagen 34).

De hecho, acorde a las películas, la música, la televisión y los cómics, el solo hecho de besarse es un acto muy especial que no se puede realizar alegremente con cualquier persona: No se besa porque sea una actividad placentera, sino porque es un signo de compromiso, un juramento de amor y fidelidad. Tal es la carga de un beso que en la popular serie televisiva *Meet Corliss Archer* encontramos que Corliss y su novio, Dexter, no se dan un solo beso, a pesar del afecto que se tienen y la penetración que muestran^[46]. «Tu beso fue algo sagrado para mí».^[47] En las secciones de correo de los *comic books* románticos



Imagen 34. Corresponde a una muchacha pararle los pies a los chicos y hacerse respetar, como descubre Ellen en *Teen-Age Romances* #10 (julio 1950). Un hombre respetará a una mujer que le pare los pies, y por lo tanto, la idea del abuso no existe.

también se fomenta esta visión con secciones como "My First Kiss", donde se comenta el primer beso y las consecuencias que ha tenido, con cartas como la aparecida en *Firs Love Illustrated* #6 (diciembre 1949): por ello, no es de extrañar que el cantante Ted Weems refleje dicho sentimiento en una de sus canciones:

«Llevaba dos meses saliendo con este chico cuando nos besamos. Una noche habíamos ido a cenar al lago y, después de comer, nos tumbamos sobre un mantel a contemplar las estrellas. Cuando fui a coger mi refresco, sin querer rocé su hombro... y bueno... ya sabéis el resto. Seguimos juntos desde entonces y tenemos planes para casarnos el próximo año».

Sin embargo, estas representaciones del amor adolescente, si bien pueden reflejar las prácticas de algunos jóvenes, no son ni mucho menos tan universales como la cultura popular quiere mostrar (imágenes 35 y 36). Aislados en la tranquilidad de sus automóviles, muchos jóvenes de los años cuarenta y cincuenta disfrutaban con besos y caricias íntimas antes de despedirse, si bien esta práctica no suele discutirse abiertamente, ya que la buena reputación tiene una gran importancia en la vida de los adolescentes, e incluso las chicas más rebeldes se toman muy en serio no parecer fáciles (*sluts*). No obstante, la buena reputación es una cuestión

de apariencias, por lo que la vida sexual de una chica con buena reputación y una con mala puede ser idéntica^[48]. Un ejemplo de esta necesidad de mantener una buena imagen la encontramos en una carta enviada por una lectora que firma

como *Baffled* ("Desconcertada"):



Imágenes 35 y 36. Las relaciones decentes se muestran como historias hermosas en las que la pareja adolescente parece carecer de todo deseo sexual, bastándoles los abrazos y algún beso cargado de compromiso de tarde en tarde. Las imágenes idílicas que se muestran en *Young Love* #28 (diciembre 1951) y *Hi-School Romance* #5 (junio 1950) reflejan justamente esa imagen idílica y, en la práctica, irreal.

«Recientemente me he mudado de mi pueblo natal a una ciudad más grande, donde he conocido a un chico con el que he comenzado a salir. Después de seis meses se ha ido al ejército. Ahora, todos los chicos del instituto parecen conocerme, incluso gente con la que nunca he hablado o ni siquiera he visto. Siempre andan hablando de mí (...). Empiezo a odiar ir al instituto. No soy una cual-

quiera, así que creo que tengo el novio equivocado. ¿Puede decirme qué hacer?».

Una buena reputación, un alto grado de compromiso, mucha ternura y fidelidad tienen como resultado la conquista del hombre, da igual que estemos hablando de un cómic romántico o de aventuras, llevando al final feliz, que es el matrimonio o, en las historietas de aventuras, donde no se considera oportuno casar al héroe para no hacerle madurar a ojos de los lectores, el eterno noviazgo que, eso sí, es de suponer que algún día acabará en un feliz matrimonio (imágenes 37 y 38). Bing Crosby define este sentimiento de compromiso masculino en su canción "Only for Ever":

«¿Que si quiero estar contigo / mientras los años van y vienen? / Sólo para siempre (...) / ¿Qué si quiero cumplir todos tus deseos / y estar orgulloso de ello? / Sólo para siempre (...)»^[49].

Por supuesto, hay algunas excepciones a todo lo que hemos dicho. John Benson, por ejemplo, ha sacado a la luz muchas de las historietas románticas escritas por el guionista Dana Dutch que, sin romper totalmente con los patrones que hemos visto, sí que ofrecen una visión más compleja de los personajes femeninos, dándoles mayor posibilidad de decisión, relegando el deseo de matrimonio a un segundo e incluso tercer lugar, incluso insinuando muy levemente cierta sexualidad^[50].



Imágenes 37 y 38. Muchas historietas terminan con una propuesta de matrimonio, cuando no con un matrimonio feliz y lleno de dicha, donde el amor suplía todas las carencias. Dos escenas de matrimonios felices extraídas de *First Love Illustrated* #6 (diciembre 1949) y *My Secret Life* #25 (enero 1950).

4.2. Las mujeres heroicas

Además de su papel en las historietas románticas, el otro gran rol que se atribuyó a las mujeres fue el de víctimas. Aunque algunos aficionados y estudiosos pretenden ver en las mujeres atadas y encadenadas referencias sadomasoquistas encubiertas^[51], para Dorota Wisniewska la mujer es la víctima predilecta porque el público siente más miedo e indefensión al ver al sexo débil en peligro, y el público masculino, además, se identifica con el héroe salvador^[52]. Las situaciones de peligro también son ideales para que las mujeres decentes se desgarran la ropa y muestren unos encantos que, de otro modo, ni los héroes ni el público masculino habrían conocido, si bien esta práctica varía según la política de cada editorial (imágenes 39 y 40).



Imágenes 39 y 40 Algunas editoriales se limitaban a emplear a las mujeres como víctimas, mientras que otras también empleaban su cuerpo como reclamo. Captain America (Timely Comics) y su compañero Bucky acuden a salvar a una mujer perfectamente vestida, mientras que Kaanga (Fiction House) salva a Ann Mason, que a la par que se retuerce nos muestra sus curvas. *Captain America* #23 (febrero 1943) y *Jungle Comics* #33 (septiembre 1942).

Generalmente, las muchachas en apuros (pues casi siempre son chicas jóvenes) logran sobrevivir en las historietas de aventura a todos los peligros gracias al héroe, si bien en los cómics de crimen, suspense y terror pueden encontrar una

muerte inesperada o desagradable. Ahora bien, este final suele ser aleccionador, de tal modo que una chica decente rara vez muere, mientras que una chica que presente una conducta reprobable tiene muchas más posibilidades de fallecer. Por ejemplo, en *Crime SuspensStories*#23 (julio 1954) encontramos a Mona, que ha usado su dinero para comprar a Jerry, el hombre de sus sueños, que acaba matándola para verse libre de ese matrimonio que no desea: aunque el asesino acaba siendo capturado por la justicia, el hecho es que si Mona se hubiese casado con un hombre que la amase en lugar de someter con el dinero a Jerry, no habría sufrido tan trágico final. También la casera solterona aparecida en *Adventures Into Terror* #9 (abril 1952), justamente por su manía de meterse donde no la llaman y espiar a su nuevo inquilino, acaba desencadenando una serie de acontecimientos

que culminan con su muerte.

Sin embargo, la aparición de Sheena en *Jumbo Comics* #1 (septiembre 1938) ofrece un nuevo arquetipo que rompe con el de damisela en apuros: el de heroína. Aunque las heroínas son relativamente pocas si las comparamos con la cantidad de hé-



Imágenes 41 y 42. Dos ejemplos de *raciones de erotismo*, en *Jungle Comics* #33 (septiembre 1942) y *Fight Comics* #42 (febrero 1946), donde las escenas de acción no son más que una excusa para lucir el hermoso cuerpo de la heroína.

roes masculinos que aparecen mensualmente, presentan los primeros personajes femeninos fuertes y poderosos, capaces de luchar o combatir en igualdad de condiciones que un hombre, algo realmente rompedor. No obstante, muchas editoriales prefirieron explotar la sexualidad de estas heroínas como gancho para atraer a los lectores masculinos. Por ejemplo, Fiction House suele pedir a sus dibujantes (da igual su sexo) que incluyan *deep sex shots* (que podríamos traducir libremente como *raciones de erotismo*), que no son otra cosa que escenas en las que la heroína muestra su exuberante cuerpo apenas tapado (imágenes 41 y 42); y aunque hoy día dichas imágenes nos pueden resultar cotidianas, en la época atraen poderosamente a los lectores masculinos, que las encuentran picantes y excitantes, como reconoce el dibujante George Evans^[53]. Este tipo de representaciones de las heroínas da lugar a lo que, ya en los años setenta, se denomina *GoodGirlArt*, que se refiere «no a las publicaciones que contienen historias de chicas buenas, sino a aquellas que presentan ilustraciones de chicas jóvenes y hermosas. Estas jóvenes solían lucir poca ropa o lucir prendas provocativas.»^[54] Como en el caso de las víctimas, cada editorial tiene su propio criterio a la hora de representar a las mujeres, y mientras algunas apuestan por una imagen provocativa otras prefirieron otra más conservadora (imágenes 43 y 44), e incluso hubo

editoriales que cambiaron levemente la imagen de sus personajes femeninos para hacerlos más adecuados a todos los públicos (imágenes 45 y 46).



Imágenes 43 y 44. Dos imágenes muy diferente de la heroína: *Black Cat Comics* #1 (1946) y *Sun Girl* #1 (agosto 1948). La primera muestra a un personaje que muestra buena parte de su cuerpo y un hermoso escote, mientras que la segunda cubre todo su cuerpo con un traje que, eso sí, es tan ceñido que nos permite observar claramente algunas de sus curvas.

Imágenes 45 y 46. Un mismo personaje podía ser representado de manera muy diferente. Fawcett Comics comenzó mostrando a Mary Marvel como una mujer atractiva de piernas hermosas en *Wow Comics* #10 (febrero 1943), pero con el tiempo alargó la falda del personaje hasta cubrirle las rodillas y le dio un rostro más añado, como se puede observar en *Mary Marvel* #9 (febrero 1947).



Un caso curioso es el de Wonder Woman, creada por el psicólogo William Moulton Marston y el dibujante Harry G. Peter y aparecida en *All Star Comics* #8 (diciembre 1941). La premisa de Marston es crear un personaje femenino atractivo y poderoso, pero al mismo tiempo menos violento y capaz de transmitir un mensaje de paz y amor, que el autor considera inherente a la biología femenina^[55], y que por lo tanto sigue anclado en los mismos estereotipos sobre la condición biológica de la mujer. La originalidad del personaje reside en que su serie se elabora pensando en el público femenino, lo que no sólo aporta un elenco de secundarias más rico, sino que además permite mostrar a una heroína hermosa pero carente de la carga erótica que poseen Sheena o Black Cat (imagen 47).

Sin embargo, a pesar de contener una carga de erotismo ostensiblemente menor, algunos investigadores creen ver en sus aventuras elementos altamente sexuales y fetichistas, y aún hoy encontramos una legión de aficionados y articulistas que repiten dicha idea, sin que ni unos ni otros aporten realmente pruebas más allá de algunas pocas imágenes descontextualizadas. Por ejemplo, para el doctor Wertham, las historietas de Wonder Woman muestran «un odio extremo y sádico a todos los hombres en un contexto claramente lésbico»^[56]. De igual modo, el dibujante Jim Steranko asegura que las aventuras de esta superheroína están cargadas de elementos «psico-sexuales que hasta un niño de diez años podía entender», afirmando que todas las historias acaban con escenas de sumisión

«que complacerían hasta al más duro de los seguidores del sadomasoquismo»^[57]. Les Daniels también apoya dicha visión, considerando que el creador de Wonder Woman «jugaba con el subconsciente de los lectores, usando diversos tipos de simbolismo sexual para crear respuestas emocionales»^[58].

Estas *obvias* imágenes de lesbianismo, erotismo y sadomasoquismo se pueden observar, según estos auto-

res, en numerosas escenas en las que Wonder Woman abraza a otras mujeres (imagen 48) o ata a sus rivales tanto masculinos como femeninos con su lazo (imagen 49), pero Trina Robbins rebate esta interpretación:

«En veinticinco aventuras de Wonder Woman de los años cuarenta, he encontrado cinco escenas en las que Wonder Woman abrazaba a otras mujeres: en dos ocasiones abrazaba a una niña pequeña, en otra ocasión a una mujer moribunda y a su madre, lo que supongo que puede considerarse permisible»^[59].

Robbins recuerda, además, que estos abrazos no son muestra de un deseo sexual, sino una muestra de afecto que, de hecho, es habitual entre mujeres; y el uso del lazo para inmovilizar a sus enemigos, insiste la autora, es parte de la estrategia del personaje (y su autor) de evitar la violencia. De hecho, quienes critican a Wonder Woman suelen olvidar que los mismos elementos que juzgan sexuales y eróticos se dan en las publicaciones con héroes masculinos: Los héroes suelen moverse en un mundo mayormente masculino, donde la única mujer que suele aparecer es la novia, a la que el héroe tampoco presta excesiva atención, prefiriendo por lo general la compañía de otros hombres. De igual modo, personajes como Bucky, Toro, Captain Marvel, Captain Marvel Jr. o Mary Marvel protagonizan numerosas escenas en las que son atados e incluso amordazados (sólo en los primeros treinta primeros números de *Captain America Comics* encontramos quince portadas en las que Bucky, el joven compañero del héroe, aparece encadenado o atado), pero ningún autor ha visto en ello sumisión ni sadomasoquismo^[60]. Así, a pesar de existir decenas de heroínas que enseñan sus cuerpos y adoptan posturas que no tienen otro objetivo que excitar sexualmente a los lectores masculinos, muchos teóricos centran sus críticas (y posiblemente proyecten



Imagen 47. A diferencia de otras heroínas, el personaje de Wonder Woman no pretende atraer lectores con imágenes sexualmente excitantes, por lo que los dibujantes no inciden en las curvas del personaje. *Sensation Comics* #85 (enero 1949).



Imagen 48. Una de las escenas que, según Wertham, se produce en un "contexto claramente lésbico", con Wonder Woman siendo recibida en su lugar de origen en *Wonder Woman* #3 (febrero-marzo 1943).

sus fantasías) sobre uno de los pocos personajes femeninos que, de hecho, no pretende excitar a los lectores.



Imagen 49. Últimas viñetas de una aventura de *Wonder Woman* #2 (invierno 1942), que según Jim Steranko “complacerían hasta al más duro de los seguidores del sadomasoquismo”.

4.3. Las mujeres malvadas

Opuestas a las mujeres decentes encontramos a las malvadas, aquellas que atentan contra los valores y normas de la sociedad. Acorde a Luis Gasca y Román Gubern, la apariencia de los personajes de cómic suele ser un reflejo de su interior^[61], por lo que no es de extrañar que una de las características de las villanas sea una gran belleza, si bien fría,



Imagen 50. El rostro frío y la tranquilidad con que el personaje de Gay se mueve envuelta en ropa interior, a pesar de estar ante un hombre, nos dejan ver que nos encontramos ante un personaje de moral cuestionable. *Jumbo Comics* #83 (enero 1946).



Imagen 51. La camisa abierta de Valkyrie, sus pantalones y botas de hombre, su rostro indiferente ante el sufrimiento del héroe y el hecho de sostener un arma de fuego (que es un artificio relacionado con lo masculino) nos muestran claramente que es una villana. *Air Fighters Comics* #2 (noviembre 1943).

carente de la calidez y el amor que se atribuyen a las mujeres decentes (imagen 50). De igual modo, según William C. Cline, los villanos han de mostrar físicamente su depravación^[62], lo que en el caso de las mujeres malvadas va a explicar una

vestimenta provocativa y muy sexual que las hace muy deseables, pero, al mismo tiempo, las marca como mujeres de moral cuestionable (imagen 51).

Además de estas características, la mujer malvada también puede ser tremendamente divertida, experimentada y astuta. Delante de los hombres a los que quisiera conquistar finge ser dulce y delicada, resultando mucho más interesante que cualquier mujer decente, tal y como describe en uno de sus relatos el escritor Russ West:

«Hamlin (...) estaba entreteniéndolo a un puñado de preciosidades. Eran las típicas *femme de joie* e hijas del pecado. Una llevaba la rendija de la falda tan arriba que Ferdinand pudo ver no sólo los límites de sus vaporosas medias, sino también largos centímetros de piel femenina donde sus blancas curvas daban paso a una parte más íntima. Sus pechos, sólo cubiertos por su brillante e increíblemente pequeño corpiño, eran como calabazas perfectamente moldeadas y cuidadosamente blanqueadas salpicadas de coral. Sus labios rojo damasco se movían con frases ardientes, posiblemente halagadoras; sus ojos encendidos de pasión brillaban tenuemente, rendidos y suplicantes (...)»^[63].

Lo que impulsa a actuar a una mujer malvada puede variar enormemente, aunque en general carecen de la inteligencia necesaria para trazar grandes planes, conformándose en ocasiones con pequeños crímenes como robar joyas o perfumes o seducir a un hombre comprometido, como vemos hacer a Catwoman en *Batman #1* (primavera 1940), Lavender en *Captain America #66* (abril 1948) o Madam Satan en *Pep Comics #18* (agosto 1941), respectivamente. Cuando participan en planes más ambiciosos, como dominar el mundo o cometer crímenes a mayor escala, lo hacen bajo el mando de algún villano masculino, más inteligente, como es el caso de personajes como Black Widow en *Mystic Comics #4* (agosto 1940), que trabaja para el propio diablo, o la ya mencionada Valkyrie, *Air Fighters Comics #2* (noviembre 1943), que trabaja para los nazis.

En cualquier caso, independientemente de cuál sea su objetivo, la mujer malvada resulta peligrosa para los hombres, a los que atrapa en sus redes y maneja a voluntad. Para ello utiliza todo tipo de artimañas, en ocasiones drogas, hipnosis y brujería, pero sobre todo mentiras (imagen 52) y su propia sexualidad desbordante. Este uso de su sexualidad le permite atraer a los hombres y competir con las mujeres decentes, ofreciendo justamente lo que una dama jamás aceptaría dar. Así describe la novelista Fannie Hurst la actitud y sexualidad de una joven que decide romper las normas de conducta para obtener el interés de los hombres:

«A Ray siempre la acariciaban por debajo de las mesas. Hasta donde podía recordar, primero cuando era niña y luego cuando comenzó a hacerse una mujer (...) los chicos siempre la habían acariciado y la habían abrazado en busca de besos. Los roces no eran desagradables, particularmente si se producían en la tarde, cuando los chicos abandonaban la cruda realidad y se sumergían en la oscuridad de los túneles de terciopelo de Cincinnati (...) "Ray deja que los chicos se aprovechen de ella", decían acusadoramente en [su barrio]. De hecho no era extraño, más bien todo lo contrario, verla a los quince años en las escaleras que daban acceso a su casa, acompañada de dos, tres y, en ocasiones, un solo chico»^[64].

La mujer malvada hace que los amigos discutan y que los hombres desatiendan sus responsabilidades, como descubre el *sidekick* de Captain America cuando su mentor cae rendido a los pies de una villana en *Captain America #65* (enero 1948), o Airboy cuando el hijo de un buen amigo discute con su padre a causa de una delincuente que él ha seducido en *Airboy Comics s/n* (noviembre 1948). Este dominio sobre los hombres hace que, incluso cuando éstos son conscientes de la corrupción moral de su compañera, no sean capaces de romper sus lazos con ella, tal y como nos narra Dashiell Hammet: «[El dinero] la vuelve loca, desde luego, pero por algún motivo a uno no le importa. Es tan interesada, tan sinceramente metalizada, que no resulta nada desagradable»^[65]. No obstante, esto acaba conduciendo a la destrucción de los hombres, tanto moral como económicamente, como se nos muestra en la película *La jungla de asfalto*:

«-Me dijeron que está arruinado.
-¿Estás loco? Le he visto llevar el negocio durante veinte años (...) Tiene dos casas, cuatro coches y media docena de criados...
-Y una rubia»^[66].

Por lo tanto, los hombres han de saber comportarse ante una mujer (imagen 53), como ya vimos que hacía Andy Hardy en la película *Life Begins for Andy Hardy*, o como el duro detective Mike Hammer, que sabe esperar cuando considera que una chica vale la pena:

«Charlotte despegó sus labios de los míos y se abandonó, exánime, entre mis brazos (...).

-Mike -balbució-, tengo necesidad de ti.

-No -respondí.

-Por favor, por favor...

-No puede ser.

-Pero, ¿por qué no, Mike? ¿Por qué no?

-Porque hay cosas bellas que no deben ser estropeadas así. Para todo habrá tiempo; pero debe ser como Dios manda»^[67].



Imagen 52. La mujer fatal seduce al héroe a sabiendas de que su prometida le está mirando en *Flaming Love #1* (diciembre 1949). Para el hombre es muy difícil resistirse a los encantos de una mujer, por lo que una mujer malvada es una amenaza no sólo para sus víctimas, también para las demás mujeres.



Imagen 53. Catwoman propone a Batman una alianza para convertirse en "¡Rey y reina del crimen!", cosa que el señor de la noche rechaza a pesar de reconocer que la propuesta le resulta "tentadora". *Batman* #1 (primavera 1940).

Aunque la mujer malvada posee una vida excitante, con una legión de hombres a sus pies, riquezas e independencia, al final los hombres la acaban abandonando o evitando, tal y como recuerda una canción del grupo The Four Seasons:

«Adiós, nena, esto no es un hasta luego. / Voy a seguir con mi vida. / Pronto comenzarás a llorar a causa de tus mentiras. / Oh sí, mira quién se ríe ahora»^[68].

Como la mujer malvada no encuentra a ningún hombre que la quiera, acaba sola, convirtiéndose en una amargada e incluso en una demente. Este final no suele mostrarse en los cómics, pero se observa en el resto de la cultura popular. Por ejemplo, así define el novelista Pat Frank la monótona y triste vida de una mujer que no encuentra marido:

«Florence (...) no tenía familiares cercanos y se acercaba a una edad en la que una persona razonable no podía esperar una propuesta de matrimonio (...) Su vida entera estaba centrada en la oficina (...) Solía llegar un poco antes de lo necesario. A media mañana, maldecía el descenso de trabajo, que finalmente acababa a las cinco. A partir de las cinco, nada la esperaba en casa, salvo sus pájaros, un pez tropical y sus viajes indirectos a siglos más románticos, a los que accedía a través de las novelas históricas»^[69].



Imagen 54. Las mujeres criminales suelen encontrar un final solitario, ya sea muriendo, ya sea dando con sus huesos en prisión, donde envejecerán sin encontrar a un hombre que las despose. *All-True Crime* #31 (enero 1949). **Imagen 55 (derecha).** Valkyrie no puede resistirse al buen corazón de Airboy, enamorándose de él y uniéndose al bando aliado. *Air Fighters Comics* #2 (noviembre 1943).

Otro novelista, Frank G. Slaughter, especializado en dramas médicos, describe así a un personaje antipático que tampoco ha encontrado el amor: «Emily Sloane, la jefa de las enfermeras de la sección de cirugía, [era] una amargada solterona que tenía ideas muy concretas sobre la disciplina»^[70]. Incluso Agatha Christie muestra la visión cruel que los hombres tienen de las mujeres solteras que alcanzaban cierta edad: «Me parece que esta mujer está loca de atar. Muchas solteronas terminan igual. No quiero decir con esto que les dé por el asesinato en serie, pero les funciona mal la cabeza»^[71]. Por lo tanto, las mujeres malvadas pueden disfrutar algunos años de la gloria que les ofrece su belleza, pero cuando dicha belleza decline o sus engaños sean descubiertos, acabarán solas (imagen 54).

No obstante, a las mujeres malvadas se les permite tomar el camino de la redención y romper con su pasado criminal. Cuando una mujer decide redimirse, eso sí, no lo hace tanto debido a motivos ideológicos (es decir, no hay una introspección que le haga comprender que se ha portado mal) como por el amor que siente hacia algún hombre decente, generalmente el héroe (imagen 55). Sólo reformándose, la mujer malvada puede aspirar a conquistar el corazón de un hombre decente, aunque el camino que ha de seguir es largo, mas vale la pena, porque a partir de ese momento los hombres la tratarán con respeto y, finalmente, su amor será correspondido y podrá realizarse como mujer.

La reforma de la mujer malvada suele venir acompañada de un importante cambio en su representación, perdiendo la frialdad que la caracterizaba y mostrándose sumisa a los deseos del héroe. No obstante, la villana reformada sigue siendo muy erótica, con la diferencia de que su sexualidad se somete a los deseos de su amado, por lo que ya no la emplea libremente para dominar a los hombres (imagen 56).

Sin embargo, en una industria tan dominada por las fórmulas como la del *comic book* de los años cuarenta y cincuenta, algunos autores no se atreven a prescindir de sus villanas y del poderoso atractivo erótico que despiertan en los lectores, por lo que prefieren convertirlas en personajes ambiguos que lo mismo ayudan al hé-

roe que se embarcaban en una cruzada criminal (ilustración 57).



Imagen 56. Nótese la diferencia entre esta imagen de Valkyrie de *Air Fighters Comics* #7 (abril 1944) y la aparecida en la imagen 51. Aquí, Valkyrie sigue siendo atractiva y teniendo éxito entre los hombres, pero su rostro es más dulce, sus símbolos de poder masculino han desaparecido (lleva un traje en lugar de pantalones y no va armada) y se excusa ante los hombres diciendo: "Mi primer baile está reservado...", mostrando así su compromiso y sometimiento hacia Airboy.

Imagen 57. Catwoman es una de las villanas preferidas de los lectores, como demuestran sus numerosas apariciones a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. Para poder seguir jugando con su atracción hacia el hombre murciélago pero, al mismo tiempo, poder emplearla como villana, los autores optaron por convertirla en un personaje ambiguo que siempre estaba a un paso de la salvación o de la condenación. *Batman* #65 (junio-julio 1951)

4.4. Las jóvenes inexpertas

A lo largo de los años cuarenta, según se hace evidente que los jóvenes tienen sus propios espacios en los que pueden disfrutar en mayor o menor grado de su sexualidad, se van multiplicando los documentales en los que se busca instruir a los más jóvenes sobre cómo comportarse en una cita, cómo ser popular y aun así mantener la buena fama, la manera de hacer una fiesta o incluso cómo saber si se está realmente enamorado^[72]. En los *comic books*, este deseo de educar se ve reflejado en el arquetipo de las jóvenes inexpertas, muchachas que comienzan a tener citas pero que, ya sea por su falta de experiencia o por su deseo de nuevas vivencias, amenazan con romper las convenciones sociales y convertirse en mujeres malvadas. Así, a través de estas historietas que casi siempre protagonizan mujeres (de ahí que aparezcan principalmente en los títulos románticos), los lectores y las lectoras aprenden qué comportamientos son correctos, cuáles no, y las consecuencias que acarrear.

Obviamente, una de las lecciones más importantes que se intenta enseñar es la del control de la sexualidad. La autocontención es muy importante, pues si una chica joven se deja llevar por sus pasiones, puede acabar teniendo problemas:

«Incluso antes de llegar a la universidad, ya había decidido que la vida era para disfrutarse... ¡y la joven sangre que hierve en mis venas iba a obtener las emociones que ansiaba! (...) Entregaba mis besos alegremente... ¡y por todo el campus SE COMENTABA QUE YO ERA FÁCIL!»^[73].

Las mujeres que disfrutaban libremente de su sexualidad son representadas, además, como personas egoístas y envidiosas que no tienen en cuenta los sentimientos de los demás, no les importa robarles la pareja a sus amigas o incluso hermanas, y en realidad no saben lo que significaba el amor (imágenes 58 y 59).

Aunque el tema de la sexualidad es uno de los más representados, también encontramos advertencias sobre las cazadoras de fortuna, como muestra la historieta "I Spelled KISS\$E\$ the Wrong Way" en *Diary Secrets* #10 (febrero 1952); los peligros que afronta una chica que se cree independiente y quisiera vivir sola, como se vería en "Your Own Apartment!", aparecido en *Young Romance* #40 (diciembre 1951), y la necesidad de evitar los celos excesivos, como en la trágica aventura "We Both Loved Jerry" en *Girl Confessions* #10 (septiembre 1952). La mayoría de estos cómics terminan con un final feliz, en el que la muchacha aprende una importante lección y acaba en brazos del chico amado, aunque tampoco faltan las ocasiones donde se muestra un final trágico en el que la muchacha acaba sola.

Incluso las jóvenes que se comportan de forma decente y poseen una buena reputación pueden verse tentadas por sueños alocados o amores intensos hacia algún chico adulto o misterioso. Ése es el caso de Judy Foster en la película *A Date with Judy*, que deja a un lado a su vecino Oogie Pringle (que se puede considerar su novio, aunque nunca se hayan besado) cuando conoce a un atractivo universitario varios años mayor que ella^[74]. Obviamente, esto es menos notorio en las publicaciones de aventuras, donde el héroe es un ejemplo de masculinidad y caballerosidad, pero sí que lo vemos de manera bastante frecuente en los cómics humorísticos y, sobre todo, en los románticos (imágenes 60 y 61). Sin embargo, la cultura popular promueve las relaciones de amor con las personas cercanas a las que se conoce de toda la vida, tal y como se



Imágenes 58 y 59. En la historia de terror "The Mad Mamba" encontramos a Lola Britton, cuya envidia hacia su rival Jolie Martin le impide ver sus propios talentos y virtudes. En la historieta "Reckless Love Almost Ruined My Reputation" nos encontramos a Anne, una joven cuya falda corta nos muestra su frivolidad y su excesiva sexualidad, que contrasta con la falda larga de su amiga. *Adventures Into Weird Worlds* #25 (enero 1954) y *Teen-Age Romances* #10 (junio 1950).



muestra en el relato "Disappearance":

«Alderdale... tan sólo una pequeña población de Illinois, no muy diferente de todas las otras pequeñas poblaciones diseminadas a lo largo y ancho del campo. Él y Vickie habían nacido en Alderdale. Habían crecido juntos, habían acudido al mismo instituto. Habían ido a las mismas fiestas, picnics y bailes juntos. Simplemente era natural que finalmente acabasen casándose»^[75].

Por lo general, la muchacha que abandona a su novio por un chico nuevo y excitante acaba descubriendo que se ha equivocado, ya sea porque se arrepiente o porque el chico misterioso demuestra que no tenía interés en convertirla en una mujer decente. Así, por ejemplo, tras romper con su novio de toda la vida, la protagonista de *Diary of Secrets #22* (febrero 1952) habla al chico misterioso y adinerado de los planes de futuro que ella ha trazado para ambos, a lo que él:

«Qué es eso de... **nuestro** futuro? (...) Si estás pensando en matrimonio, ¡olvídalo! Mis coches deportivos son más caros que una esposa, ¡pero dan menos problemas! ¡No quiero ninguna cadena atada a mi cuello!».

De igual modo, la protagonista de una de las historietas aparecidas en *Venus #9* (mayo 1950) descubre demasiado tarde que la pasión y el misterio tienen una vida muy breve:

«Sí, fue un encuentro repentino, una amistad repentina, un noviazgo repentino y... ¡un matrimonio repentino! En un mes, me había convertido en la señora de Hal Bennett, ¡y en la mujer más feliz del mundo! Vi [a mi antiguo novio, Lester] en la ceremonia (...) pobre chico sin chispa... no podría haberme casado con él... ¡simplemente no tenía el suficiente glamour! Nuestro matrimonio fue como nuestro noviazgo: excitante, emocionante, apasionado... alocado, divertido, feliz, romántico y... ¡BREVE! Un mes después, me encontré sola en casa... sola con mis lágrimas... y mi tristeza... ¡y mi arrepentimiento! Sola con el conocimiento de que me había casado con un hombre con el que no tenía nada en común: ¡un hombre al que apenas conocía! ¡Así que hoy he vuelto [a mi ciudad]! En seis semanas estaré divorciada... ¡una más en la trágica legión de mujeres que han cometido un error! ¡Mujeres que tienen que volver a empezar! Quizás, si tengo suerte, Lester Dowd, el hombre auténtico, genuino y decente con el que debería haberme casado, me estará esperando... pero si no, al menos, he aprendido una dura lección... ¡y espero ser una mejor persona gracias a ella!».

La chica debe reconocer entonces su error, volver con la cabeza baja a su antiguo novio y pedir perdón, como también sucede en *Fist Loved Illustrated #64* (mayo 1954): «¿Cómo he podido ser tan idiota? Stan, querido Stan... ¡Si tan sólo me dieras otra oportunidad!». Por supuesto, a la chica ni se le ocurre seguir adelante con su vida y conocer a otros hombres, menos aún quedarse soltera.



Imágenes 60 y 61. El deseo de relacionarse con hombres misteriosos o adultos hace que las jóvenes adolescentes, siempre representadas como inconstantes y alocadas, dejen de lado a los chicos que realmente las aman y respetan. *Diary Secrets* #22 (febrero 1952) y *Miss America Magazine* #1 (noviembre 1944).



5. CONCLUSIONES: EROTISMO Y REPRODUCCIÓN SOCIAL

Aunque la sexualidad y la representación de las mujeres en el *comic book* estadounidense de la edad dorada ha interesado a diversos eruditos y expertos, la ausencia de un método de trabajo ha llevado a formular conclusiones erróneas, construidas sobre un puñado de imágenes sacadas de contexto o sobre interpretaciones que tienen más que ver con los deseos y fantasías de quienes las formulan que con la realidad.

En primer lugar, antes de sumergirnos en los personajes femeninos, lo que hemos de hacer es comprender el contexto en el que son producidos y el público al que llegan. Así, entre 1935 y 1954 encontramos una industria que no para de crecer, por lo que se van articulando una serie de mecanismos que favorecen el trabajo en cadena, la repetición de géneros ya aceptados por el público, el empleo de estereotipos fácilmente reconocibles y el empleo de fórmulas fijas que limitan ostensiblemente la creatividad de los autores. Por lo tanto, los autores de las historietas beben de la cultura popular que conocen, repitiendo aspectos que previamente han visto y asimilado en la literatura, el cine, la radio y, ya en los años cincuenta, la televisión. Por lo tanto, a pesar de no ser plenamente conscientes de ello, los autores y editores favorecen la repetición de los valores que predominan en su época, y que son claramente patriarcales.

Sin embargo, a diferencia de los otros medios de masas, los *comic books* carecen de un sistema de autorregulación de sus contenidos, por lo que algunas editoria-

les no dudan en buscar ganchos para aumentar las ventas, ya sea a través del aumento del nivel de violencia o de erotismo. Pero como ya indicábamos al principio de este texto, una industria controlada por hombres y en una sociedad patriarcal tiende a reflejar sus propios intereses, por lo que ese erotismo va a ir dirigido a satisfacer al público masculino y heterosexual, algo que, por otro lado, era habitual en el contexto de una cultura popular en la que vamos a encontrar más protagonistas masculinos que femeninos, aunque los públicos de ambos sexos sean casi idénticos en número^[76].

Pero independientemente de que se emplee más o menos la figura femenina como reclamo, las viñetas enseñan tanto a los lectores como a las lectoras una serie de lecciones sobre la sociedad en la que viven. En nuestro caso, la lección más importante es la de la división de las mujeres en dos amplios campos, las buenas y las malas, aquellas con las que un hombre desea casarse y aquellas con las que un hombre sólo debe divertirse. Indudablemente, la figura de la malvada es mucho más atractiva para una lectora que la de la mujer decente, pues la primera disfruta de su sexualidad, rompe con su sometimiento y obtiene riquezas, mientras que la segunda apenas consigue atraer la atención del héroe, tiene un novio aburrido y debe reprimir sus deseos sexuales; por todo ello, las historietas hacen hincapié en lo trágica que acaba resultando la vida de la mujer malvada, frente al triunfo final de la mujer decente. ¿Pero qué diferencia a una mujer decente de una malvada? Más allá de su belleza, frialdad y objetivos, lo que realmente diferencia a una de otra es el uso que hacen de su sexualidad: las mujeres decentes son víctimas de su sexualidad, pues no sólo no pueden ceder al deseo propio, sino que además deben sufrir la insistencia de sus citas y parejas; por el contrario, las mujeres malvadas dominan su sexualidad y convierten a los hombres en víctimas de ella. El problema de la mujer malvada no es, por lo tanto, solamente que subvierta el orden establecido ("los hombres dominan a las mujeres"), sino que su egoísmo la puede llevar a interferir con otras relaciones. Por ello, la mujer malvada que se quiera redimir debe someterse a otro hombre, de tal modo que aunque siga manteniendo una vida sexual activa, al menos se restablezca el dominio del hombre sobre la mujer y ésta no vuelva a representar una amenaza para otras parejas. Por ello, aunque algunos cómics tengan una mayor carga erótica que otros, en el fondo se da el mismo mensaje: a las mujeres se les enseña a reprimir sus deseos y el de sus parejas, mientras que a los hombres, si bien se les excita con imágenes de mujeres hermosas y poco vestidas, se les instruye para que desconfíen de las mujeres que son demasiado fáciles; se crea así la imagen de la mujer casta, y por lo tanto decente, con la que hay que comprometerse, y de la fácil, y en consecuencia malvada, con la que sólo hay que divertirse.

A partir de 1955, cuando se regulan las publicaciones con un código de conducta, el fin del erotismo no va a significar el final de dicho mensaje patriarcal, antes todo lo contrario. En una sociedad como la de principios de los años cincuenta, en la que las mujeres cada vez pasan más tiempo fuera del hogar (primero instruyéndose, luego trabajando en empleos remunerados)^[77] se refuerza un mensaje hogareño, que excluye de las historietas románticas cualquier tipo de ruptura con los patrones morales, que a fin de cuentas eran la únicas que mostraban a mujeres haciendo uso libre de su sexualidad, y convierte el noviazgo decente y el matrimonio en el tema central de prácticamente todas las historietas. Así, si hasta 1954 encontramos un mensaje que tiende a reprimir la sexualidad libre de las mujeres, a partir de 1955 dicha sexualidad es totalmente borrada de las historietas dirigidas principalmente a mujeres, y aparece mucho más diluida en aquellas que tienen como público potencial a hombres.

Ahora bien, ¿hasta qué punto cala este mensaje en los públicos? Para Hans-Georg

Gadamer, el receptor o receptora de una obra no es un sujeto pasivo que acepta mansamente lo que se le está diciendo, sino que, muy por el contrario, establece un diálogo con la obra y puede tomar sólo algunos elementos de la misma, o incluso reinterpretar completamente el mensaje que recibe, otorgándole así un significado nuevo^[78]. Pongamos por ejemplo las historietas de aventuras protagonizadas por mujeres eróticas, teóricamente dirigidas a un público masculino, pero que igualmente atraen a lectoras, pues son tan escasas las narraciones protagonizadas por mujeres que las lectoras no dudan en seguir cualquiera que se publique, por irreales que sean las mujeres que aparezcan representadas^[79]: así, mientras un lector puede obtener con una aventura de Sheena una fantasía erótica, una lectora puede encontrar en la misma historieta un modelo de mujer independiente y fuerte. El propio hecho de que muchas parejas adolescentes tengan una vida sexual, aunque ésta no pase en muchas ocasiones de besos y caricias, nos muestra que muchos lectores y muchas lectoras logran adaptar el mensaje que lanzan los cómics en particular, y la cultura popular en general, creando así una doble moral en la que en el entorno de la pareja se disfruta de la sexualidad, mientras que en el entorno familiar y público se defienden los valores que fomenta la sociedad; surge así la reputación, que no se basa en lo que una persona hace, sino en lo que los demás creen que esa persona hace.

En resumidas cuentas, los *comic books* publicados entre 1935 y 1954 muestran un mundo donde predominan los valores patriarcales, obviamente en la representación que se hace del cuerpo de las mujeres, pero también a través de los usos y costumbres relativos a la sexualidad. Por lo tanto, el fin de las representaciones eróticas no será el final de dicho mensaje patriarcal, pues se refuerzan los contenidos que ensalzan la concepción tradicional del matrimonio (heterosexual, monógamo, con finalidad procreadora e indisoluble). No obstante, dicho mensaje no condiciona de forma definitiva la actitud de las personas en su vida privada, aunque sí que apuntala dichos valores en la esfera pública.

BIBLIOGRAFÍA

- BENSON, John: *Confessions, Romances, Secrets, and Temptations*. Archer St. John and the St. John Romance Comics, Seattle (EE UU), Fantagraphics Books, 2007.
- BRONFENBRENNER, Urie: *La ecología del desarrollo humano*, Barcelona, Paidós, 1987.
- CLINE, William C.: *In the Nick of Time. Motion Picture Sound Serials*, Jefferson (EE UU), McFarland & Company Inc., 1997.
- COONTZ, Stephanie: *Historia del matrimonio*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2006.
- DANIELS, Les: *DC Comics, a Celebration of the World's Favorite Comic Book Heroes*, Nueva York (EE UU), Billboard Books, 2003.
- DANIELS, Les: *Wonder Woman: The Complete History*, San Francisco (EE UU), Chronicle Books, 2000.
- DAUNNE-RICHARD, Anne-Marie: "Cualificación y representación social", en *Las nuevas fronteras de la desigualdad*, Barcelona, Icaria Editorial, 2004, pp.71-88.
- DÍEZ ESPINOSA, José Ramón: *El desempleo de masas en la Gran Depresión: Palabras, imágenes, sonidos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.
- DUIN, Steve, y RICHARDSON, Mike: *Comics. Between the panels*, Milwaukee (EE UU), Dark Horse Comics, 1998.
- FEIFFER, Jules: *The Great Comic Books Heroes*, Seattle (EE UU), Fantagraphics Books, 2003.
- GASCA, Luis, y GUBERN, Román: *El discurso del cómic*, Madrid, Ediciones Cátedra,

- 1988.
- GADAMER, H. G.: *Truth and Method*, Londres (Reino Unido), Sheed and Ward, 1979.
 - GOLUART, Ron: *Comic Book Culture. An Illustrated History*, Portland (EE UU), Collector Press, 2000.
 - GUBERN, Román: *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1972.
 - LEFAUCHEUR, Nadine: "Maternidad, familia, Estado", en *Historia de la mujer El siglo XX Tomo 5*, Madrid, Taurus Ediciones, 1993, pp.439-463.
 - McKNIGHT-TRONTZ, Jennifer: *The Look of Love. The Art of the Romance Novel*, Nueva York (EE UU), Princeton Architectural Press, 2002.
 - MARSHMNT, Margaret: "The Picture is Political: Representation of Women in Contemporary Popular Culture", en ROBINSON, Victoria, y RICHARDSON, Diane (coords.): *Introducing Women's Studies*, Houndmillis (EE UU) y Londres (Reino Unido), MacMillan Press, 1997, pp.125-151.
 - NASH, Ilana: *American Sweetheart. Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*, Bloomington (EE UU), Indiana University Press, 2006.
 - NYBERG, Amy Kiste: *Seal of Approval. The History of the Comics Code*, Jackson (EE UU), University of Mississippi, 1998.
 - PALLADINO, Grace: *Teenagers. An American History*, Nueva York (EE UU), Basic Books, 1996.
 - PINERL, John P. J.: *Biopsicología*, Madrid, Adisson-Wesley, 2006.
 - ROBBINS, Trina: *The Great Women Superheroes*, Northampton (EE UU), Kitchen Sink Press, 1996.
 - RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín: *Los cómics de la Segunda Guerra Mundial: Producción y mensaje en la editorial Timely (1939-1945)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010.
 - RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín: "La guerra de las bestias. Una lectura de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial a través de los cómics de animales" en MORGADO GARCÍA, Arturo; y RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín (Eds.): *Los animales en la historia y la cultura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011, pp.221-236.
 - SABIN, Roger: *Comics, Comix, & Graphics Novels*, Londres (Reino Unido) Inglaterra, Phaidon Press Limited, 1996.
 - SIMON, Joe; y SIMON, Jim: *Comic Book Maker*, Lebanon (EE UU), Vanguard Productions, 2003.
 - STERANKO, Jim: *The Steranko History of Comics vol.1*, Pennsylvania (EE UU), Supergraphics Publication, 1970.
 - STOREY, John: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Athens (EE UU), The University of Georgia Press, 2003.
 - WERTHAM, Fredric: *Seduction of the Innocent*, Nueva York (EE UU), Rinehart, 1954.
 - WISNIEWSKA, Dorota: "A Beauty in Distress or the attack of the 50 ft. Woman? Some Perspectives of the Portrayal of Women in the American Horror Films", en *Sites of Female Terror. En torno a la mujer y el terror*, Navarra, Aranzadi, 2008, pp.397-405.
 - WRIGHT, Bradford W.: *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore (EE UU) The Johns Hopkins University Press, 2003.

NOTAS

^[1] Para una interpretación *queer* de Batman y Robin léase CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso, y ARAGÓN VARO, Asunción: "Mis héroes ya no son lo que eran. Una lectura *queer* de Batman y Xena, la princesa guerrera", en ESTÉVEZ SAÁ, José Manuel *et al.* (Eds.): *Sociedades y Culturas: Nuevas formas de aproximación literaria y cultural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Publicaciones y Recursos Audiovisuales y SELICUP, 2004.

^[2] BRONFENBRENNER, Urie: *La ecología del desarrollo humano*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 41-45.

- [13] STOREY, John: *Cultural Studies and the Study of popular Culture*, Athens (EE UU), The University of Georgia Press, 2003, pp. 5-6.
- [14] MARSHMENT, Margaret: "The Picture is Political: Representation of Women in Contemporary Popular Culture", en ROBINSON, Victoria, y RICHARDSON, Diane (coords.): *Introducing Women's Studies*, Houndmillis (EE UU) y Londres (Reino Unido), MacMillan Press, 1997, p. 125.
- [15] PETERSON, R. A.: "Five Constraints of The Production of Culture: Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers", *Journal of Popular Culture*, Vol. 16 Nº 2, Wilmington (EE UU), Wiley Periodicals, 1982, p. 143.
- [16] DANIELS, Les: *DC Comics, a Celebration of the World's Favorite Comic Book Heroes*, Nueva York (EE UU), Billboard Books, 2003, p. 14; y SABIN, Roger: *Comics, Comix, & Graphics Novels*, Londres (Reino Unido) Inglaterra, Phaidon Press Limited, 1996, p. 35.
- [17] RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín: *Los cómics de la Segunda Guerra Mundial: Producción y mensaje en la editorial Timely (1939-1945)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010, pp. 54-56, 78-79.
- [18] GUBERN, Román: *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1972, p. 8.
- [19] Lloyd Jacket citado en SIMON, Joe, y SIMON, Jim: *Comic Book Maker*, Lebanon (EE UU), Vanguard Productions, 2003, pp. 26 y 27.
- [20] "An Interview with Irwin Stein", Irwin Stein entrevistado por John Benson en BENSON, John: *Confessions, Romances, Secrets, and Temptations*. Archer St. John and the St. John Romance Comics, Seattle (EE UU), Fantagraphics Books, 2007, pp. 15-16.
- [21] ROBBINS, Trina: *The Great Women Superheroes*, Northampton (EE UU), Kitchen Sink Press, 1996, pp. 26, 29.
- [22] RODRÍGUEZ MORENO, op. cit., p. 57.
- [23] "C. C. Beck", C. C. Beck entrevistado por Tom Heintjes en *Hogan's Alley*, consultado el 4 de abril de 2010, <<http://www.cagle.msnbc.com/hogan/interviews/beck/home.asp>>.
- [24] WRIGHT, Bradford W.: *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore (EE UU) The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 6.
- [25] "Origins of the Golden Age: Sheldon Mayer", Sheldon Mayer entrevistado por Anthony Tollin en *Amazing World #5*, Nueva York (EE UU), DC Comics, Marzo-Abril 1975, p. 6.
- [26] NYBERG, Amy Kiste: *Seal of Approval. The History of the Comics Code*, Jackson (EE UU), University of Mississippi, 1998, p.19.
- [27] *Ibidem*, pp. 144-145.
- [28] WRIGHT, op. cit., pp. 98-99.
- [29] NYBERG, op. cit., p. 23.
- [30] *Ibidem*, p. 165.
- [31] WRIGHT, op. cit., p. 102, y NYBERG, op. cit., p. 35.
- [32] NYBERG, op. cit., pp. 166-169.
- [33] GOULART, Ron: *Comic Book Culture. An Illustrated History*, Portland (EE UU), Collector Press, 2000, pp. 181-182.
- [34] Cabe destacar como excepción la serie *Little Nemo*, de Windsor McCay, que si bien empezó como una historia humorística, pronto desarrolló un universo de aventuras nunca antes visto en las páginas de la prensa. La serie se editó originalmente entre 1905 y 1914, y aún hoy día se reedita.
- [35] DÍEZ ESPINOSA, José Ramón: *El desempleo de masas en la Gran Depresión: Palabras, imágenes, sonidos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006, p. 17.

- [26] FEIFFER, Jules: *The Great Comic Books Heroes*, Seattle (EE UU), Fantagraphics Books, 2003, p. 15.
- [27] PALLADINO, Grace: *Teenagers. An American History*, Nueva York (EE UU), Basic Books, 1996, pp. 45-46.
- [28] *Ibidem*, p. 118.
- [29] NASH, Ilana: *American Sweetheart. Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*, Bloomington (EE UU), Indiana University Press, 2006, p. 131.
- [30] RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín: "La guerra de las bestias. Una lectura de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial a través de los cómics de animales", en MORGADO GARCÍA, Arturo, y RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín (Eds.): *Los animales en la historia y la cultura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011, pp. 228-229.
- [31] McKNIGHT-TRONTZ, Jennifer: *The Look of Love. The Art of the Romance Novel*, Nueva York (EE UU), Princeton Architectural Press, 2002, p. 35.
- [32] "More Than Your Average Joe", Joe Simon entrevistado por Mark Evanier en: *Jack Kirby Collector* #25, EE UU, TwoMorrows, subido en agosto de 1999 y consultado el 2 de marzo de 2007, <<http://twomorrows.com/kirby/articles/25simon.html>>.
- [33] BENSON, op. cit., pp. 101-102.
- [34] MARSHMENT, op. cit., p. 125.
- [35] PINERL, John P. J.: *Biopsicología*, Madrid, Adisson-Wesley, 2006, pp. 328-330.
- [36] DAUNNE-RICHARD, Anne-Marie: "Cualificación y representación social", en *Las nuevas fronteras de la desigualdad*, Barcelona, Icaria, 2004, pp. 76, 78-79.
- [37] SHUTE, Neville: *On the Beach*, Londres (Reino Unido), Vintage Books, 2009 (publicada originalmente en 1957), p. 159.
- [38] BURROUGHS, Edgar Rice: *A Princess of Mars*, Nueva York (EE UU), Penguin Books, 2007 (publicado originalmente en 1917), p. 64.
- [39] STEPHANI, Frederick (director): *Flash Gordon*, EE UU, Universal Pictures, 1936.
- [40] HOWARD, Robert E.: "The Purple Heart of Erlik", en GOODSTONE, Tony (editor): *The Pulps: Fifty Years of American Pop Culture*, Nueva York (EE UU), Bonanza, 1970 (publicado originalmente en 1936), pp. 145, 149-150.
- [41] HEMINGWAY, Ernest: *Adios a las armas*, Madrid, Unidad Editorial, 1999 (publicado originalmente en 1929), p. 107.
- [42] COONTZ, Stephanie: *Historia del matrimonio*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2006, p. 261.
- [43] SCHERTZINGER, Victor (director): *Road to Singapore*, EE UU, Paramount Pictures, 1940.
- [44] PALLADINO, op. cit., pp. 27-28.
- [45] SEITZ, George B. (director): *Life Begins for Andy Hardy*, EE UU, Metro-Goldwyn-Mayer, 1941.
- [46] ADELMAN, Jerry (guionista): "No Clothes for the Party", temporada 1, en *Meet Corliss Archer*, EE UU, ZIV Television Programs, 1955.
- [47] TED WEEMS: "Heartaches", en *Greatest Hits*, Collector's Choice, 2001 (grabada originalmente a finales de 1947).
- [48] PALLADINO, op. cit., pp. 166-168.
- [49] BING CROSBY: "Only for Ever" en *Only for Ever: His Greatest Hits of the 40s*, Asv Living Era, 2001 (grabada originalmente a finales de 1940).
- [50] BENSON, op. cit., pp. 87-100.
- [51] Por ejemplo, en STERANKO, Jim: *The Steranko History of Comics vol. 1*, Pennsylvania (EE UU), Su-

pergraphics Publication, 1970, p. 72.

[521] WISNIEWSKA, Dorota: "A Beauty in Distress or the attack of the 50 ft. Woman? Some Perspectives of the Portrayal of Women in the American Horror Films", en *Sites of Female Terror. En torno a la mujer y el terror*, Navarra, Aranzadi, 2008, p. 398.

[521] *Ibíd.*

[541] GOULART, op. cit., p. 181.

[551] DANIELS, Les: *Wonder Woman: The Complete History*, San Francisco (EE UU), Chronicle Books, 2000, pp. 22-23.

[561] WERTHAM, Fredric: *Seduction of the Innocent*, Nueva York (EE UU), Rinehart, 1954, pp. 192-193.

[571] STERANKO, op. cit., p. 72.

[581] DANIELS, op. cit., p. 61.

[591] ROBBINS, op. cit., p. 11.

[601] *Ibíd.*, pp. 11-13.

[611] GASCA, Luis, y GUBERN, Román: *El discurso del cómic*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 94.

[621] CLINE, William C.: *In the Nick of Time. Motion Picture Sound Serials*, Jefferson (EE UU), McFarland & Company Inc., 1997, p. 107.

[631] WEST, Russ: "Hot Rompers", en GOODSTONE, op. cit., p. 133.

[641] HURST, Fannie: *Back Street*, Nueva York (EE UU), Signet Books, 1952 (publicado originalmente en 1931), pp. 5-6.

[651] HAMMET, op. cit., p. 37.

[661] HUSTON, John (director): *Asphalt Jungle*, EE UU, Metro-Goldwyn-Mayer, 1950.

[671] SPILLANE, Mike: *Yo, el jurado*, Madrid, El País, 2004 (publicado originalmente en 1947), p. 137.

[681] THE FOUR SEASONS: "Walk Like a Man", en VV.AA.: *Super Hits: Early '60s Classics*, Time-Life Music, 1992 (grabada originalmente en 1963).

[691] FRANK, Pat: *Alas, Babylon*, Nueva York (EE UU), Harper Perennial, 2005 (publicado originalmente en 1959), p. 107.

[701] SLAUGHTER, Frank S.: *Hospital General del Este*, Barcelona, Planeta, 1969 (publicado originalmente en 1952), p. 20.

[711] CHRISTIE, Agatha: *Y no quedó ninguno*, Barcelona, RBA, 2007 (publicado originalmente en 1939), p. 143.

[721] Algunos ejemplos son: PESHAK, Ted (director): *Are you Popular*, EE UU, Coronet Instructional Media, 1947; PESHAK, Ted (director): *Dating: Do's and Don'ts*, EE UU, Coronet Instructional Media, 1949; SMART, David A. (productor): *What Makes a Good Party?*, EE UU, Coronet Instructional Media, 1950; PESHAK, Ted (director): *What to Do on a Date*, EE UU, Coronet Instructional Media, 1951; SMART, David A. (productor): *More Dates for Kay*, EE UU, Coronet Instructional Media, 1952.

[731] *Campus Loves #2* (febrero 1950).

[741] THORPE, Richard (director): *A Date with Judy*, EE UU, Metro-Goldwyn-Mayer, 1948.

[751] GELER, Chester S.: "Disappearance", *Astounding Science Fiction* Vol. XXXV N° 5, Julio de 1945, Nueva York (EE UU), Street and Smith Publications, p. 118.

[761] NASH, op. cit., p. 160.

[771] LEFAUCHEUR, Nadine: "Maternidad, familia, Estado", en *Historia de la mujer: El siglo XX Tomo 5*, Madrid, Taurus Ediciones, 1993, p. 444.

^[78] GADAMER, H. G.: *Truth and Method*, Londres (Reino Unido), Sheed and Ward, 1979, pp. 264-266 .

^[79] NASH, op. cit., p. 160.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JOSE JOAQUIN RODRIGUEZ (2012): "SEXUALIDAD Y REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DURANTE LA EDAD DE ORO DEL CÓMIC ESTADOUNIDENSE" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), CÁDIZ : TEBEOSFERA. Consultado el día 24-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sexualidad_y_representacion_de_los_personajes_femeninos_durante_la_edad_de_oro_del_comic_estadounidense.html

NOTAS DE ACERCAMIENTO A BB, PRIMER TEBEO ESPAÑOL PARA NI- ÑAS, 1920-1925 (BARCELONA, 07- II-2012)

Autor: [ANTONIO MARTÍN](#)

Reseña [BB \(BUIGAS, 1920\)](#)

de:

Notas: Investigación desarrollada por el autor para el número 9 de TEBEOSFERA, dedicado a la presencia de la mujer en la historieta.



Anuncio publicado en `TBO´ nº 224, con el niño TBO y la niña BB compartiendo un juego recortable.

NOTAS DE ACERCAMIENTO A *BB*, PRIMER TEBEO ESPAÑOL PARA NIÑAS, 1920-1925

«(...) el público no tiene la menor idea de qué es exactamente la edición. Y, como después de todo, como el misterio de esta profesión suelen mantenerla los mismos que la ejercen, no está mal poner las cosas en claro. La edición es, ante todo, comercio. Un comercio singular que requiere de otros muchos para seguir siendo, en definitiva, único (...).»

La Travesía del Libro. Memorias de Jean-Jacques Pauvert

Trama Editorial, Madrid, 2011

Los orígenes de la historieta española pueden rastrearse hasta los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, por el momento, en un largo proceso de descubrimiento, innovación y afirmación del lenguaje expresivo de la misma, que se desarrolla hasta finales del siglo XIX en la prensa de adultos. Con la presencia de figuras de la importancia de Víctor Patricio Landaluze, José Luis Pellicer, Apeles Mes- tres, Mecáchis, Ramón Cilla, Ramón Escaler, Ángel Pons, Rojas, Joaquín Xaudaró, Pedro de Rojas o Robert, entre los varios autores que crearon aquella primera

historieta y cuya obra marcó momentos esenciales de su constitución como medio.

Pero estas historietas primeras, abundantes, modernas en su momento, muchas veces experimentales, como correspondía a un lenguaje expresivo nuevo que entonces se definía como instrumento comunicacional en manos de los dibujantes creadores, arrastraban el problema de su no normalización editorial, al instrumentalizar los editores la historieta como un material de entretenimiento que muchas veces se utilizaba como relleno de las páginas de la prensa, ya fuesen revistas literarias, informativas, artísticas, familiares y, algunas veces, incluso, políticas. Esta prensa se dirigía siempre a un segmento de lectores más cultos, surgidos sobre todo de la burguesía que daría vida a las clases medias españolas.

Hasta la aparición de las primeras revistas de historietas, en las décadas 1910-1920, la historieta española no dispuso de un soporte editorial específico y propio. Esto se produjo con la aparición de un nuevo tipo de editores comerciales, que anteponían las ventas entre un público más popular a cualquier otro planteamiento periodístico o de calidad^[4]. Muy pronto, estos editores, aunque no todos, extendieron su negocio de la edición rápida, mediocre y barata a la publicación de tebeos, que simultanearon con sus restantes ediciones, en un *totum revolutum* originado en un único propósito comercial: ganar dinero. Así, cuando aquellos editores entraron en la edición de historietas, mantuvieron la publicación de toda clase de productos populares editoriales: folletos de chistes, cancioneros y horóscopos, novelas por entregas, postales, cromos, juguetes de papel, prensa recreativa de diverso signo —sobre todo revistas de humor, a veces eróticas— dirigida a adultos... y tebeos.



Portadas de algunos de los tebeos de principio de siglo mencionados.

El “nacimiento” de los tebeos (1910-1920)

Los primeros títulos de esta nueva prensa de historietas fueron: *Dominguín*, con el subtítulo de “Semanao Cómico” (1915); *En Belluguet*, en idioma catalán, dirigido por Urda (1915); *Charlot*, editado por Navarrete con el subtítulo de “Sema-

nario festivo" (1916); *Max Linder*, "Semanao cómico" (1917); *Charlotín*, prolongación de *Charlot*, con el subtítulo "Semanao festivo pelicularo infantil" (marzo de 1917); *TBO*, editado por Arturo Suárez con el subtítulo "Semanao festivo infantil" (marzo de 1917); *Periquín*, editado por Heras con el subtítulo "Semanao infantil" (1918). Después, Heras lanzó en 1918 los tebeos *Historietas Infantiles*, *La Novela en Láminas de Periquín* y *Cuentos y Aventuras de Periquín*. Mientras que en 1919 aparecieron *Fatty* —con el subtítulo "Setmanari infantil català"—, *Historias y Cuentos de TBO* y la *Colección Gráfica TBO*, estos dos últimos de Joaquín Buigas, nuevo editor de *TBO*, con otros títulos menos conocidos y populares de corta vida. Todos editados en Barcelona, forman la primera hornada de los tebeos españoles hasta 1920.



Historias y Cuentos de TBO, nº 8.

hasta ocupar un espacio propio y ser parte de su cultura. Con el *handicap* de que fue en los tebeos para niños donde se concentró la producción y publicación mayoritaria de historietas en España durante más de medio siglo, contribuyendo así a la infantilización de la historieta tanto en la forma y la expresión como en los contenidos y los propósitos, por lo que su consideración como medio de comunicación quedó supeditada a la función recreativa. Y ello pese a la existencia de una historieta adulta, en la que autores más modernos e innovadores experimentaron con los límites expresivos del medio y la síntesis de su gramática propia.

Es así como la deriva cultural de estas revistas, que originariamente se autodefinían como "de humor", más la introducción de la historieta en la prensa infantil, sumadas, dieron lugar al nuevo modelo de los tebeos, definido inicialmente más por sus destinatarios que por la reflexión editorial. Modelo editorial que con el paso de los años, durante la década de 1920 sobre todo y a inicios de los años treinta, acabó por instalarse de pleno derecho en el mercado de la prensa española con una presencia importante, por más que siempre y a lo largo de toda su historia los tebeos han soportado cierta indefinición, tanto en el modelo editorial como en la intención del mismo, en sus contenidos y especialmente respecto de sus lectores, que suelen desbordar el grupo infantil y se establecen también en los grupos de adultos de extracción popular recién alfabetizados²¹.

Por este camino la historieta penetró en la sociedad española más y más

Con el precedente de *Dominguín* (1915), revista que se encontraba en línea con los suplementos dominicales en color de la prensa estadounidense y que por el concepto, el soporte y la calidad técnica constituye un caso aislado, los primeros tebeos españoles fueron todos muy similares en sus características físicas editoriales, en sus contenidos y en la fórmula expresiva de sus historietas, primitivas y con densos bloques de texto al pie de las viñetas —característica común al general de la prensa infantil europea de las décadas 1910-1920—. Es así como en un breve plazo, apenas cinco años, se configuró formalmente la existencia de revistas de contenidos variados con un claro contenido de historietas y dirigidas a los niños como lectores preferentes, y todo ello con el precio mínimo en aquellos años, cinco y diez céntimos de peseta según títulos y editores. Título a título se impuso el modelo editorial de los tebeos, gracias a la determinación de los editores por crear una prensa periódica recreativa y popular dirigida a los niños y por extensión “a todos los públicos”. Importa insistir en cómo los editores de esta prensa de historietas se concentraron en Barcelona en un núcleo contrapuesto a los planteamientos generales y a los modelos de prensa infantil existentes en la capital, Madrid.

La similitud o si se quiere el parecido en formatos y contenidos de los primeros tebeos españoles, venía aumentada por el reducido número de dibujantes de historietas que llenaban las páginas de dichos tebeos. Es lógico, se trataba de una industria nueva, la de las revistas infantiles de historietas, en un mercado pobre como correspondía al público potencial existente en aquellas décadas, en manos de editores comerciales que buscaban beneficios inmediatos derivados de la acumulación de muchos pocos céntimos por cada número vendido de un tebeo. Los grandes dibujantes que venían de los años finales del siglo XIX trabajaban preferentemente en la prensa de adultos, casi siempre como ilustradores y algunas veces como historietistas, por lo que los editores de tebeos tenían que echar mano de los dibujantes que se prestaban a colaborar, generalmente de segunda y tercera fila, más toscos y de menor calidad, que habían surgido gracias al aumento de la prensa y de su tendencia hacia un público de masas que, dentro de la relatividad que imponía el desarrollo de la sociedad española, se estaba formando en estos años y que se concretó en los años treinta^[3].

Los dibujantes más frecuentes en los tebeos de estas primeras décadas editados en Barcelona fueron Donaz (con varios seudónimos), Urda, Robert (con al menos dos seudónimos), C. Rojo, Papin, Méndez Álvarez, Opisso, Nit, Tínez, Yorick, Vinaixa, Clapera, Rapsomanikis, Pasarell, Surroca, etc., varios de los cuales ya publicaban desde años antes en las revistas de adultos, sobre todo en las de humor y en las eróticas. Será frecuente ver repetida la firma de muchos de ellos en las historietas de distintas editoriales y en diferentes títulos de los tebeos de aquellos años, lo que contribuye a la similitud de aquella prensa en sus primeros años de vida. Lo mismo ocurre con los pocos escritores que hemos podido localizar con seguridad: Joaquín Arqués, Emili Graell Castells, Tomasetti y pocos nombres más, que lo mismo escribían cuentos y relatos que adaptaban argumentos de obras clásicas o desarrollaban guiones elementales para algunos de los dibujantes, aunque más frecuentemente los guiones de historietas los escribían los propios ilustradores, sobre todo en las historietas de humor. Para mayor dificultad en el conocimiento de los escritores, frecuentemente periodistas y gacetilleros, que colaboraban en los tebeos de aquellas décadas hay que contar con que raramente

firmaban sus textos, unas veces por orgullo ante lo que consideraban un trabajo menor, otras por pudor y las más de las veces porque el editor lo impedía para así apropiarse de su trabajo.

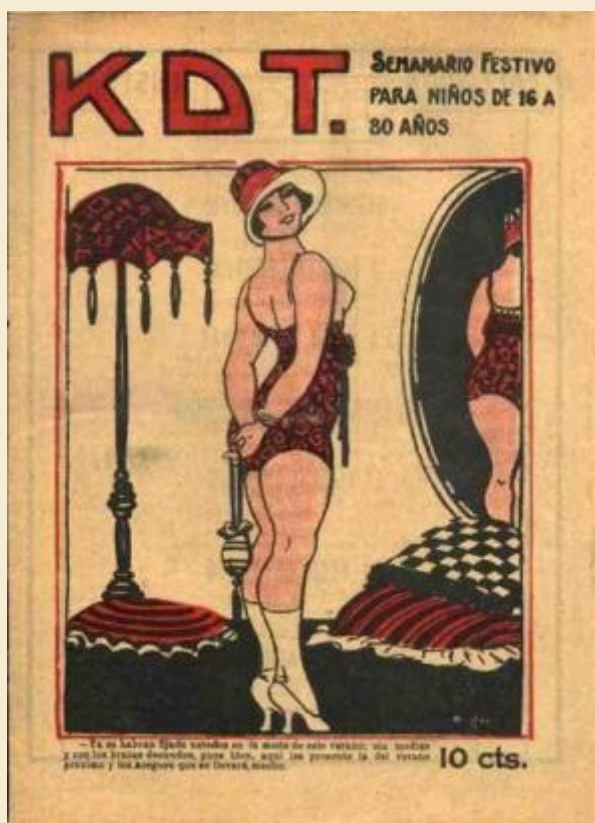
Tómese todo lo anterior a modo de síntesis o *digest* para trazar un cuadro general de los primeros tebeos españoles, ya que habría que hablar de más títulos y editores para trazar un panorama más completo y que integrase, en una visión general y total, el nacimiento del modelo de los tebeos en España.

Casa Editorial Buigas: ¿primer intento de crear industria?

Entre los primeros editores españoles de tebeos podemos destacar media docena de nombres, los más importantes del periodo 1910-1920. Se trata siempre de empresas personales creadas por personas concretas que buscaban hacer negocio y triunfar comercialmente con la edición de revistas infantiles de historietas. De entre estos nombres hay que resaltar especialmente a Joaquín Buigas por ser el editor de la primera revista infantil femenina, *BB*.

Como todas las empresas editoriales de los primeros tebeos, la de Buigas era una editorial pequeña, con un mínimo de trabajadores. El cuerpo de redacción de los primeros años lo formaban el periodista Joaquín Arqués, con cierta experiencia editorial y que había asesorado a Arturo Suárez en la inicial creación de *TBO*^[4], el italiano Tomasetti y el propio Buigas como director de la revista, gerente y principal inspirador y guionista de la misma. Durante varios años, el director artístico fue el dibujante Ricard Opisso, creador del logotipo clásico que *TBO* llevó en portada a partir del número diez. Y también de un personaje, el "Niño TBO", que se pretendía fuese el símbolo visible de la revista, por lo que protagonizó muchas historietas. En lo técnico, carecía de talleres de imprenta propios, y *TBO* se imprimió inicialmente en la imprenta y litografía de Arturo Suárez, suegro de Joaquín Buigas y primer editor de *TBO*.

Joaquín Buigas, que inicialmente y durante varios años trabajó con el nombre comercial de Casa Editorial Buigas, con domicilio en la calle Industria 201 bis de Barcelona, logró dar solidez a su empresa gracias al aumento de sus publicacio-



Portada de *KDT*, con ilustración de Bigre (Opisso).

nes. Fue así como en 1919 lanzó las publicaciones infantiles de historietas *Historias* y *Cuentos TBO*, *Colección Gráfica TBO*, *Biblioteca de TBO*, además de participar en la editorial Mercurio, que también publicaba cuadernos de historietas. Y en 1922, *BB*^[5].

Pero Buigas no se contentó con aumentar sus títulos de publicaciones infantiles, sino que desde el primer momento diversificó su actividad como editor con publicaciones dispares y muy lejanas de los tebeos. Ya desde 1917 Joaquín Buigas editaba la revista de humor erótico *KDT*, que había sido creada en 1912 y que fue una institución entre la prensa erótica, tirando a pornográfica, en lengua castellana. *KDT* se presentaba con el subtítulo "Semanao festivo para niños de 16 a 80 años" y contaba con la colaboración de los dibujantes Opisso —que con el seudónimo Bigre fue el autor de una mayoría de portadas de la revista y de numerosos chistes en páginas interiores—, Méndez Álvarez, JRB, Zamba, J. Villalonga, Donaz, Demetrio, etc. Y los escritores Joaquín Belda, Hoyos y Vinent, Luque, Zamora, Álvaro Retana, Fidel Prado, Méndez, Ricardo Prieto, etc., durante el tiempo en que esta revista fue editada por Buigas^[6].



Tres de los libros editados por Buigas mencionados.

Igualmente, en los primeros años veinte, editó obras de contenidos inesperados, de los que son ejemplo el libro *Desarrollo, dureza y hermosura de los senos*, de Jorge Williams; *Procedimientos infalibles para casarse con una mujer rica*, de Monselet, o *Misterios del lecho conyugal*, del Dr. Mario de Alba, publicados por Casa Editorial Buigas (calle Industria, 201, de Barcelona). En los mismos años inició *La Colección Universal*, de novelas, en la que publicó obras de Octavio Fuijlet (*La novela de un joven pobre*), Carlos Solo (*Calvario de vergüenza*), A. Prevost (*Manon Lescaut*), José Poch (*La virgen roja*), Miguel Cervantes (*La gitanilla*), Álvaro Retana, Guy de Maupassant (*Pedro y Juan*), etc., con obras como *La Religiosa*, de Denis Diderot, que se encontraba en el *Index librorum prohibitorum et expurgatorum* de la Iglesia Católica. Todos editados bajo el pie editorial Buigas

(ahora con domicilio social en la calle París número 127).

Junto a estos libros hay que situar los de la *Colección Ilustrada Eros*, también de la Casa Editorial Buigas, distribuidos profusamente por quioscos y librerías, con obras como *El capricho de la marquesa (Tríptico galante)*, de Álvaro Retana; *Carmina y su novio*, de Joaquín Belda; *A puerta cerrada*, de Eduardo Zamacois; *La casa de modas*, de Antonio de Hoyos y Vinent, etc., con ilustraciones de Zamora, Méndez Álvarez, Bigre, Demetrio, etc. Y portafolios fotográficos como *El Desnudo en la Fábula* y *El Desnudo Artístico*, cada uno con «130 Estudios de desnudo femenino!!», según indicaba la publicidad propia en la revista *KDT*, sin que por el momento podamos aclarar si Joaquín Buigas era el editor directo de estos últimos libros o trabajaba con una empresa interpuesta.



Portada del libro de Álvaro Retana.

También publicó en los mismos años folletos y libros tan dispares como *Cancioneros*, *Reglamento del juego de Lawn-Tennis*, *El Libro de los sueños* y obras similares, en un intento de alcanzar la mayor parte y registros del mercado popular. Esta actividad editorial múltiple, que Joaquín Buigas desarrolló a lo largo de los años veinte, permite establecer la hipótesis de que no fue la publicación de *TBO* lo que le afianzó como editor. De hecho, el que Buigas publicase la revista sicalíptica *KDT*, durante al menos los años 1917-1919 — desconocemos actualmente hasta qué año mantuvo la edición de esta revista—, impresa en los talleres gráficos de su suegro, Arturo Suárez, y la edición de libros como el de Jorge Williams o la obra de Diderot, así como la colección Eros y los desnudos fotográficos femeninos, bajo una presentación artística, rompe la imagen pública que

con el paso del tiempo y las presiones del grupo social —a las que no son ajenas las versiones vertidas por Alberto Viña, último gerente y director de *TBO*— nos presentaba a Joaquín Buigas como un hombre y un editor que siempre habría permanecido dentro de los estrechos límites del humor blanco, en lógica correspondencia con los usos sociales de la burguesía catalana a la que pertenecía. Por otra parte, y más importante, hay que estimar cómo la edición de todo este abanico de obras, más allá de cuestiones morales que no son nuestra competencia, señala la importancia del tejido editorial que Joaquín Buigas intentó formar a partir de este conjunto de publicaciones, para lograr una posición de primera línea en el mundo editorial catalán, al menos en su vertiente popular.

Es en este marco editorial donde hay que inscribir la aparición de la revista femenina, para niñas, *BB*, como parte del aumento y la diversificación de títulos que

Joaquín Buigas pretendía.

La prensa infantil de género en un mercado alienado

La distinción por géneros entre hombres y mujeres también alcanzó a los tebeos, en tanto que históricamente era algo común a todos los ámbitos de la sociedad, desde el nacimiento del individuo, y se prolongaba en los comportamientos adquiridos en la primera infancia, en los cuidados y las modas de los pequeños, en la educación y en la enseñanza posteriores, siendo la escuela y el instituto fundamentales para el afianzamiento de dicha distinción, que finalmente quedaba fijada en los patrones de comportamiento social por géneros. Esto, que venía de siglos anteriores, se prolongó en los siglos XIX y XX. Si bien la progresiva alfabetización, las nuevas costumbres y modas habidas a partir de 1920, la creación de una incipiente clase media, el trabajo femenino en talleres y fábricas, el acceso aún tímido de las mujeres a la universidad y la gran influencia que el cine comenzó a tener sobre las costumbres y los roles sociales, pareció que abría nuevas posibilidades para el futuro de las mujeres españolas, que en las décadas 1910-1920 carecían casi totalmente de derechos civiles^[21].

Es entonces cuando se define una clara tendencia a la conversión de la mujer en consumidora de productos específicos propios. En el campo de la prensa ello se reflejó pronto en las publicaciones que fueron surgiendo sobre modas, productos de higiene íntima, productos de tocador, recetarios de cocina, cursos de costura y confección, etc., cada vez más, desde finales de siglo. En general, la mujer española se convirtió paulatinamente en una consumidora específica que, además de comprar y gastar los productos comunes en el grupo social, se decantó también por toda la mercancía que se crearía en función de su género. Se trata del aumento de la compra generada por las modas, que crece de forma importante tras el final de la I Guerra Mundial, cuando las grandes compañías estadounidenses invaden e inundan los mercados europeos tanto con productos relacionados con el consumo familiar como, mucho más, con los derivados de la industria del entretenimiento, cuyo cénit se alcanzará en los años treinta, sobre todo en el campo de la música ligera, la prensa y la cinematografía.

La doble moral aplicada según el género se reflejó en la cosificación de la mujer, convertida en objeto, y como tal utilizada en un sector de revistas de humor gráfico de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX para alegrar la turbia imaginación de los lectores machos, gracias a los contenidos eróticos de estas revistas, pronto conocidas como sicalípticas, con chistes e ilustraciones, y muy pocas historietas, en las que la mujer, o más exactamente el cuerpo y el sexo de la mujer, se usaban en textos e imágenes escabrosas y picantes, siempre al borde de lo totalmente obsceno, como material que propiciaba una torpe y sórdida sexualidad masculina. Ejemplos de tales revistas, ampliamente estudiadas en este número monográfico de la revista *TEBEOSFERA*, dedicado a la mujer y el erotismo en la historieta, pueden ser: *Rojo y Verde*, *Sicalíptico*, *Eva*, *KDT*, *El pobre Valbuena*, *Bésame*, *La Hoja de Parra*, *El Don Juan*, *Chicharito*, *¡Venga Alegría!* y un largo etcétera de títulos que son perfectos ejemplos de esta prensa a mitad de camino entre el humor y la pornografía. Aparte otras revistas, como *La Traca*, que utilizaban el erotismo en función, principalmente, de sus planteamientos anticlericales.

Es así, en la alienación de lo femenino, como en la familia tradicional de las décadas de aquel tiempo a las niñas se les regalaban muñecas, escobas, cocinitas y todo tipo de objetos y utensilios que reproducían los roles de la mujer adulta, mientras que a sus hermanos varones les regalaban coches, armas, balones, etc., que se ligaban a un pretendido carácter viril. Otro factor significativo fueron los libros y la prensa que recibían niños y niñas. Los libros, que tienen una especial importancia en los primeros años de aprendizaje al contribuir a la construcción de la personalidad y la formación de actitudes y comportamientos básicos, insistían en mostrar una imagen del niño / hombre como un ser activo, productivo, con una importante vida exterior a la familia y el rol del individuo que decide en el grupo familiar y social, mientras que la niña / mujer era comúnmente presentada como una entidad pasiva, dedicada a la casa y a sus labores, incluso en sus juegos, y



Portada de *Chicharito*.

claramente subordinada al sexo masculino.



Rosa y Azul. Revista teóricamente toda para niñas.

Esto se reflejó también en la prensa infantil. Incluso en los periódicos para la infancia del XIX. Inicialmente, tanto éstos como los tebeos de inicios del XX se dirigían expresamente a los lectores infantiles sin distinción de género. La publicación en el XIX de tres periódicos para la infancia, dirigidos y dedicados expresamente a las lectoras niñas: *La Colegiala* (1861), *La Educanda* (1862), *Rosa y Azul* (1904), títulos muy escasos respecto de un total de más de cien periódicos editados para la infancia, confirma lo que fue una tendencia general. Por su parte, los primeros tebeos españoles se dirigían a "todos los públicos" del grupo infantil, sin distinción de sexo ni edad. Con contenidos generales de humor y algunas aventuras, los temas de sus historietas se basaban, más o menos, en el amplio repertorio de las travesuras infantiles, en episodios y escenificaciones de carácter costumbrista,

en episodios y personajes históricos, en cuentos y leyendas tomados de la literatura universal y plagiados, copiados o adaptados al nuevo medio expresivo, y en el amplio repertorio de la literatura folletinesca, que surtió ampliamente de personajes, argumentos e historias a los tebeos de 1910-1920. Las niñas lectoras de-

bieron conformarse con leer estos tebeos genéricos, hasta que surgió un nuevo tipo de publicaciones pretendidamente para niñas, que se centraban predominantemente en una temática "sentimental". Fue así como, debido a la codicia de los editores industriales, siempre ansiosos por ampliar su negocio y captar nuevo público, se llegó al nacimiento de los primeros tebeos españoles dirigidos expresamente a las niñas.

En el intento de diversificar el modelo de los primeros tebeos, demasiado parecidos unos a otros, los editores jugaron con los formatos, con el color y los títulos, y más tarde con los conceptos, intentando alcanzar a un máximo de lectores. Es entonces cuando Joaquín Buigas, posiblemente amparándose en la existencia de una importante prensa femenina dirigida desde inicios de siglo a la mujer^[8], se propuso llegar hasta las niñas con un título y un tebeo dirigido específicamente a ellas para así penetrar en el nicho social formado por las niñas como potenciales consumidoras. Para ello creó un tebeo para niñas, el primero de todos: *BB*, en 1920. Se iniciaba una nueva corriente editorial, que no triunfaría plenamente hasta después de la guerra civil española, y que se distinguía por la segregación por género que se hacía de las niñas y adolescentes lectoras.

Queda la duda de si este primer tebeo femenino, *BB*, fue más o menos casual y derivado del simple deseo de expansión comercial de Joaquín Buigas, basado en la imitación o la copia de títulos de prensa infantil femenina de otros países, o si, por el contrario, se trataba de una operación cuidadosamente planificada, a partir de un golpe de genio del propio Buigas o de su colaborador más cercano, Joaquín Arqués. Sea como fuere y estuviese motivado por simples planteamientos comerciales o bien por un afán de explorar nuevos modos de hacer prensa infantil, *BB* se ofrecía como una revista dirigida a la "juventud femenina", debiendo entenderse por tal a las niñas, a las cuales el nuevo tebeo ofrecía textos, secciones e historietas que estaban teóricamente pensadas y dibujadas en función de las lectoras y con protagonistas femeninas, por más que todos los guionistas y dibujantes del nuevo tebeo fuesen hombres.

La primera noticia sobre *BB* se ofrece en las páginas de *TBO* número 139, Año IV (1920), un extraordinario de Reyes con ocho páginas más cuatro de cubiertas, con el precio de 10 céntimos —en aquellos momentos *TBO* aún se vendía a su precio inicial de cinco céntimos—. En la retirada de cubierta, un recuadro que ocupa un tercio de la página se titula destacadamente "TBO a sus lectores"; se trata de un mensaje publicitario y directo del editor dirigido a los lectores que, resumido a sus puntos fundamentales, dice:

«T B O a sus lectores. Como todos los años nos complacemos en saludar a nuestros queridos lectores, deseándoles todo género de prosperidades en el año que empieza; y además nos es grato adelantarles el programa de reformas para 1920, las cuales creemos serán del gusto de todos (...) [sigue una serie de noticias sobre *TBO*, *Historias y Cuentos de T B O* y *Colección Gráfica T B O* y se anuncia la publicación de una "Biblioteca" tan instructiva como amena. Para, a continuación anunciar la novedad más importante] (...) Además presentará una revista quincenal, suplemento de *TBO*, titulada "BB", dedicada a la juventud femenina. Las niñas tendrán una revista de gran amenidad, en la cual habrá diferentes secciones, tan escogidas como interesantes. Se tratará de modas, muñecas, labores, historietas sugestivas, novelas de gran relieve y adecuadas al periódico; aventuras, juegos y toda clase de pasatiempos. ¿Verdad que no era justo que las niñas no

tuvieran una revista dedicada a sus aficiones teniendo los niños la suya? / Por eso TBO pensando siempre cuerdamente, ha tenido esta noble idea y la ha puesto en práctica, encargando la dirección del suplemento a su cariñosa amiga **BB**».



Anuncio aparecido en los números 140 y siguientes de *TBO*.

La revista *BB*, sus contenidos y planteamientos

Por supuesto, el mensaje de Joaquín Buigas a los lectores de *TBO* era pura y simple publicidad editorial encaminada a potenciar el nuevo producto que intentaba situar en el mercado de la prensa recreativa infantil. Durante varios números, 140, 141, 142..., *TBO* publicó en su página siete, penúltima, un llamativo recuadro encabezado por el lema "Muy pronto saldrá el primer número de *BB*, Suplemento femenino de *TBO*", con el que se pretendía que los padres de familia se diesen por enterados de que a partir de entonces tenían la posibilidad de comprar una revista similar para sus hijas. Por ello, el reclamo publicitario de dicho recuadro seguía:

«Con ocasión de tan fausto acontecimiento se hace un llamamiento a todas las niñas de 3 a 20 años para recomendarles lean y propaguen esta hermosa revista, superior a la mayor parte de las que se publican en el extranjero».

Ni que decir tiene que, dado que ni los niños españoles ni sus padres tenían acceso a las revistas infantiles femeninas que se publicaban en el extranjero, *BB* siempre sería la mejor. Sorprende el arco de edad que *BB* pretendía abarcar, según su editor: de 3 a 20 años, lo que, más allá del reclamo clásico, ya utilizado en la prensa de aquellos años (a recordar que *KDT* se presentaba como una revista destinada a lectores de 16 a 80 años, y eran más los casos similares), daba a la nueva publicación el carácter de cajón de sastre si tenía que contentar a públicos de edades tan dispares. El resultado es que, con el tiempo, número a número y siempre dentro de una total blancura y atonía, *BB* resultó ser un contenedor en el que la editorial iba metiendo cuantos contenidos dirigidos a las niñas creaba o encontraba en otras publicaciones.



Cabecera de *BB*, con su atractivo logotipo, tomada del número 107.

El nuevo tebeo apareció en los primeros meses de 1920. Su formato era vertical, su tamaño 28 x 22 cm, exactamente el mismo de *TBO* en el mismo año, cuarto de su publicación, lo que era lógico, ya que así se rentabilizaba la compra de papel utilizando el mismo para ambas publicaciones, y se aprovechaba la entrada en la máquina de imprimir, lo que bajaba los costes. *BB* tenía las mismas características técnicas que *TBO*: se imprimía en un pliego de papel de 56 x 44 cm que, plegado en cruz, daba ocho páginas, cuatro impresas en negro y las otras cuatro en bicolor, y no llevaba grapa, sino que se vendía plegado y sin guillotinar, intonso, y era el lector quien abría las páginas, de forma similar a lo que ocurría con muchos libros en aquellos años. Su precio era de 10 céntimos de peseta. La cabecera era siempre la misma, dibujada por Ricard Opisso, con el precio repetido a derecha e izquierda encerrado en un medallón, y en el centro las dos letras be, separadas por el dibujo de una niña en cuyo vestido también aparecían bordadas las mismas letras, ya que se quería que fuese la representación física de la revista: la niña BB.



Portada del número 42, firmada por BB (que pudo ser Opisso o bien un imitador suyo).

Las características técnicas se modificaron el mismo año 1922 cuando *BB* aumentó su tamaño a 32 x 22 cm, de acuerdo con los cambios que Buigas introdujo en *TBO* en la misma fecha, para dar una mayor presencia física a sus publicaciones gracias al mayor tamaño y la presentación de las historietas con el fin de competir mejor con los restantes editores de tebeos —sobre todo Enrique Heras, que también mantenía en el mercado cuatro colecciones de tebeos, además de novelas por entregas y otras publicaciones populares menores—, y por la misma razón aumentó la periodicidad de *BB* de quincenal a decenal^[9]. Con este cambio, *BB* subió su precio a 15 céntimos, que mantuvo hasta su desaparición en 1925, mientras que *TBO* subió su precio de 5 a 10 céntimos. Ello apunta que el éxito de ventas y por tanto las tiradas de ambos

tebeos habían de ser muy dispares, ya que los beneficios que reportaba el tebeo insignia de Casa Editorial Buigas, con mayores ventas, permitieron que su precio fuese más bajo, lo que se reflejó en la creciente popularidad de *TBO* y en su continuidad más allá de la guerra civil^[10].

Según la propaganda editorial aparecida en ambos tebeos se señalaba concreta-

mente que la nueva revista era: «BB Suplemento femenino de TBO. Primer y único periódico dedicado a las niñas en España. Aparece los días 15 y 30 de cada mes. Redacción y Administración: Industria, 201, bis – Barcelona». Esta definición de la revista como "suplemento" de *TBO* no constaba en ningún lugar en las páginas de los números de la revista *BB* y presumiblemente se trataba tan solo de amparar el nuevo título a la sombra del éxito de *TBO*. Lo cierto es que la principal novedad radicaba en el hecho de que Joaquín Buigas lanzase su nueva publicación de forma expresa como una revista "femenina" para las niñas, novedad que se inspiraba en otras publicaciones infantiles similares, sobre todo francesas^[11].

La cubierta de *BB*, la página más importante de la revista, llevaba siempre la cabecera creada por Opisso y una historieta completa con un máximo de seis viñetas. Esta historieta de cubierta estuvo dibujada inicialmente y durante muchos números por el mismo Opisso y por Manuel Urda y en menor cantidad por Serra Masana y algunas, sin firma, se debían posiblemente a Tínez. A partir del número 89, año IV de edición, comenzó también a dibujar la cubierta Rapsomanikis, autor con una presencia cada vez mayor en la revista y que acabó por ocupar el mayor espacio en la parte gráfica de *BB*, mientras que la producción de Ricardo Opisso se espaciaba, hasta desaparecer en el quinto año de edición; con el caso curioso y ocasional de algunas historietas firmadas BB, que bien pudieron estar dibujadas por Opisso o por un imitador suyo. Hay que señalar que todas las historietas publicadas en *BB* eran primitivas, con abundantes textos descriptivos al pie de las viñetas, al igual que ocurría en *TBO* y en la casi totalidad de los tebeos españoles de este periodo; pese a ello, no se trata de lo que se llama protohistorietas, ya que las viñetas siguen una secuencia narrativa. Las historietas se publicaban siempre en el anverso del pliego de papel, impreso en bicolor, mientras que las secciones de textos ilustradas se publicaban en el reverso, en blanco y negro.



Páginas centrales del número 45, en este caso con historieta y un recortable.

En las dos páginas centrales de la revista, las menos interesantes gráficamente,

se publicaba una sola historieta, unas veces a todo lo ancho de la doble página y otras en páginas separadas. Se trataba de obras que muchas veces estaban inspiradas, copiadas o quizá calcadas de historietas de autores de otros países, o bien se debían a dibujantes primerizos, y no solían estar firmadas —como ejemplo hemos documentado una serie de estas historietas, que llevan en un rincón, apenas distinguible, la inicial W por toda firma, correspondiente al dibujante Iván—. A partir del número 69, de 1922, esta doble página fue realizada con gran frecuencia por Urda, al que se añadieron ocasionalmente el dibujante J. Molinas y J. Rapsomanikis, quien desde el número 90, del año 1923, dibujará íntegramente todas las historietas de muchos números de *BB*, con claras influencias foráneas en la temática y en los modelos gráficos.

Otros dibujantes de la revista, menos frecuentes y de menor importancia, fueron Nit, Matz, el ya citado Iván y alguno más que permanece anónimo por el momento, que generalmente ilustraron las páginas en blanco y negro, en las que fue frecuente la publicación de modelos de trajes femeninos tomados de otras publicaciones. También los recortables de muñecas procedían en su mayoría de otras revistas, pese a que algunos los dibujó Nit. Estas cuatro páginas, correspondientes al reverso del pliego de papel, tenían un contenido de relatos y cuentos, modelos de bordados, patrones de ropa, que acabaron presentándose bajo el título genérico "Las labores de B.B.", entretenimientos, espacios sobre el peinado y el cuidado de la belleza, recetario de cocina, recortables de muñecas, consejos prácticos, canciones y adivinanzas, curiosidades sobre animales, publicidad editorial, etc. Son estos espacios los que muchas veces están tomados, plagiados o calcados de *Le Poupée Modèle*, *Fillette* y otras revistas infantiles de la época, generalmente francesas y en menor grado inglesas, hasta llegar en ocasiones al simple recorte del dibujo y a su reproducción directa en *BB*. Ocasionalmente, en las páginas en negro de la revista se publicó alguna historieta inglesa tomada de las publicaciones infantiles de Amalgamated Press, con la curiosidad de que, pese a llevar los habituales textos al pie de las viñetas, se respetaron los bocadillos de origen existentes en el interior de las mismas (ver como ejemplo el nº 81 de la revista). También en estas páginas se presentaron "juguetes" de papel protagonizados por los personajes Tiger Tim, Jumbo, Bob By Bruin, etc., de los cómics ingleses de Amalgamated, que en los años treinta popularizaría Hispano Americana de Ediciones en su tebeo *Yumbo*, y que en *BB* aparecían redibujados por Nit y otros colaboradores.

A la vista del conjunto de la colección, tras seguir número a número la revista, hay que afirmar que *BB* quedó estancada en el modelo inicial, sin evolucionar en ningún momento más allá del aumento de tamaño. Por una parte, la revista se anticipaba a su tiempo al presentarse como un producto muy específico por dirigirse al público infantil femenino en momentos en los que, si bien es cierto que la pedagogía oficial separaba tajantemente a niños y niñas, sin embargo aún no se había creado un mercado que hiciese distinciones tan significativas en el campo de la edición recreativa. Por otra parte, la revista *BB* no aportaba nada espectacular, ni siquiera renovador o simplemente nuevo, más allá del distinguo de género de sus lectores, con unos contenidos que, si estaban protagonizados por niñas en las historietas, no eran diferentes en sus planteamientos, argumentos y dibujos de los contenidos de la masa de tebeos que se estaba editando en aquellos años.



La Poupée Modèle, un número de 1910 y otro de 1922 (el del centro). A la derecha, ejemplar de Fillette.

Que la idea de Joaquín Buigas era muy atrevida para el momento viene confirmado por el hecho de que en un campo comercial en el que primaba la copia y la imitación ningún otro editor español se plantease durante varios años el sacar "otro" tebeo femenino. Hay que esperar hasta 1925 para que aparezca la segunda revista femenina infantil, *La Nuri*, en idioma catalán, de gran calidad editorial y artística pero con muy escasas historietas, y no es hasta 1927 cuando aparece el siguiente título femenino: *La Chiquilla*, editado por Biblioteca Films con el subtítulo "El primer semanario ilustrado para niñas". Después vendrían *Mari-Luz*, en 1934, y varios suplementos para niñas en la prensa, como *Miniatura*, "Sección especial para las niñas", en la revista *El Hogar y la Moda*, en 1934; *Pocholina*, "Página femenina", en el tebeo *Pocholo*, en 1934; *Marujita*, "Sección para las niñas", en el tebeo *Mickey*, en 1935, y poco más hasta después de la guerra civil, cuando se produce el *boom* de los tebeos femeninos.



A la izquierda, portada de *La Nuri* nº 9, con viñetas de Lola (Lola Anglada). A la derecha, portada de *El Hogar y la Moda*, número de julio de 1935. Bajo estas líneas, un número de esta revista abierto, mostrando una historietita de su interior.



Ejemplo editorial y fracaso comercial de *BB*

Con los datos existentes comprobados y la colección de la revista a la vista, es válido pensar que Joaquín Buigas al editar *BB* tan sólo pretendía explorar y explotar el nicho sociológico de las posibles lectoras de tebeos, sin más. La aparición de *BB* hay que valorarla en el contexto social y educativo de los primeros años de siglo, cuando se quería potenciar un público consumidor femenino, sin ninguna pretensión de cambio en su condición y consideración social, de forma similar a la mayoría de la prensa femenina adulta desde inicios del siglo. Pese a ello, Buigas era muy consciente de la novedad que el nuevo modelo de publicación suponía, y por ello intentó reforzar su lanzamiento con la creación del personaje arquetipo de la "Niña BB", que dio en paralelo al modelo del "Niño TBO", ambos dibujados por Opisso.

Es así como en los primeros números de *BB*, en 1920, encontramos en la página segunda, interior de cubierta, un recuadro publicitario que ocupa un tercio de la página y en el que, bajo el título: "¡Gran Acontecimiento Universal!", se informa a las lectoras de la creación y puesta a la venta de dos muñecos: TBO y BB, con la entrada

«TBO y BB encarnados en dos preciosos muñecos han de ser, sin duda alguna, el mejor juguete para nuestros lectores, como así mismo el más lindo y elegante adorno para un «etechér» o un piano». Tras describir el muñeco TBO, la publicidad se centra en BB «(...) la preciosa muñequita, resulta de la misma altura que su compañero [27 centímetros de altura]; viste pantaloncitos [entiéndase bragas] y enaguas de linón blanco, con puntillas «valencienn», delantalcito fantasía con cenefa búlgara; pelo rubio o negro, natural, y gran lazo en el peinado, forma exclusiva de BB, zapatitos blancos con madroños y calcetines del mismo color».

¡GRAN ACONTECIMIENTO UNIVERSAL!

TBO y BB encarnados en dos preciosos muñecos han de ser, sin duda alguna, el mejor juguete para nuestros lectores, como así mismo el más lindo y elegante adorno para un «etechér» o un piano.

TBO, el precioso «bibelot» de moda, mide 27 centímetros de altura; viste una elegante blusa marinera de franela roja, con cuello «matelot» azul y blanco, pantalón corto, patén azul marino, gorrita de marino francés, roja y azul con las letras TBO en la cinta, zapatos sport de color y calcetines blancos.

BB, la preciosa muñequita, resulta de la misma altura que su compañero, viste pantaloncitos y enaguas de linón blanco, con puntillas «valencienn», delantalcito fantasía con cenefa búlgara, pelo rubio o negro, natural, y gran lazo en el peinado, forma exclusiva de BB, zapatitos blancos con madroños y calcetines del mismo color.

PRECIO 10 PTAS. — LA PAREJA 18 PTAS.

Dirigirse a esta Administración,
INDUSTRIA, 201, BARCELONA

El anuncio mencionado, tomado del número 49 de *BB*.

El precio de cada muñeco era de 10 pesetas y llevándose la pareja de tan sólo 18

pesetas, y los interesados podían ver los muñecos acudiendo a la administración de la Casa Editorial Buigas, en calle Industria, 201, de Barcelona.

Este claro caso de lo que hoy llamamos *merchandising*, uno de los primeros en el comercio de los tebeos españoles, sus marcas y su personajes, señala que Buigas era consciente de que se había adentrado como pionero en un mercado nuevo y desconocido, por lo que estaba dispuesto a apoyar el lanzamiento de la revista *BB* con los medios a su alcance, en un esfuerzo por mantenerla e imponerla en el mercado; eso sí, con la visión puesta en un público mucho más amplio que las propias niñas: las madres de familia, a las que se dirigía directamente con la alusión a colocar los muñecos como un adorno sobre el "etechér" o el piano, lo que a su vez indica que se dirigía a las madres de clase burguesa media o alta, únicas posibles poseedoras de un piano en su domicilio a inicios de los años veinte.

Meses después, ya en 1921, la Casa Editorial Buigas puso a la venta un magnífico cuaderno de recortables de la protagonista con el título *BB y su equipo completo*, dibujado por Ricard Opisso e impreso a todo color por una sola cara en cuatro hojas plegadas en acordeón en cartulina de calidad y alto gramaje. La primera hoja cumplía las funciones de cubierta del "cuaderno recortable", con BB vestida de invierno con sombrero y manguito de piel; la segunda hoja daba la figura de BB y su ropa interior; la tercera hoja presentaba sus trajes de primavera, y la cuarta, sus trajes de verano, todos recortables y adaptables a la figura de la protagonista mediante pequeñas pestañas de cartulina blanca que se debían doblar sobre el cuerpo. En *TBO* número 228, Año V, en penúltima página, se anunciaba en un gran recuadro:

«BB y su Equipo completo se ha puesto a la venta», y seguía: «(...) Este **precioso juguete** que es sin disputa el más moderno y elegante de cuantos por el mismo estilo se han presentado hasta la fecha, NO TIENE RIVAL (...) [y se precisaba que la impresión se había realizado] a quince colores en preciosa cartulina marfil»,



Anuncio publicitario del recortable de la niña BB anunciado en el número 47 de *BB*. Bajo estas líneas, portada del último número localizado de *BB*, el 131, de 1925.



y si bien lo que afirmaba de la cantidad de colores era posiblemente falso, resultaba un excelente reclamo publicitario para indicar la excelencia del recortable. El precio era de dos pesetas, lo cual era una cantidad muy alta en el año 1921 para cuatro hojas de recortables, por mucha que fuese la calidad de la impresión, el color y la cartulina; de ahí la afortunada presentación como un "juguete". Curiosamente, la publicidad de este recortable fue muy escasa en la revista *BB*, mientras que, contrariamente, se anunció profusamente en sus páginas el recortable "TBO y su equipo completo" a partir de su lanzamiento en 1923.

A la vista del conjunto de datos concretos sobre la revista *BB*, su lanzamiento, el apoyo que Buigas le dio, etc., y siguiendo las preguntas básicas del periodismo, sabemos el qué se editó, quién lo hizo, cómo y cuándo. Queda sin respuesta el por qué y el para qué. Cabe aproximarse a las intenciones de Joaquín Buigas, que pretendía aumentar su fondo editorial con la mayor cantidad posible de productos diferentes para crear un tejido editorial amplio y sólido, en el que las ventas de unos títulos amparasen las de los restantes. Pero ¿por qué editar una revista para niñas? ¿Por qué entrar en un mercado absolutamente nuevo, con los riesgos que toda innovación supone? Y ¿fue idea propia de Buigas o éste trabajó a partir de ideas ajenas, bajo alguna influencia concreta o siguiendo una idea que estaba en el aire y que nosotros, a casi cien años de distancia, no podemos conocer?

Al margen de las respuestas de las que hoy carecemos, todo permite creer que en el momento de su aparición *BB* debió resultar sorprendente en el marco del naciente mercado de los tebeos, justamente por plantearse editorialmente como una revista infantil femenina. No obstante, con ser esto mucho, debido a los límites en que se movían el editor y sus colaboradores, con la repetición de los tópicos y lugares comunes más habituales en la prensa femenina adulta simplemente adaptados a las niñas, *BB* no alcanzaba mayor interés, ya que la posible curiosidad de las niñas interesadas por la temática "de mujeres" encontraría mejor satisfacción curioseando las revistas que consumían sus madres. Más aún cuanto que las historietas que se publicaron en *BB* eran aburridas, absolutamente blancas, repetitivas en el modelo de la niña buena, y gráfica y narrativamente lineales. Nada que las diferenciase de las historietas similares que se publicaban en cualquier otro tebeo de los mismos años. Por supuesto, ésta es la visión que podemos tener nosotros, a las alturas del siglo XXI, por la lectura y el vaciado de los contenidos de la revista, pero es imposible reproducir las sensaciones que pudo provocar en sus presuntas lectoras y en sus familias, ya que carecemos de documentos contemporáneos que nos hablen de *BB*. Queda, en cualquier caso, el hecho documental de que, mientras *TBO* continuó publicándose hasta la guerra civil, lo que supone casi veinte años, y más allá de ella, con un éxito y una popularidad crecientes, su hermana pequeña tan sólo permaneció seis años en el mercado.

Es así como la importancia de la revista *BB* radica en el hecho concreto de su existencia, y hemos de considerar que su aparición debió suponer un suceso importante en la historia de los tebeos españoles, pero con la categoría de fenómeno y por ello como un hecho aislado, que importa en tanto que novedad como la primera revista infantil femenina, pero que no aportó nada decisivo a la evolución de los tebeos españoles.



Interior del número 46, con secciones, viñetas y recortables. Bajo estas líneas, páginas de los números 53, 60 y las centrales del 89.



Ahora bien, este planteamiento tan específico: *BB* era una revista para niñas, implicaba que por primera vez en España se ofrecía una publicación de historietas que teóricamente estaban pensadas, escritas y dibujadas de forma expresa en función de las niñas, junto con el complemento de secciones que las acompañaban, también para niñas. Pero, lo cierto es que la “feminidad” de este tebeo radicaba tan sólo en el hecho de que en los protagonistas de las historietas eran niñas o mujeres, vestían con ropa femenina y actuaban de acuerdo con los roles asimilados a su género —cosían, bordaban, cocinaban, hacían música, jugaban con muñecas, osos de felpa o a juegos diferentes a los de los niños, iban a la iglesia, ayudaban en los trabajos caseros, en la escuela estudiaban o cometían travesuras propias de las niñas—. Por el contrario, en una mayoría de números la temática de las historietas de *BB* era de tema histórico, leyendas, fábulas, acontecimientos sorprendentes e incluso de aventuras y podrían haberse publicado igualmente en *TBO*, ya que pertenecían al muy genérico “para todos los públicos”. Eran las páginas interiores, las publicadas en blanco y negro, las que aportaban una generosa ración de espacios y secciones para la niña / mujer: labores y patrones de costura, recetas de cocina, modelos de ropa y sombreros, remedios caseros, recortables para vestir a las muñecas o muñecos, etc. Con la pretensión, desde el punto de vista del editor y / o sus colaboradores, de que los temas tratados en dichas páginas reforzaban la intencionalidad de la revista para niñas, si bien tanto las historietas como las restantes secciones estaban pensadas, escritas y dibujadas por hombres.

A la altura de los primeros años veinte tampoco se podía pedir mucho más a los editores españoles de tebeos, ni a los escritores o a los dibujantes de historietas, para los que el planteamiento teórico de hacer un tebeo diferente a los habituales que se dirigiese a las niñas lectoras suponía un desafío que, muy probablemente, ni siquiera se planteaban. Porque en aquellos momentos no era factible la teoría del cómo hacer una auténtica revista infantil femenina y parecía que con amontonar una serie de contenidos presuntamente no masculinos ya era suficiente.

Y es que la mujer era, para el común de los españoles de aquellas décadas, o bien una santa: la madre, la hermana, la esposa, la hija, o bien una puta, en función del pensamiento único que regía en las cuestiones de género. Por otra parte, escritores como Joaquín Ar-

qués, que colaboraba en las revistas galantes de la época y al tiempo escribía relatos y primitivos guiones de historietas para Buigas, o dibujantes como Méndez Álvarez y Opisso, que se prodigaban en *KDT* y otras muchas revistas de un verde subido en los mismos años, tenían muy difícil y cuesta arriba el trabajar planteándose la sensibilidad y la personalidad de la niña y realizar obras realmente ajustadas a ellas.

En el contexto temático de este monográfico de *Tebeosfera*, hay que concluir que *BB* contribuye a señalar la importancia alcanzada por la niña y la mujer en la prensa española anterior a la guerra civil. Tanto como protagonista ofrecida a la demanda del consumidor masculino en muchas revistas eróticas de la época como en el hecho de que su condición femenina se vio subrayada por la existencia de una prensa específica de género dirigida directamente a ella como consumidora, de la que *BB* es ejemplo.

NOTAS

^[1] El proceso de aparición de los nuevos editores comerciales de tebeos vino favorecido por la neutralidad española durante la I Guerra Mundial (1914-1918), que supuso un aumento de la circulación de dinero, favoreció los negocios rápidos y propició una acumulación capitalista, sobre todo en lo financiero. Entre los sectores favorecidos específicamente por las circunstancias estuvo el de la prensa y las artes gráficas. Para profundizar en el tema, ver: Antonio Martín. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 1978. Y para más detalle, el artículo "[La historieta española de 1900 a 1951](#)", en revista *Arbor*, número extraordinario. Madrid, Departamento de Publicaciones del CSIC, septiembre 2011.

^[2] Desde el inicio del siglo XX y con los nuevos planes de educación comenzó el lento pero progresivo retroceso del analfabetismo en España. Para valorar su posible repercusión sobre la lectura voluntaria y recreativa, tenemos las cifras estudiadas por Narciso de Gabriel (Universidad de La Coruña), que indican que en 1910 el número de analfabetos en España era de un 64% sobre la población total del país. Datos obtenidos de "Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España, 1869-1990". *Revista Complutense de Educación*, col. 8, nº 1, 1977. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid.

^[3] Tal y como señala Jesús Timoteo Álvarez: «(...) Por esos mismos años, en torno a 1900, los periódicos (y pronto otros medios como el cine o la radio) están creando "sistemas de estrellas", mitos populares (...) empujados por la necesidad de conquistar mercados de lectores para la demanda publicitaria, los grandes periódicos configuraron las masas y la sociedad del siglo XX (...) Y ello fue así incluso en España». ["Propaganda y medios de información en Madrid, 1900-1920", en Bahamonde Magro, Ángel, y Otero Carvajal, Luis Enrique (eds.): *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, Madrid, Alfoz / Comunidad de Madrid-UCM, 1989, vol. 2].

^[4] Joaquín Arqués, nacido en Murcia en 1861, había asesorado o inspirado a Arturo Suárez en la creación del primer *TBO*. Arqués, periodista, actor aficionado y escritor teatral en la Murcia de su tiempo, estrenó en sólo diez años nueve piezas teatrales; en 1894 creó y dirigió el diario *La Tarde*, de corta vida. Y antes de acabar el siglo marchó a Barcelona, según Antonio Ibáñez para dirigir "publicaciones de acentuado color verde". Lo cierto es que en Barcelona fue un periodista de segunda fila, colaboró en la prensa de la época y escribió con frecuencia en las revistas sicalípticas de las décadas 1910-1920.

^[5] Para mayor información sobre Joaquín Buigas y su editorial, consúltese la ficha de la publicación *TBO* en *Tebeosfera* (disponible en [este enlace](#)) y el artículo de Manuel Barrero "El TBO de Buigas, el TBO de siempre", disponible en línea en [este enlace](#). También, Antonio Martín, "La historieta española de 1900 a 1951", en revista *Arbor*, número extraordinario. Madrid, Departamento de Publicaciones del CSIC, septiembre 2011, [disponible en línea aquí](#).

^[6] Carecemos de datos suficientes sobre la historia editorial de la historia galante y sicalíptica española, apenas algunos estudios parciales de carácter genérico, sobre todo de las revistas publicadas en idioma catalán y escasas monografías sobre títulos concretos. En el caso de *KDT*, los datos fragmentarios tan sólo permiten establecer con seguridad que la revista pasó por varias épocas, en manos de diferentes editores propietarios. Así, sabemos que esta revista apareció a finales de enero de 1912 y tuvo al menos tres direcciones antes de que en 1917 se hiciera cargo de la edición Joaquín Buigas, quien la publicó al menos hasta 1919. José María López Ruiz da más de diez años de vida a esta revista, aunque no aporta ninguna documentación que lo confirme. Sobre la prensa sicalíptica en general y *KDT* en concreto, Luis Buñuel ha dejado escrito:

«En Calanda (...) En verano, a la hora de la siesta, con un calor agobiante y las moscas zumbando en las calles vacías, nos reuníamos en una tienda de tejidos, en penumbra, con las puertas cerradas y las persianas echadas. El dependiente nos prestaba revistas "eróticas" (sabe Dios cómo habrían, llegado hasta allí), *La hoja de parra*, por ejemplo, o *K.D.T.*, cuyas reproducciones tenían un mayor realismo. Hoy aquellas revistas prohibidas parecerían de una inocencia angelical. Apenas se alcanzaba a distinguir el nacimiento de una pierna o de un seno, lo cual bastaba para atizar nuestro deseo e inflamar nuestras confidencias (...).» [Del libro autobiográfico *Mi último suspiro*, Barcelona, Edición en Colección DeBolsillo, Random House Mondadori, S.A., 2008].

^[7] Fue la II República Española la que concedió el derecho al voto a la mujer, y durante los cuarenta años de la dictadura del general Franco, la mujer perdió los derechos conseguidos en la década anterior y se encontró totalmente supeditada al hombre: padre, tutor, marido o hermano, que tenía que concederle permiso por escrito para poder viajar, trabajar, disponer de su dinero libremente, tener pasaporte, etc., con la excepción de las mujeres protegidas por el derecho civil catalán. Esta situación no comenzó a cambiar hasta los primeros años setenta y ya de forma importante a partir de la promulgación de la Constitución de 1978, que consagró la igualdad jurídica, rompiendo legalmente toda distinción de género.

^[8] Entre la mucha prensa dirigida directamente a la mujer, y más allá de revistas muy específicas que prácticamente sólo eran figurines de modas o recetarios prácticos, podemos recordar para los años 1910-1920 los títulos: *La Mariposa* (1900), *La Mujer en su Casa* (1902), *Or i Grana* (1906), *La Dama* (1907), *La Moda Práctica* (1907), *Feminal* (1907), *El Hogar y la Moda* (1909), *Pensamiento Femenino* (1913), *Gran Mundo* (1914), *La Voz de la Mujer* (1917), *Ellas* (1918), *Lecturas* (1921), *Elegante* (1923), *La Dona Catalana* (1925), *La Mujer y el Cine* (1925), *Muñeca* (1926), *Magazine del Amor* (1926), *La Revista del Hogar* (1926), *Dona Gentil* (1927), etc.

^[9] El aumento de tamaño fue anunciado por la editorial en *BB* nº 45, en un recuadro en página 7, en el que, bajo el título "A nuestras lectoras", se decía:

«En vista del creciente favor obtenido de día en día, *BB* quiere corresponder en la medida de sus fuerzas a la bondad de sus queridas lectoras, por lo cual se complace en anunciar las radicales reformas que experimentará al entrar en el tercer año de su publicación y que le convertirán en una de las mejores publicaciones infantiles / Comenzará por aumentar el formato, lo que le permitirá aumentar el número de grabados y la cantidad de texto (...) Por último, la fecha de publicación, que hasta ahora ha sido quincenal, será en lo sucesivo decenal, apareciendo cada número los días 10, 20 y 30 de cada mes (...).»

Cuando se publicó este anuncio, *TBO* ya había aumentado su tamaño hacía meses.

^[10] La popularidad de *TBO* llevó a que los propios lectores convirtieran su título en un sustantivo genérico para nombrar a pie de calle a las revistas infantiles de historietas. Fue frecuente en los años treinta y posteriores que los compradores, al ir al quiosco, pidieran "deme un tebeo", refiriéndose a una revista infantil. En Cataluña y en catalán ocurría lo mismo cuando los compradores pedían al quiosquero "deme un patufet", por la generalización y popularidad de la revista infantil *En Patufet*.

^[11] Alberto Viña, último director de *TBO*, me señaló en entrevista personal realizada en 1967 cómo Joaquín Buigas había seguido el modelo de la revista infantil francesa *Le Poupée Modèle* para crear *BB*. Años más tarde y personalmente constaté la existencia de varios tomos encuadernados de esta revista, correspondientes a diversos años, en el archivo de la editorial Buigas, Estivill y Viña.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ANTONIO MARTÍN (2012): "NOTAS DE ACERCAMIENTO A BB, PRIMER TEBEO ESPAÑOL PARA NIÑAS, 1920-1925" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 24-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/notas_de_acercamiento_a_bb_primer_tebéo_español_para_ninas_1920-1925.html

LO FEMENINO ASEXUADO EN LOS TEBEOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (MADRID, 2012)

Autor: [LUIS CONDE](#)

Notas: Texto realizado para TEBEOSFERA número 9, especial sobre la representación de la mujer en los tebeos. A la derecha, viñeta de la portada de Pulgarcito nº 774, de 1937, obra de Niel, donde aparece una odalisca.



LO FEMENINO ASEXUADO EN LOS TEBEOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Hablar de feminismo en los tebeos es algo extravagante de por sí, pero hacerlo de los que aparecieron durante los tres años de la guerra civil en España raya casi en lo esperpéntico. Pero quizá merezca la pena intentarlo.

No estaba el horno para bollos, y ni los editores podían replantearse sutilezas de este tipo ni, por supuesto, los creadores, guionistas y dibujantes tenían para nada en mente cuestiones de ese cariz. La presencia de la mujer en los tebeos era un asunto que no figuraba en ningún proyecto.

Como en todas las guerras, y más en una entre compatriotas que habían llegado a la exasperación ideológica y a la confrontación por la situación ya insostenible, lo importante era ganarla, derrotar al adversario y extender por todo el territorio la concepción del Estado que cada uno llevaba en sus planteamientos ideológicos.

La prensa, y por ende los tebeos, eran parte de un conjunto propagandístico en el que primaba una cosmovisión religiosa y política, a imponer por un determinado tipo de educación y unos métodos coercitivos sostenidos hasta lograr sus objetivos. La perspectiva previsible al comienzo de la contienda, en la prensa y las publicaciones de entretenimiento como eran considerados los tebeos, era salvar en lo posible la mera existencia, que se sostuvieran como pasto infantil y juvenil, aparte de negocio de una industria débil y casi raquítica.

En cada bando contendiente el asunto se encaró de muy diversa manera, dadas las circunstancias impuestas por el desarrollo del conflicto bélico. En la España republicana, sostenida en las principales ciudades industrializadas, precisamente en las que radicaban las más prestigiadas editoriales de tebeos, como Madrid,



La ingenuidad en los primeros tebeos con niñas como protagonistas. Arriba, *La Chiquilla*, 4, de 1927. Abajo: *Ki-ki-ri-ki*, 4, de 1926.



hasta las esclavas y prisioneras en Mongo.

Junto a Flash, en los tebeos españoles de los años treinta se colaron también The Phantom —aquí rebautizado como El Hombre Enmascarado—, Tarzan, Mandrake

Barcelona y Valencia, el primer impacto fue retener lo que se publicaba y revisar las posibles infiltraciones, mientras se intentaba lanzar nuevas propuestas con mayor carga ideológica o más ajustadas a lo que el pueblo demandaba, mientras que en la zona rebelada, que enseguida se denominó "nacional", con predominio en territorio rural y en ciudades sustentadas en la agricultura, la ganadería o el comercio tradicional, la prensa se puso al servicio del ejército rebelde, la Iglesia comprometida en la sublevación y los representantes de los empresarios y los grupos financieros que apoyaban sin reservas a los alzados contra el Gobierno de la República.

AL REBUFO DE LOS "COMICS USA"

En los tebeos de los años treinta, y por ende en los surgidos durante la contienda fratricida, cuando aparece la mujer y acaso las niñas siempre son personajes "acompañantes": novias eternas, familiares de los protagonistas, rivales amorosas, malas perversas y fatales, hadas vaporosas y también brujas.

Al héroe interplanetario Flash Gordon siempre le sigue Dale Arden, una belleza que atrae a los buenos y malos como la miel. Y como viste ropa elegante pero atrevida, también a los censores. Dale es una de las víctimas más propiciatorias de los desmanes de todo tipo de censuras, pero tiene el mérito de haber inspirado a miles de dibujantes de todo el mundo, para aparecer en los tebeos como una mujer de verdad. Las copias e imitaciones, con mejor o peor fortuna, sublimaron el dibujo de figura femenina que Alex Raymond inició. Y junto a Dale, otras mujeres del serial, como Aura, la hija de Ming; Fría, la reina de Frigia; Azura, de los magos; Ondina, reina bajo las aguas; Sonja, la hermana del conde Bulok, y

—traducido como Merlín, el mago moderno—, Tim Tyler y Spud —de la serie *Tim Tyler's Luck*, rebautizada como Jorge y Fernando—, el agente policíaco X-9, Jungle Jim —llamado Jim el temerario— y Terry Lee —protagonista de *Terry y los piratas*—, así como los personajes humorísticos Popeye y Blondie y la serie *Educando a Papá*. En todos estos seriales aparecían mujeres y aun niñas bien caracterizadas, con los rasgos femeninos acusados y aun sexuales. Eran realistas, dentro de lo figurativo en el arte historietista, incluso en la distorsión caricaturesca.



Carnes femeninas censuradas. A la izquierda, página original de *Flash Gordon*, y a la derecha, su versión española en *El Aventurero*, 59, de Hispano Americana.

De todos ellos destaca por su audacia *Betty Boop*, que por ello había sufrido en los EE UU las llamadas de atención de los organismos competentes, obligando a sus creadores y editores a vigilar su aspecto. Pero que se sepa, en España nadie dijo nada de esa minifaldera tan atrevida. Otros personajes importados, como Shirley Temple o Anita, la huerfanita, apenas aportaban de sus características femeninas una aproximación entre realista y caricaturesca para proponerse como arquetipos melodramáticos imitables.

Así las cosas, en un mercado que iniciaba su despegue a los comienzos de la década, la interrupción que produce la guerra civil da al traste con casi todo. Enseguida dejan de publicarse los se-



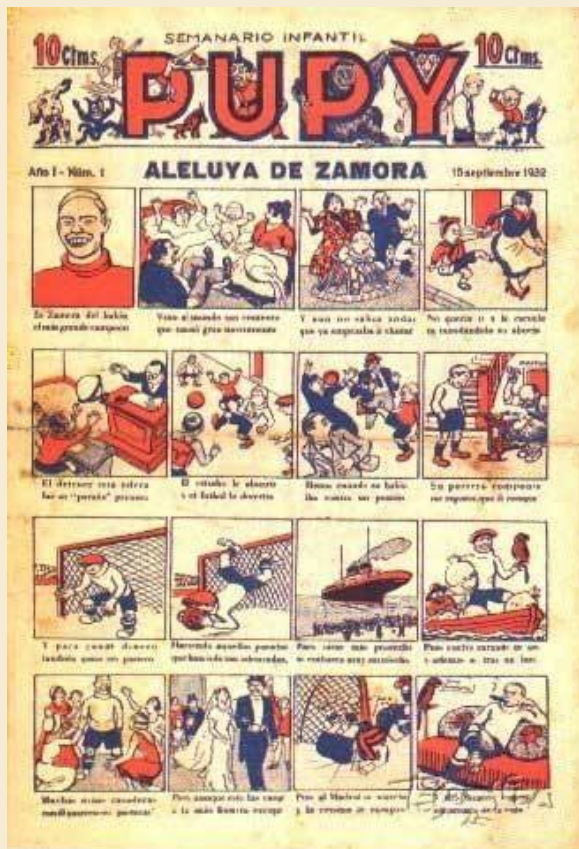
Página de *Betty Boop* de los años treinta, extraída del tebeo *Cine Aventuras*, de Marco.

riales procedentes del extranjero y tienen que ser sustituidos por series y seriales producidos en España, bien en territorio republicano o nacionalista. De éstos es de los que pretendemos mostrar la herencia recibida y la originalidad en los tratamientos para la figura femenina de los nuevos tiempos, poco propicios a la innovación.

LAS DOS ESPAÑAS DE 1936

Cuando se produce el golpe de los militares implicados en el alzamiento del 18 de julio, el país vivía en la estrategia de la confrontación extrema entre dos visiones del mundo y de la sociedad: la tradicional nacional / católica / militarista y la republicana / laicista / izquierdista.

Desde la caída de la Monarquía de Alfonso XIII en 1931 y la consiguiente implantación de la Segunda República, las dos facciones se pusieron a la tarea de reafirmar sus posturas ideológicas y denigrar a los contrarios. Algo que, por otra parte, ya se arrastraba de casi todo el siglo XIX, con constantes golpes y contra-golpes militares, revoluciones abortadas y las continuas conspiraciones de los grupos dominantes y la Iglesia católica, empeñada en mantener sus privilegios intocables.



Pupy, de 1932, con un futbolista rodeado por chicas que le adoran (viñeta inferior izquierda).

Si al principio sólo era la alternancia entre conservadores y liberales surgidos tras la guerra llamada "de la Independencia" contra la invasión napoleónica, tras los controvertidos reinados de Fernando VII y de Isabel II, con los periodos revolucionarios de 1868 y la Primera República, trajo consigo el despertar del movimiento obrero, por medio de las ideas socialistas y anarquistas que llegaron a España como consecuencias de la revolución rusa y su influencia por toda Europa. Todo se volvió más complejo, y con el atraso industrial, en una sociedad anquilosada, era muy difícil de encarrilar hacia una modernidad casi imposible. Los sucesivos gobiernos monárquicos y luego republicanos lo intentaron desde los inicios del siglo XX, que para España se iniciaba con el lastre de la pérdida de los restos del imperio de ultramar en 1898.

Taciturna y melancólica, la nación se desgarraba y lamentaba con los análisis de los escritores de la generación del 98, mientras procuraba no perder el tren europeo buscando alianzas con quien fuera y recabando inversiones para los ferrocarriles, las obras públicas y las transformaciones necesarias e inevitables. Los grandes bancos franceses, ingleses y hasta alemanes se apresuraron a desembarcar en Iberia controlando el despegue desde un atraso de medio siglo. Pero en las fábricas, las minas y los talleres los obreros y campesinos ya no se resignaban a aceptar los míseros sueldos o los jornales agrarios explotadores. Ya habían conseguido organizar sus sindicatos de clase y tras ellos los partidos que les representasen en los foros políticos. En el Parlamento empezaron a reclamar las siempre eludidas reformas institucionales y políticas, con la consiguiente irritación de los grupos dominantes, que temían perder sus privilegios mantenidos durante siglos.

Primero con debates parlamentarios y desde la prensa con cautela y tímidos tanteos, liberales, republicanos, socialistas y anarquistas reclamaban leyes más justas y reivindicaban derechos negados o eludidos en la construcción de un país más participativo y solidario. El Gobierno de la Segunda República se había atrevido a intentar una reforma agraria siempre postergada, una reforma educativa libre de los controles ideológicos de la Iglesia católica, apalancada en las instituciones dominantes, y unas reformas militares que ya no podían aplazarse. Sabía que con esas propuestas se echaba encima a tres sectores indomables de la España tradicional, que harían lo imposible por impedirlos, como se vio enseguida con sus torpedeos parlamentarios, políticos, institucionales y finalmente conspirativos. Fueron los desencadenantes de la guerra civil.

Y por supuesto, la prensa entró en liza: eran los portavoces de grupos decisivos en la política real y no iban a consentir que las cosas cambiaran en contra de sus intereses auténticos. Como bien decían desde *El Debate*, "iban a por todo" (empezando por los trescientos diputados del Parlamento).

Mientras que la prensa republicana o previsiblemente revolucionaria también se sentía comprometida con las promesas de sus organizaciones políticas y sociales, expuestas en sus campañas electorales y en sus programas transformadores de la sociedad en marcha. También echaban, pues, toda la carne en el asador.

Y algo de eso llegó, inevitablemente, a los tebeos, aunque primordialmente a los de mayor carácter proselitista, los que difundían instituciones con pretensiones didáctico ideológicas. Las orientadas por partidos y grupos propagandistas.

LOS TEBEOS DE 1936 A 1939

Revisar los tebeos que existían antes del inicio de la guerra de 1936 a 1939, y en ellos el tratamiento que se daba a la mujer en sus páginas, es un ejercicio de análisis hemerográfico merecedor de una investigación pormenorizada, que aquí apenas vamos a apuntar. No contamos con material suficiente para ese estudio y menos aún con el tiempo que hay que dedicarle a un trabajo de tal envergadura. Sería necesario un plan sostenido con el apoyo de una institución y unos meses

de dedicación exhaustiva a cotejar los cientos de publicaciones existentes en bibliotecas, hemerotecas y colecciones públicas y privadas de los tebeos producidos durante los tres años de la guerra. Nos conformamos, pues, con un muestreo significativo de los títulos más representativos y de las historietas más relevantes en esos tebeos elegidos. Las conclusiones así obtenidas se ofrecen como simbólicas, más hipótesis o puntos de partida para posteriores investigaciones o que quizá ya están en curso y por desgracia desconocemos y de las que ni siquiera tenemos noticias y se estén realizando en alguna universidad o centro educativo.



Betty Boop mantuvo su "picante" hasta que estalló la guerra (almanaque para 1935). A la derecha, portada de *Porvenir*, de 1937, con una imagen protagonizada por dos pulcros jóvenes.

Desglosamos los títulos por cada bando contendiente en la guerra, con los que se publicaban al inicio del conflicto y los que fueron surgiendo en los meses y años subsiguientes.

Tebeos persistentes en la zona republicana:

En Patufet, desde 1904

TBO, desde 1917

Pulgarcito, desde 1921

La Risa Infantil, desde 1924

La Chiquilla, desde 1927

Jeromín, desde 1929

Macaquete, desde 1930

Pocholo, desde 1930

El perro, el ratón y el gato, desde 1930

Pichi, desde 1930

Gente Menuda, desde 1930

Pequeñeces, desde 1932

Mickey, desde 1934

El rincón de los niños, desde 1934

Betty Boop, desde 1934

Yumbo, desde 1934

Aventurero, desde 1935

AEI, desde 1935

iJa...Ja!, desde 1935

Niños, desde 1935

iPum!, desde 1935

Aventuras, desde 1935

La Revista de Tim Tyler, desde 1936

Las Grandes Aventuras, desde 1936

El Muchacho, desde 1936

Las mujeres y niñas que aparecen en los tebeos hasta el estallido de la guerra civil son tan convencionales y asexuadas como corresponde al modelo burgués de la prensa ilustrada para menores de edad, saber y gobierno.

Y los que fueron surgiendo:

Floreal, 1936 (complemento de *TBO*)

Pionerín, 1937

Pionero Rojo, 1937

Yo, 1937

La Vanguardia de los Niños, 1937

Camaradas, 1937

Pervenir / Porvenir, 1937

El Pionero, 1937



Inocente historieta de galanteo en Flechas (de Sevilla) nº 3

Muchachas, 1937

Calderilla, 1937

Pequeñeces, 1938

Monográficos de El Gato Negro, 1938



Sección "Margaritinas", en *Pelayos*, nº 30.

reivindicativos y proselitistas. Se presenta un nuevo Estado, que entronca con la tradición y rechaza las propuestas del bando contrario.

La presencia de personajes femeninos es muy escasa y apenas hay niñas protagonistas, pero quizá convenga recordar que el voto femenino se había aprobado en el Parlamento en 1931, gracias a los esfuerzos de Aurora Campoamor, Victoria Kent, Margarita Nelken, Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Teresa Mañé y otras empecinadas sufragistas.

La incorporación a la vida social todavía era muy tímida y parcial: como sirvientas, costureras, limpiadoras domésticas, planchadoras, empleadas de comercio o

Los tebeos republicanos apenas dieron cobertura a algunos episodios aventureros con protagonistas leales al Gobierno y en las historietas humorísticas, con personajes de apariencia popular, de milicianos o soldados profesionales.

En la zona "nacional" o franquista:

Pelayos, 1936

Flechas, 1936

iLa Karaba!, 1936

Flecha, 1937, Zaragoza

Flechas, 1937, de Sevilla.

Flechas y Pelayos, 1937

La Trinchera / La Ametralladora, 1937

Chicos, 1938

En el bando rebelado contra el Gobierno de la República, desde el principio se manifiestan los personajes y las historietas como beligerantes,

como maestras y asistentas enfermeras. Por supuesto que en las fábricas y talleres textiles o de cualquier otra manufactura, las mujeres hacían tiempo que estaban incorporadas, pero políticamente no contaban. Y aun en las organizaciones sindicales, languidecían.

La consecuencia es que en los tebeos las mujeres asumen el papel secundario que la sociedad tenía asignado al reconocido como segundo sexo. Para que en sus páginas aparezca algo relacionado con lo erótico o sexual explícito hay que esperar todavía muchas décadas de machismo predominante y de moral conservadora, dictada por el nacionalcatolicismo que impregnaba la sociedad, incluso entre los que políticamente se consideraban republicanos.



El personaje Márgara, tira de Pelayos, nº 44.

NIÑAS OBEDIENTES Y HACENDOSAS

Las organizaciones de pioneros y flechas, en uno y otro bando contendiente, acapararon las publicaciones para niños y muchachos, con la pretensión de mostrar nuevos héroes o arquetipos merecedores de ser imitados. Llama la atención que en casi ninguna publicación aparezcan mujeres adultas o con la apariencia de heroínas. Ni como milicianas de las organizaciones combatientes por la República ni como partícipes en los frentes: todas son de la retaguardia. En el bando nacional, en la revista *Pelayos* se insinúa un personaje llamado "Márgara", símbolo de las niñas tradicionalistas reconocidas como "margaritas". Creación de Consuelo Gil, es coetáneo del protagonizado por una niña falangista, "Mari-Pepa", surgida en la revista *Flecha*, que creará escuela o imitaciones más o menos reconocidas. La niña, a veces uniformada, acompaña al personaje "José Antonio", aunque a veces campea en solitario por el territorio de los rojos y también de los azules. Creado por Emilia Cotarelo en los guiones y por María Claret en los dibujos, es un personaje voluntarioso, amable, bienintencionado, pero inevitablemente ñoño. No cabe imaginarle con caracteres femeninos, fuera de los de una muñeca pepona. Como precisamente se llama otro personaje de la misma revista *Flecha*, "Pepona y Pegote", también de la inefable María Claret. Cierto que son unos bebés, pero ya apuntan perspicacia y sagacidad respondona. Tanto "Mari-Pepa" como "Pepona"

fueron incorporadas como símbolos y aparecieron en varias portadas y en historietas propagandísticas redibujadas por Avelino Aróztegui, el director de la revista. Y dibujadas por Kiki se publicaban también allí las "Aventuras de una flecha", niña sin nombre, pero también rubita y minifaldera como "Mari-Pepa". Cuando en 1938 se refunden las dos revistas con el título de *Flechas y Pelayos*, sólo se mantendrá como personaje simbólico "Mari-Pepa", pero aparecerán otras niñas y mujeres en papeles secundarios, como era la costumbre.



"Mari-Pepa y Pirulo", en *Flecha*, nº 2, y, en el centro, una sección en la que esa niña era protagonista. A la derecha, página de "Pepono y Pegote", de *Flecha*, nº 24.

Y como ejemplo de la influencia de estos modelos, se puede mostrar una publicación editada en Vitoria en marzo de 1938, con el correspondiente *nihil obstat* del obispado de la ciudad, titulada "Un héroe de diez años", de Manuel Barberán Castriño y dibujos de A. Lalinde, en la que se expone con una virulencia inconcebible, el feroz enfrentamiento entre los dos bandos, con niños, niñas y mujeres participando en la confrontación.

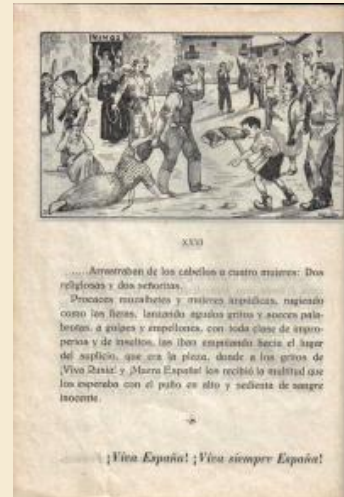
En la primera página de este producto figura la foto de una niña uniformada como falangista y brazo en alto, con el siguiente texto:

«A ti, mi queridísima Ana-Mary, que a pesar de tus pocos años sientes en tu infantil corazón tan hondamente las glorias de nuestra amada España en esta sublime gesta con la que asombra al mundo y le recuerda el indomable valor de sus hijos, te dedica esta pequeña obrita con todo el cariño de su corazón y un ferviente ¡Viva España! tu Papá».



Página 2 del folleto. En la página siguiente, portada y otras páginas.

Luego siguen cincuenta y cuatro viñetas en otras tantas páginas, con un texto narrativo debajo, que a veces las explican, otras las embarullan y casi siempre adoctrinan. No en vano el folleto, de 15,5 x 21,5 cm, llevó como antetítulo el lema "Lecturas patrióticas para niños" y bajo el título la arenga "¡Arriba España!".



Los comportamientos rebeldes o inquietos, consustanciales a cualquier niño en desarrollo, son los comprensibles en circunstancias tan particulares y casi nunca se advierte en los tebeos de esos años algún indicio del debate educativo replanteado en España con la irrupción de la Institución Libre de Enseñanza, promovida por Giner de los Ríos y que era emblemática para el Gobierno republicano. O los postulados anarquistas implantados en Cataluña tras los intentos del pedagogo Ferrer i Guardia.



Página de Mickey, nº 67, con una mujer muy despechada para lo que luego permitiría el régimen de Franco.

Algo que sí se advierte enseguida en los tebeos del bando nacional, que quedaron aherrojados al nacionalcatolicismo impuesto por Fray Justo Pérez de Urbel y sus fieles seguidores.

En el grafismo se cuelan algunos detalles de lo que en las revistas galantes y erotizantes para adultos se había iniciado en el dibujo de mujeres "sicalípticas". El atrevimiento y la audacia se manifiesta, pues, primero en los tebeos humorísticos, en las historietas cómicas, y luego, más lentamente, en las páginas de aventuras más realistas.

Las innovaciones de la década de los años treinta se rastrean en publicaciones como *Chiquitín*, que en el número 307, en portada, exhibe a una chica minifaldera en un gimnasio bisexual. Es una niña "de cine". Otro ejemplo es el de *Risa y Alegría*, que con personajes zoofomórficos o de animales humanizados, en su número 3 incluye protagonistas hembras, como "Hociquitos" y la "Sultana", una morisca que luce velo ocultador del rostro. En *La Alegría Infantil*, con el subtítulo y la presencia absorbente de "Shirley Temple", la historieta del personaje, dibujada por Salvador Mestres, resulta tan moderna y atrevida que compite con la del personaje casi realista. Para otro personaje también importado, en *Cine Aventuras*, se ceden la portada y páginas interiores a "Betty Boop", con su minifalda "charlestoniana". Se pueden apreciar algunas de

Los comportamientos rebeldes o inquietos, consustanciales a cualquier niño en desarrollo, son los comprensibles en circunstancias tan particulares y casi nunca se advierte en los tebeos de esos años algún indicio del debate educativo replanteado en España con la irrupción de la Institución Libre de Enseñanza, promovida por Giner de los Ríos y que era emblemática para el Gobierno republicano. O los postulados anarquistas implantados en Cataluña tras los intentos del pedagogo Ferrer i Guardia.

estas tendencias gráficas más influyentes en publicaciones como *Pocholo*, *Pulgarcito*, *Yumbo*, *KKO*, *Niños*, *Yo* y alguna otra. Como síntoma, la portada del número 774 de *Pulgarcito*, con una historieta de Niel titulada "Las odaliscas", que luce unos personajes sin desperdicio.

Y en cuanto a la tendencia "realista", marcada por los seriales estadounidenses para historietas de aventuras, en muchas de estas mismas publicaciones se incluían páginas alternándolas con las cómicas. Un referente puede ser la historieta "La princesa perseguida", dibujada por Urda para *Risa* y *Alegría*. O las de "La Tierra en llamas" y "Chip Collins" en *Cine Aventuras*. Por su parte, Jaime Tomás dibuja mujeres agraciadas como las de los seriales estadounidenses, en historietas como "El club de los vengadores", en *Pocholo* nº 247, o, en el número 73 de *Mickey*, "El castillo de los tres fantasmas", y Salvador Mestres, otras en el número 31 de *Pocholo* o en la contraportada de *Camaradas*, en su serie "Guerra en la estratosfera". Ejemplo que siguen con poco acierto gráfico en la serie "James Pik", del *Yo*, o en las aventuras selváticas de "Kid KO", que se publicaban en *Aventuras*. En *Pelayos*, Serra Massana dibujaba la serie "Bajo tierra con los monstruos de la destrucción", y en *Flechas y Pelayos*, "El misterio de Villa Regina". Estas figuras destacan cuando lo habitual eran las dibujadas en *TBO*, *Pulgarcito*, *La Risa*, *Yumbo* o *KKO*, instaladas en el grafismo más convencional.



Tebeos mencionados: *Chiquitín* nº 301 y *Pulgarcito* 774, con la historieta "Las odaliscas".

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras esta revisión pormenorizada de los tebeos de la guerra civil que hemos podido examinar, nos atrevemos a establecer tres postulados:

— Uno, en los tebeos más comerciales y populares se fijó el modelo de los seriales estadounidenses de difusión universal, que en España fueron publicados casi

siempre proviniendo de Italia y ya algo censurados. Aquí lo fueron luego más durante la Segunda República y el franquismo. Las chicas tenían que ser modosas, discretas y nada provocativas.

— Dos, en los tebeos propagandísticos y confesionales, la censura que era autocensura, apretaba más en la corrección gráfica que se mostraba con lo políticamente aceptable. Niñas y mujeres tenían que aparecer dignas y admirables.

— Y tres, los dibujantes creadores de arquetipos femeninos en los tebeos españoles, tomando como referencias lo que se publicaba en Europa y América, se atrevieron poco a poco a ir levantando la falda y a dar cuerpos no tan asexuados como imponían los censores públicos y privados.



Páginas de Mickey, nº 71, y Pocholo, nº 245, con sendas secciones dirigidas a las niñas.

En el aspecto visual y gráfico, lo primero que capta en los tebeos, aunque cuesta encontrarlo, es la influencia solapada de lo que primaba entonces en Europa, y también en América: el *art déco*, *art nouveau* o modernismo. Las mujeres que consagró Alphonse Mucha y que en España seguían Apa, Junceda, Cornet, Apeles Mestres, Llaverías, Sáenz de Tejada, Penagos, Opisso, Xaudaró, Freixas y otros muchos se imponían de modo imparable, como había ocurrido con el *ragtime* y el charlestón.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

LUIS CONDE (2012): "LO FEMENINO ASEXUADO EN LOS TEBEOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), MADRID : TEBEOSFERA. Consultado el día 24-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/lo_femenino_asexuado_en_los_tebEOS_de_la_guerra_civil_espanola.html

CENSURA DEL EROTISMO EN LOS TEBEOS ESPAÑOLES (VALENCIA, 11-II-2012)

Autor: [VICENT SANCHIS](#)



Notas: Vicent Sanchis, autor de los libros sobre la censura franquista "Franco contra Flash Gordon" y "Tebeos mutilados", traza una amplia panorámica sobre la censura erótica en España.

Portadas correspondientes a la serie Pantera Bionda: la original y la publicada por Hispano Americana en 1949.

CENSURA DEL EROTISMO EN LOS TEBEOS ESPAÑOLES (1945-1975)

El erotismo, entendido como mera exhibición del cuerpo humano o como inducción sexual, ha sido una obsesión en la mente y en las tijeras –y quizás también en el bajo vientre– de los censores, civiles o eclesiásticos, de todo país y condición a lo largo de los siglos. Aún ahora, las pulcras mentes de los responsables de las casas de subastas norteamericanas dificultan el acceso por Internet a imágenes presuntamente irreverentes, que en otras latitudes son consideradas cándidamente inofensivas, con el socorrido aviso "Adult Verification Required". En las mismas páginas digitales, repletas de portadas de *comic books* u originales, los dibujos de las violencias más descarnadas no necesitan contraseña salvadora. Son de libre acceso y nadie se santigua ante la visión de explosiones atómicas y cadáveres desparramados.

Ni que decir tiene que España en esto nunca ha sido una excepción, más bien al contrario. Los episodios de control histórico, desbocado, siempre que se ha tratado de anatomía femenina o de impulsos adjudicados a las bajas o altas pasiones humanas, se han sucedido desde que se tiene consciencia del ejercicio del control de la letra impresa o de la prensa. Es decir, desde que ha habido letra impresa o prensa. La irrupción de los folletines en el siglo XIX –y su rápida expansión entre un público popular ávido de sensacionalismo y de idilios apasionados– llevará a la protesta amarga de los columnistas adalides de la reacción: «De entre estas vírgenes que han aprendido la literatura en Eugenio Sué, traducido en bárbaro castellano, y la moral en Dumas [...] han de salir las esposas a quienes confiamos la honra de nuestro nombre» (*El amigo del Pueblo*, 1854, pág. 257). Sué, romántico francés autor de una cándida literatura de entregas, fue censurado tanto en su país como en España. Aún ahora los expertos se disputan la malévola intención que movía tanta alarma. ¿Se trataba de evitar los excesos que ponían en tela de juicio la moral tradicional o quizás de impedir que sus ideales presocialistas se difundieran escondidos entre tanta pasión?



Crítica a una obra de Eugenio Sué por parte de la prensa católica del siglo XIX.

Fuese como fuese, la moral católica en España fue defendida con saña por tribunales civiles y púlpitos eclesiásticos. Pero entre tanta furia, los atrevidos infractores de la severa norma –que siempre los hubo– se aprovecharon de los saltos que dio la legislación entre bandazo revolucionario y reacción involucionista a lo largo de todo el siglo XIX. Pocos espacios de libertad, y siempre precarios. A final de siglo los avances tecnológicos en la reproducción de ilustraciones y, más tarde, la difusión del cinematógrafo motivaron un grito de alarma aún más potente entre los defensores de la sagrada continencia. Moral e intereses políticos se superpusieron y se confundieron. En 1930, por ejemplo, un año antes de la caída de la monarquía y cuando agonizaba la primera dictadura, una real orden publicada en la *Gaceta de Madrid* alertaba: «La enorme acción divulgativa del cinematógrafo, la posibilidad de que sea utilizado

como medio de propaganda de determinadas doctrinas, el hecho de que se materialicen en sus escenas actos que rechazan nuestras costumbres y veda nuestra moral, exigen una necesaria y escrupulosa selección que, llevada a cabo con un criterio único, determine, previo examen detenido, las cintas cinematográficas que puedan autorizarse para proyectarlas; las que, modificadas en la parte que se indique, puedan ser también exhibidas, y las que deban prohibirse».



Viñetas de "Flash Gordon" reproducidas de *Aventurero* nº 79 (Hispano Americana, 17-XI-1936), *L'Avventuroso* nº 56 (Nerbini, 3-XI-1935) y de la versión original americana del 8-IX-1935 (reproducidas de la reedición de Kitchen Sink Press de 1990).

No existen normas de censura publicadas durante la Segunda República que hicieran mención expresa de las revistas infantiles o juveniles, que comenzaban a representar una enorme y alegre aportación diferenciada en los quioscos y las librerías de la época. Las restricciones oficiales se anunciaban, se imponían y se aca-

taban de manera genérica. Sí que se pueden constatar, sin embargo, los efectos del control sobre la moral en las publicaciones dedicadas a este tipo de público. Los dibujos de Alex Raymond correspondientes a la serie Flash Gordon que la Casa Editorial Vecchi reprodujo en España en su revista *Aventurero* a partir de 1935 rebajaban sensiblemente el impacto erótico del original. Bajando faldas y mangas o cubriendo con tramas brazos y piernas. Equivocadamente, hay quienes piensan que tales restricciones llegaban endosadas en las planchas que el semanario *L'Avventuroso* publicaba en la Italia fascista, también con licencia de Opera Mundi, y que posteriormente enviaba a España. No han cotejado las dos versiones. En *Aventurero* hubo una censura propia, próxima en las intenciones a la italiana, pero en algunos momentos aún más restrictiva y efectiva. Ni la República se escapó a unas consideraciones que venían de muy lejos.

La guerra alteró la realidad en todos los órdenes de la vida, una turbulencia que se enquistó después de la victoria franquista. La cruzada se perpetró desde el primer momento bajo la bendición de la Iglesia, que fue perseguida y diezmada en la zona republicana. Y la Iglesia impuso de nuevo su visión de la moral, el erotismo y las relaciones entre los dos sexos. En la ley de prensa que inspiró Ramón Serrano Suñer y que se publicó en el *Boletín Oficial del Estado* el 23 de abril de 1938 no hay ninguna referencia a los principios morales recuperados. La apelación que le sirve de preámbulo avisa de los desmanes cometidos en los años anteriores en nombre de la libertad: «Testigos quienes hoy se afanan en la empresa de devolver a España su rango de nación unida, grande y libre de los daños que una libertad entendida al estilo democrático había ocasionado a una masa de lectores diariamente envenenada por una Prensa sectaria y antinacional». Pero la aplicación de la férrea censura previa que dictaminaba la ley –y que no fue modificada hasta el año 1966; es decir, tres décadas más tarde– sí que contempló la “moral católica” o la “moral tradicional española”, que se impuso en todas las publicaciones: folletos, prensa periódica o libros. Todo tipo de impreso tenía que ser supervisado antes de su publicación. La ficha que recogía el informe del censor en los primeros años cuarenta requería: «¿Ataca al dogma o a la moral?, ¿A las instituciones del Régimen?», «¿Tiene valor literario o documental?», «Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión». El “dogma” y “la moral” se consideraban sagrados, y en todos los niveles de la administración encargada de supervisar y controlar la prensa se contaba con el asesoramiento preceptivo de la Iglesia para delimitar dónde empezaban y dónde acababan los dos preceptos.

Más que la censura, en el caso de la prensa infantil y juvenil de entre 1939 y hasta la década de los cincuenta –los tebeos, en el argot popular del momento–, se impuso la autocensura. Los guionistas y los dibujantes sabían –o por los menos, intuían– dónde podían llegar. Sus relatos serios defendían los valores tradicionales. Entendiéndose, como es obvio, tradición por reacción. Nada que tuviese que ver con el erotismo, declarado o insinuado explícitamente, se podía abrir paso en



Preámbulo de la Ley de Prensa del 22-IV-1938.

aquella asfixia general. Con alguna excepción. En los primeros años cincuenta, el



La censura obligó a hurtar besos apasionados y escotes y muslos femeninos al lector español de los años 1940 (tiras de "The Phantom" correspondientes a la edición de Hispano Americana de 1941, arriba, y las originales de marzo de 1936). Probablemente, de no ser por estas correcciones, el lector actual nunca hubiera percibido la más débil insinuación erótica en muchas de estas historietas.



dibujante Eugenio Giner, por ejemplo, se permitió en algún momento que Stella, la ayudante del Inspector Dan, mostrase los hombros desnudos. Desliz que el censor de turno exigió corregir con contundencia. Nos hemos referido al erotismo declarado o insinuado explícitamente, el subyacente se movió con agilidad. Si en los primeros cuadernos de *El Guerrero del Antifaz*, la condesita de Torres es un ser asexual y rectilíneo, muy pronto sus aguerridas competidoras, que en balde le disputan el amor del héroe de la serie, mostrarán cuerpos mucho más contundentes entre sus ropajes masculinos. En aquellos años aún los censores no se fijaban excesivamente en la radicalidad curvilínea del trazado en los cuerpos femeninos. Más tarde sí que entendieron que tanta permisividad les había llevado a un mal camino. En todo caso, cualquier prevención era poca, y todas las aventuras que tradujo la editorial Hispano Americana de Ediciones presentaron adulteradas las imágenes de los mejores dibujantes norteamericanos. Los pacientes obreros de la seda autóctonos cubrieron con vestidos o gasas brazos –más arriba de los codos–, piernas –siempre por encima de las rodillas–, hombros y espaldas, desfigurando la obra que habían concebido Dios y su autor. Pero el pudor no se conformó con la ropa. Los besos fueron eliminados, y los cuerpos demasiado aproximados, separados. Así, los lectores de los cuadernos de aventuras de Hispano Americana se tuvieron que resignar a

contemplar como el Hombre Enmascarado se limitaba a acercarse al rostro de Diana Palmer y se perdieron los besos apasionados entre las dos criaturas imaginadas por Lee Falk. Además, cualquier conducta considerada lasciva o contraria al sagrado orden del matrimonio fue adulterada o mutilada. En la serie de Flash Gordon, los guionistas españoles suprimieron pasajes enteros porque no podía ser que un bandido tuviera una amante viviendo en pecaminoso amancebamiento.

¿La solución? La amante pasaba a ser hermana del bergante, provocando las confusiones inevitables. Mucho antes de que los sagaces alteradores de *Mogambo* mutasen una recatada esposa (Grace Kelly) en torturada hermana de Donald Sinden. Todas estas alteraciones no necesitaban la instrucción estricta del censor de turno. Bastaba con que el editor supiese en qué país y en qué momento histórico vivía.

Mientras tanto, la violencia campaba a sus anchas. Para los censores de la posguerra inmediata el orden provenía de la fuerza. Por la fuerza se había impuesto la nueva España, y el recurso a la violencia contaba con todas las bendiciones. La virilidad, pues, necesaria para ejercerla, se expresaba sin limitaciones. Y los cuerpos semidesnudos de héroes y villanos exhibiendo músculo y fibra se sucedían en las viñetas. ¿Podían inducir al deseo o a la lascivia? En todo caso, femenina, pero "las niñas", por lo menos en aquellos años, no cobijaban, a ojos de las autoridades rectoras, sentimientos tan burdos.

Así anduvieron los tebeos españoles hasta la creación del ministerio de Información y Turismo en el año 1951. España había empezado a ser admitida en las instancias internacionales que hasta ese momento la habían considerado cómplice del fascismo y del nazismo. Las nuevas necesidades diplomáticas y comerciales suavizaron la apariencia externa del régimen. El falangismo perdió una cierta influencia en los círculos más próximos al dictador, que fue substituida por la Iglesia. Los cambios sociales y culturales que se iban a suceder gracias a una economía más porosa obligaron a modificar algunas de las viejas convicciones de los rectores de la Nueva España. En 1952 el ministerio creó una Junta

Asesora de la Prensa Infantil, preocupada –obsesionada– por "la formación de los pequeños", liderada por el falangista reverendo padre fray Justo Pérez de Urbel. La Junta redactó las primeras normas específicas para los tebeos (*Normas sobre Prensa Infantil*), de obligado cumplimiento para guionistas, dibujantes y editores. En las publicaciones destinadas a los niños entre seis y diez años quedaban prohibidas «las historietas que traten con realismo excesivo o impropio la relación de los sexos, tanto si se trata de personajes humanos como de animales».

Sólo una mente perversa era capaz de ampliar una prevención a todas luces excesiva al reino animal. Las instrucciones, además, exigían «huir del naturalismo de fondo panteísta» y «los cuentos populares que presenten ciertas crudezas por las que se tengan que calificar de inmorales». Respecto al segundo grupo, publicaciones destinadas a los niños entre diez y catorce años, quedaban proscritas



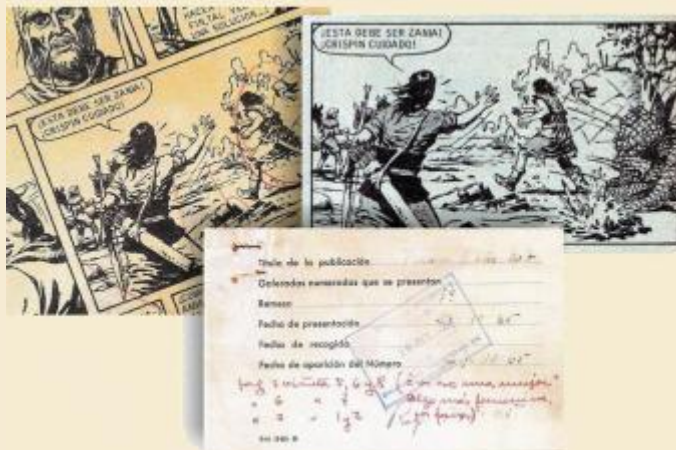
Es difícil discernir cuántos "tebeos mutilados" restan por descubrir.

Arriba, tira diaria de "Mandrake" del 25 de agosto de 1964. A la derecha su versión en el número 3 de *Héroes Modernos, II época* (Editorial Dólar, 1966).



«las láminas o descripciones que puedan exaltar la sensualidad», «las novelas de trama amorosa en las que aparezcan con viveza las efusiones o entren en el argumento deslices o adulterio», «las descripciones que puedan despertar una curiosidad malsana en torno a los misterios de la generación» y, por supuesto, «presentar las cosas prohibidas dentro de la moral tan sencillas, corrientes y naturales, que los muchachos piensen que no hay en ellas mal alguno».

Toda esta batería de prevenciones, obligaciones y prohibiciones llegaba acompañada de una normativa estricta que afectaba desde la calificación de las publicaciones por edades y sexo hasta las exigencias que habían de cumplir sus directores. Una normativa que con los años se fue modificando, pero que conservaba en esencia las mismas intenciones. Las normas para la prensa infantil y juvenil que publicó el *Boletín Oficial del Estado* como orden el 24 de junio de 1955, por ejemplo, aún concretaban más, y exigían evitar «los dibujos o descripciones que puedan excitar morbosamente la sensibilidad de los niños o adolescentes» y «los relatos en los que el amor sea tratado con excesivo realismo, sin la idealidad y la delicadeza indispensables, y los cuentos que ofrezcan crudeza de expresión o dibujo que puedan calificarse de inmorales».



Para Capitán Trueno Extra nº 307 (Bruguera, 1965) Fuentes Man tuvo que realizar cambios absurdos para dotar de femineidad a un personaje por exigencias del censor: en esta viñeta abrió su puño y lo desposeyó de la espada al cinto.

editoriales aumentaron, sobre todo a raíz de algunas anécdotas. Influyó mucho, por ejemplo, en el ánimo de los creadores de la editorial Bruguera el mal rato que pasaron cuando irrumpió en los despachos un grupo de policías a raíz de una denuncia por un dibujo en que se ironizaba con la actitud de un agente. A partir de aquel momento, en los tebeos del grupo los servidores del orden público vistieron como los gendarmes ingleses para evitar cualquier comparación arriesgada. La misma palabra, "policía", quedó anulada del vocabulario editorial.

Todo este panorama aún se complicó más a raíz de la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo en 1962 y de la irrupción de Jesús María Vázquez en su equipo de asesores. El padre Vázquez, director del Instituto de Sociología Aplicada de los dominicos, practicaba la doctrina reaccionaria encubierta por las últimas tendencias sociológicas internacionales. Sus teorías quedaron expuestas en trabajos tan diáfanos como *La prensa infantil en España* (1963),

La regulación de los tebeos se multiplicó y se complicó. Se hizo excesiva y amargó la vida a editores, guionistas y dibujantes, que a partir de aquel momento ya sabían a qué atenerse con todo lujo de detalles. La suerte que tuvieron es que durante los primeros años –toda la década de los cincuenta– el celo de los lectores / censores no fue excesivo. Se limitaron a aplicar la tijera con los mismos escasos y contradictorios criterios con que las habían afilado hasta aquel momento. Pero las prevenciones en las casas

donde se quejaba amargamente del escaso resultado en los productos que se derivaba de una aplicación poco estricta de la censura. El 27 de septiembre de 1962, en el contexto de los nuevos cambios que Fraga perpetró en el ministerio, se creó la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles (CIPIJ), dirigida por el mismo Jesús María Vázquez. Desde aquella instancia la censura sí que llegó al paroxismo. Se aplicó la normativa con rigor y sin excepciones. Los sesenta fueron los años de las fichas de los censores en que todo era cuestionado. Los equipos de las delegaciones provinciales del ministerio sometieron a los tebeos a una disciplina castrense. Las reediciones de las historietas de los años cuarenta y cincuenta fueron mutiladas con saña, suprimiendo cualquier vestigio de violencia. Aquella desmedida contribuyó con eficacia al final del género de los cuadernos de aventuras. Son los años en los que los censores recriminan a los guionistas de una aventura del Capitán Trueno si «¿Eso es una mujer?», refiriéndose a un personaje femenino que lucha y salta. Y también cuando los dibujantes auxiliares de la editorial se superan y son capaces de reducir aún más los escotes de algunos personajes femeninos en las reediciones de los cuadernos del Capitán publicados sólo unos años antes. Si hasta aquel

momento había resultado impensable cualquier atisbo erótico en el cuerpo femenino, con la acción de los tristes empleados de Jesús María Vázquez las mujeres de los cómics españolas se tuvieron que resignar a ejercer un noviciado perpetuo. Las restricciones fueron aún mucho más severas. Para colmo de males, la ley de prensa que impulsó el mismo Manuel Fraga el año 1966 y que eliminó la censura previa sólo contempló una excepción: las publicaciones infantiles y juveniles. Hubo que esperar al año 1977 para que finalmente todo el aparato represor de la censura desapareciese como consecuencia de la nueva legislación de la Transición. No resulta, pues, extraño que, como venganza final, Ambrós y Víctor Mora, en una aventura publicada cuando la democracia en España había eliminado la censura previa, dibujasen al Capitán Trueno y a Sigrid finalmente en un lecho prenupcial. Pero los viejos corsés habían calado fondo y aun así la escena resultaba excesivamente timorata.



Sigrid y Trueno, retozando al fin en esta última historieta de Ambrós publicada en *Historia de los Cómic*s (Toutain, 1982).

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

VICENT SANCHIS (2012): "CENSURA DEL EROTISMO EN LOS TEBEOS ESPAÑOLES" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), VALENIA : TEBEOSFERA. Consultado el día 24-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/censura_del_erotismo_en_los_tebéos_espanoles_.html

EL EROTISMO EN LOS TEBEOS CLÁSICOS DE LA EDITORIAL VALENCIANA (VALENCIA, 15-II-2012)

Autor: [ÓSCAR GUAL](#)

Notas: Texto realizado expresamente para el número 9 de TEBEOSFERA, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico. A la derecha, fragmento de la portada de 'El Guerrero del Antifaz' nº 8, titulado "Olián el Feroz". En los primeros años cuarenta todavía era posible ver muchachas con formas marcadas y transparencias en sus vestimentas.



EL EROTISMO EN LOS TEBEOS CLÁSICOS DE LA EDITORIAL VALENCIANA

I. Introducción

En 1932, Juan Bautista Puerto crea en Valencia la empresa editora La Valenciana, que se centrará en sus primeros tiempos en la publicación de folletines, novelas populares y obras de teatro. Tras la guerra civil, su hijo toma el relevo y se embarca en la edición de historietas, principalmente de seriales de aventuras, género del que fue una de las empresas dominadoras, junto con la también valenciana Maga, rival en el mercado local y nacional. Tomando como ejemplo las exitosas publicaciones de Hispano Americana, e influidos por el mecanismo de producción del folletín, Juan Puerto traslada la estrategia de la novela por entregas, que tan bien le había funcionado a su padre, a los tebeos. El enorme éxito de los cuadernos durante la primera mitad de los años cuarenta empuja a la editorial a ampliar su espectro de productos y, por ende, de lectores, adaptándose paulatinamente a las peculiares características del nuevo mercado editorial (escasez de papel, permisos de publicación, censura administrativa). Así, hasta la aprobación de las "Normas sobre la prensa infantil y juvenil", del 21 de enero de 1952, aproximadamente diez años después de haber retomado la actividad, habían aparecido bajo su sello, con mayor o menor regularidad, alrededor de sesenta colecciones diferentes.

Resulta, pues, muy complicado, realizar un análisis completo del componente erótico –si es que existe– en todos y cada uno de los títulos editados en la época de mayor esplendor de la casa (desde mediados de la década de 1940 hasta veinte años después). Por ello creemos más acertado examinar las principales cabeceras dentro de cada categoría: cuaderno de aventuras, revista de humor y publicación femenina. En el primer caso es casi obligado seleccionar las historias de Roberto

Alcázar (dibujadas por Eduardo Vañó) y de El Guerrero del Antifaz (creado por Manuel Gago), dos de los personajes más populares del tebeo español, cuya excelente acogida marcó el devenir del propio formato. Por otro lado son también dos de los más estudiados y vilipendiados, y que curiosamente vienen a simbolizar dos ejemplos antagónicos de la representación de las féminas en los cómics para niños aparecidos en la posguerra. En lo que respecta a las publicaciones humorísticas se ha creído conveniente elegir *Jaimito* y *Pumby*, mientras que *Mariló* es el más representativo semanario para lectoras realizado por Valenciana.

La nueva regulación del año 1952, que vinculaba a la industria de la historieta con el Ministerio de Información y Turismo, creado un año antes, presentaba unas rígidas pautas que todos los periódicos para niños habían de cumplir, dividiéndolas en grupos de edad, y dentro de ellos por sexos. Se enumeraban asimismo una serie de prohibiciones relativas a la moral, la religión y la vida familiar. Todo aquello que hiciera referencia al adulterio, al divorcio, al suicidio, o que indujera a actitudes inmorales, además de a la pereza o al alcoholismo sería duramente sancionado. De la misma manera se debía respetar la autoridad de los progenitores, y no cuestionar los mandatos de la Iglesia católica. En ese contexto, hablar de sensualidad puede sonar extraño, o incluso algo todavía más grave, puede inducirnos a caer en una sobreinterpretación, es decir, a forzar la vista para ver algo que no está.

II. Roberto Alcázar



Roberto Alcázar y Pedrín nº 171, portada y página con la declaración de amor.



Efectivamente en la longeva trayectoria de Roberto Alcázar, conocido como "el intrépido aventurero español", que se extiende desde 1941 hasta 1975, la presencia (o casi sería mejor decir ausencia) femenina estaba reservada para asuntos estrictamente profesionales. El papel elegido para dichos personajes era tópico y secundario, acorde, por otro lado, con el rol que las españolas jugaban en la *nueva* sociedad cerrada y tradicional surgida tras la contienda bélica, y que se prolongó durante décadas. En la línea maniquea de la serie hay mujeres buenas o malas, siendo estas últimas las únicas que, como la princesa alienígena Kutah o la Reina del Aggar, son capaces de compartir cartel con Pedrín y Alcázar, pero con una aparición de no más dos números. Sus cabellos largos y morenos, así como su vestimenta algo más estrambótica, pero nunca sexualmente atrevida, denotaban de inmediato un carácter difícil, ambicioso e irascible. Cuando ellas eran las villanas se las trataba con superioridad y desprecio de raíz machista. "Tendremos que darle una azotaina a esta muñeca", apunta Pedrín, en su *Viaje*

fantástico^[1] al espacio exterior. El héroe se sigue comportando en estas circunstancias como el caballero que es, y, sin pronunciar palabras malsonantes, las denigra –minimizando el daño que le hayan podido producir– y las desprecia como enemigas. Tampoco la actitud de las mujeres ayudantes o compinches de los enemigos de Alcázar se correspondía con la manera de comportarse de una señora respetable, y esos deslices dejaban bien a las claras, a una mente tan despierta como la de Pedrín, sus verdaderas intenciones: “No creo muy natural que una mujer se meta en un bar sola”^[2].



Roberto Alcázar y Pedrín nº 3, con Pedrín juzgando los hábitos de las mujeres decentes.

Siempre era el muchacho el que descubría y denunciaba el peligro de las malas mujeres, tal vez porque su origen modesto le ayudaba a conocer a la gente a primera vista. A este respecto, Alcázar aparece como una persona más ingenua, se fía de las féminas por el simple hecho de que lo son y sólo desconfía cuando ya es demasiado tarde. En cuanto a aquellas más bondadosas, aparecen habitualmente como víctimas, suelen tener el pelo claro y se ofenden con facilidad. Eran hijas de millonarios raptadas por una peligrosa banda, jovencitas casaderas preocupadas por el mal camino de sus futuros esposos o familiares de sabios despistados, que avisaban al protagonista de turno de la cercanía de alguna desgracia. La mujer era un simple instrumento al que “no se le permitía tener una visión complicada de la vida, tenía la obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente”^[3]. Su hermosura no parecía interesar a Alcázar, quien ni siquiera se dignaba dirigirles la palabra y cuando lo hacía era en un tono paternalista realmente molesto, ante lo cual era nuevamente Pedrín quien no parecía tener problemas en piropearlas y en destacar ante su tutor las virtudes de algunas de ellas, sin duda fruto de complejos procesos hormonales, típicos de la adolescencia:

«Cómprame orquídeas caballero. Mire qué lindas son»; ante tal proposición, Alcázar contesta: “¿Quién se resiste a tanta simpatía?”, y Pedrín apunta: “Déle una buena propina. Se la merece por guapa”. Una vez la florista se ha ido, el detective recrimina a su ayudante: “Pedrín, a tu edad no está bien piropear a las mujeres”. “No me riña. Usted empezó. Y como yo procuro imitarle en todo...”^[4].



Roberto Alcázar y Pedrín nº 125, los protagonistas son maestros del piropo.

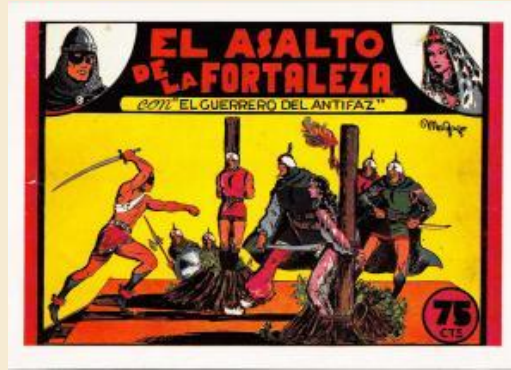
Ese distanciamiento del héroe es pura misoginia, discriminación del sexo contrario como potencial amenaza y como posible ayuda, por considerarlo más débil y con menos recursos, y por fijarse tan sólo en su belleza física sin reparar en cualquier otro atributo. Ahora bien, eso no significa que se sienta atraído por ellas sexualmente hablando, en todo momento sigue mostrando su imagen fría y condescendiente. El hecho de que no se les conozca a los dos personajes principales ningún *affaire* (“el amor queda para su vida privada, que es una faceta que no les dejaron desarrollar a sus autores”^[5]) no debe ser entendido como velada homosexualidad, ni tiene ahora importancia, ya que era la norma habitual en estos tebeos, pero no se puede negar que la ausencia de amoríos arrincona el protagonismo de las mujeres en las páginas de *Roberto Alcázar y Pedrín*, que al mismo tiempo es tremendamente similar al que sufrían en la España de los cuarenta y cincuenta. Las cualidades más apreciadas en la condición femenina eran, como recoge Carme Molinero a partir de los preceptos de la Sección Femenina de Falange, el silencio y la invisibilidad, que se corresponden al cien por cien con su lugar en las historietas de Vañó. “El modelo femenino ideal era una mujer asexual y abnegada dis-

puesta a todos los sacrificios, una mujer discreta, una mujer silenciosa"⁶¹, cuya función, como ser inferior que desconocía el don de la elocuencia y el talento creador, era servir de apoyo y de complemento al hombre. El modelo social burgués que el franquismo heredaba ya asumía la desigualdad social de los sexos, prefijados los espacios correspondientes para cada género, donde el papel reservado para las esposas y madres era el de permanecer sumisas y siempre amables en la sombra, "tenían que procrear, tener hijos, cuidarlos y educarlos en los valores de la patria"⁷¹. En este punto, la coincidencia entre los grupos de poder, y entre ellos Falange y la Iglesia, era total, concibiendo la célula familiar, símil del Estado, como la partícula básica de la construcción nacional.

III. El Guerrero del Antifaz

En la principal serie de Manuel Gago, iniciada en 1943, la relación entre los componentes del elenco de personajes fijos crea un microcosmos de situaciones mucho más rico que el presentado por Eduardo Vañó en su obra. Para empezar, Vañó y los guionistas que colaboraron con él descartan que sus protagonistas lleven a cabo cualquier tipo de galanteo que les pueda distraer de su verdadera misión justiciera, el romance no tiene cabida en esos tebeos. Renuncian de ese modo a un género muy apreciado y con numerosos recursos dramáticos, que arrastra a todo un sector de público, el femenino, que sí encontrará interés en las desventuras de Adolfo de Moncada – verdadera identidad del Guerrero –, tanto por la constante presencia de mujeres como por el sabio estiramiento de la relación sentimental entre el héroe y Ana María.

Las damas encuentran pronto su lugar en las historietas de Gago. Recordemos que la propia Ana María, la novia



El Guerrero del Antifaz nº 6, portada y varias páginas con torsos desnudos y velos sugerentes.



eterna que esperará, como Penélope, el regreso de su pareja todo el tiempo que haga falta, hace acto de aparición en la primera viñeta del primer cuaderno, siendo el único personaje, junto con el propio Guerrero del Antifaz que estará presente en todos y cada uno de los fascículos, bien físicamente, bien en los pensamientos del héroe y tras sus acciones. Pero además, en *El asalto a la fortaleza*, la sexta entrega de la saga, ya conoceremos a Zoraida, que de formar parte del harén de Alí Kan pasará a ser la principal aliada, y en ocasiones el principal lastre, de Adolfo en su ir y venir. Atraída por él desde que le conoció encadenado, con el torso desnudo, en la mazmorra de su señor, no duda en arriesgar vida y bienestar con tal de conseguir su cariño. Mujer valiente, brava, incansable, es la que mejor le comprende, y la que sabe que la vida con el Guerrero no será sencilla, y así se lo hace saber a la propia Ana María:

«Ya habréis visto que los vuestros le odian pese a su nobleza. Yo sabía que no le harían ningún favor». “Si yo pudiera”, susurra Ana María. “Vos no podéis hacer nada por él... ni siquiera acompañarle en su destierro”. “¿Qué queréis decir?”. “Que no le amáis lo suficiente para abandonar a los vuestros y marcharos con él lejos de España”, le aclara Zoraida. “¡Oh! Eso es imposible”, se lamenta la doncella. “¿Lo veis? Renunciad a su amor pues yo probaré a ganarlo»^[8].



El Guerrero del Antifaz n° 129, portada. Bajo estas líneas, el n° 186, con el fin de la Mujer Pirata.



Su constante aparición las sitúa como coprotagonistas al mismo nivel que el joven Fernando y por encima del resto de mujeres, a las que tampoco se las puede considerar extras de una sola frase. Aun siendo secundarias, la longevidad de la colección las hace crecer y ganar entidad, en ocasiones de forma independiente y en otras a la sombra de algún otro personaje, normalmente masculino. En el primer grupo destacaríamos a la Mujer Pirata (“otro personaje insólito en el tebeo español”)^[9], descendiente de un corsario caído en combate contra los cristianos que se debatirá entre el enfrentamiento natural con el Guerrero y una evidente atracción hacia él, y cuya trágica muerte acontecerá cien números después de su debut^[10]. En la misma línea se situaría Sarita, una dulce muchacha musulmana que se convertirá con el paso de los años (y sin que se nos diga si ha cambiado de religión) en fiel sirvienta y confidente de Ana María. Pero, como decimos, habrá

otras muchas que se mantendrán en un segundo plano: Moraima, Déope, Aixa, Beatriz, etcétera.

El otro punto de interés para las lectoras femeninas del *El Guerrero del Antifaz* era el cortejo entre Adolfo y Ana María, hija del conde de Torres, una conexión amo-

rosa plena de malentendidos y de deseos que no se consuman. Están sinceramente enamorados el uno de la otra, pero mientras ella lo confiesa abiertamente, él tiene más problemas para hacer lo mismo, y le insiste para que le olvide –su amor es imposible y él ha de cumplir su “misión de justicia”– y se case con el conde de los Picos. Con el tiempo, esa atracción mutua se consolidará como uno de los mayores aciertos, en suma, de la saga, cuya duración hay que entenderla a modo de hábil recurso dramático. Las interpretaciones que tachan contrariamente ese trato como muestra de una enfermiza represión sexual ignoran por completo las herramientas del novelón (“trama compleja en la que se entremezclan aventuras complicadas, melodramáticas y emocionantes, con el objeto de mantener el suspense entre una publicación y otra”^[11]), dedicadas a prolongar la historia de amor lo más posible para enganchar de ese modo al lector el máximo de entregas. Al mantener en vilo al aficionado se aseguran su interés para el número siguiente. Curiosamente, las relaciones de pareja en la sociedad española de la inmediata posguerra se regían por principios sociales muy similares a los impuestos a Adolfo y a Ana María:

discreción, respeto mutuo, matrimonio religioso y relaciones carnales una vez ya casados y con el único fin de la procreación. Pero en el caso de los protagonistas de *El Guerrero del Antifaz* se les gravará imponiéndoles determinados obstáculos que funcionan muy bien narrativamente. El más importante, sin duda, será el entremetimiento amoroso de terceras personas, otra clara muestra de la herencia folletinesca. En pos del amor del Guerrero correrán, por ejemplo, Zoraida, Aixa, la Mujer Pirata y Déope, favorita de Kaher Raik (todas ellas musulmanas); tras el de Ana María, el conde de los Picos, el capitán Rodolfo y Olián, entre otros. E incluso Alí Kan, el villano por antonomasia, estará a punto de desposarla en un cruel acto de revancha que no se llevará a cabo por la intervención del Guerrero y sus aliados en el último instante (la emoción se alarga entre el cuaderno 216 y el 220). Posibilidades, como vemos, tendrán ambos de traicionarse; aun así, se mantendrán fieles, castos y puros.



El Guerrero del Antifaz nº 216, portada.

Existe, por lo tanto, una tensión sexual entre los diferentes personajes, una pasión no resuelta, muy efectiva en lo que respecta al desarrollo argumental, que carga de sensualidad muchas de las miradas y de los gestos. Sin embargo, mientras los personajes cristianos se resisten a ceder ante sus instintos, los seguidores de la fe islámica parecen tener menos prejuicios, y a las primeras de cambio manifiestan abiertamente sus pretensiones, sin miedo a ser rechazados. Optando, los más violentos, por forzar la situación y agredir a aquellas que no se sometan a sus deseos. También en este mismo sentido las mujeres musulmanas visten ropajes algo más atrevidos, mostrando tal vez los brazos o los tobillos, o adornando su pelo con diademas de flores, tocados o algún otro elemento decorativo, no así Ana María o Beatriz, que se cubren con largos vestidos desde el cuello hasta los pies. No obstante, era preciso que toda esa carga erótica explotara en algún momento,

y así lo hará en *Las nuevas aventuras del Guerrero del Antifaz*, editadas ya en plena transición hacia la democracia, donde, según palabras de Pedro Porcel, "las pasiones de la primera serie se convierten en obsesión sexual"^[12].



El Pequeño Luchador nº 57.

IV. Otras lecturas

Esa relevancia del sujeto femenino es una de las características de los cuadernos realizados por Manuel Gago a lo largo de su carrera (bien solo o en colaboración con sus hermanos Luis y Pablo o con el guionista Pedro Quesada), básicamente porque elige el romance como uno de los motores del relato (junto con la venganza y la supervivencia). En otros títulos de Valenciana, igualmente exitosos, caso de *El pequeño luchador* (1945) o *Purk, el hombre*

de piedra (1950), también es clave la presencia de las mujeres. El primer ejemplo es un tebeo de vaqueros protagonizado por el joven Fred Hood, quien, tras quedar huérfano por un ataque de los indios, se refugia en un asentamiento de hombres blancos donde conoce a Margarita Jefries. Ese sencillo punto de inicio va trastocándose poco a poco con la irrupción de nuevos personajes, principalmente de Carolina y de Flor Blanca, con lo que sumarán tres pretendientes diferentes para un solo héroe. Con el tiempo, y al no verse correspondida, Margarita se casará con otro, también Flor Blanca se desposará con Ciervo Corredor, y todo debido al interés de Fred en Carolina (algo ya de por sí innovador si tenemos en cuenta que los galanes se mantenían siempre fieles al primero de sus amores), una persona más fuerte, decidida y valiente, una heroína, en suma. Además, el caso de Carolina es ciertamente peculiar dentro del panorama historietístico de posguerra. Ella vestía normalmente ropa de hombre, actuaba como el más valiente de los jinetes, no se arredraba ante nadie y tenía iniciativa propia. Por si dichas características no fueran suficientes para destacar su figura, decidió vengar la muerte de su padre a manos de los apaches (al igual que Fred, circunstancia que los unió más todavía) disfrazándose de pistolero enmascarado, el temible Furia de Manitú, enriqueciendo una personalidad ya de por sí suficientemente compleja para los estándares habituales.

Purk, por su parte, es miembro de una tribu prehistórica, los catak, y está perdidamente enamorado de Lila, hija de Urulu, jefe de uno de los clanes rivales. Por desgracia, éste va a entregar a su hija a Tugor, el más fuerte de entre los suyos, que ha vencido en combate a los otros pretendientes. Lila, como no podía ser de otra manera, también desea a Purk, y no es la única, pues tras él están, sólo en los primeros episodios, Dahe y la reina Suri, matriarca de otra de las familias de la región. A esa avalancha de sentimientos hay que añadir la situación de Tula, hermana de Purk, joven y hermosa, que es a su vez objeto de deseo de Mamok,

líder de un cuarto linaje. Todo ese torrente pasional –mucho más intrincado a medida que avanza la historia– se desarrolla en medio de selvas frondosas y paisajes inhóspitos, repletos de criaturas antediluvianas, de temibles fieras salvajes (un escenario que Gago retomará en una posterior serie para Maga, la editorial fundada junto con sus hermanos: *Castor*, aparecida en 1962). Se repiten, pues, las premisas romántico eróticas de *El Guerrero de Antifaz*, con similar carga dramática, pero ahora con mujeres más ligeras de ropa, como es obvio. Esa peculiaridad (con la que se cebó la censura del momento) permitirá jugar algo con las siluetas, con las formas, y poco más, pues aunque los machos más brutos estarán dispuestos a raptar a sus amadas por cualquier medio, siempre hablan de desposarse, de formalizar la relación.

Bien diferente es el equilibrio entre los sexos en las revistas humorísticas del sello Valenciana. Tanto en la primigenia *Jaimito* (1945) como en la posterior *Pumby* (1955), destinadas principalmente al público infantil masculino, es muy complicado rastrear signos de feminidad, y más todavía de erotismo latente. En la primera cabecera no existe ni una sola serie protagonizada por mujeres, entre otras cosas, porque, a diferencia de las publicaciones de Bruguera, su contenido se dividía casi al cincuenta por ciento entre los personajes fijos (los de mayor peso eran precisamente *Jaimito* y su grupo de amigos; Bartolo, el as de los vagos; El Conde Pepe, y el niño millonario Robertín) y las páginas de variedades (chistes, textos, etcétera). Las únicas mujeres que aparecen con cierta regularidad son Rosquilleta, miembro de la pandilla de *Jaimito*, y Doña Tere (en *Doña Tere, Don Panchito y su hijo Teresito*), creación del historietista madrileño Serafín, posterior colaborador de *La Codorniz*. A Rosquilleta pocas cosas la diferencian de sus compañeros de juegos; sí, es una chica, pero hace más o menos las mismas cosas que ellos. En alguna que otra viñeta se repara en ese detalle (como en “Todos en México”, cuando ella, al bajar del barco, pregunta sonriente: “¿No ha venido Jorge Negrete a esperarme?”, a lo que Tejeringo responde: “¡Cómo se ve que eres mujer!”^[13]), pero en la mayoría de episodios su actitud es la misma que la de los niños, su personalidad se evapora dentro del conjunto.



El Hombre de Piedra nº almanaque para 1952.



Doña Tere, don Panchito y su hijo Teresito, de Serafín.

Doña Tere, al igual que Doña Benita, la esposa de Don Pío, el personaje de Peñarroya, es una dama de clase media muy preocupada por las apariencias, casada con un marido mediocre y despistado. Pese a lo que pudiera aparentar, estas historietas no son en absoluto corrosivas, sino que siguen la línea de humor blanco común en toda la revista. Además, el peso real lo lleva normalmente Don Panchito, empeñado en llevar la contraria a su esposa y en enderezar al pequeño Teresito, más interesado en darle al balón que en estudiar. De hecho, podemos afirmar que Doña Tere formaba parte del grueso de mujeres presentes en *Jaimito*: amas de casa, suegras, sirvientas y porteras. La mayoría orondas, entradas en años, de busto generoso y mal genio, cuando no mandonas,

entrometidas y desagradables. En este sentido, el aroma general era más bien machista, presentando el matrimonio como una institución perjudicial para el hombre, que veía limitada su libertad natural. Sin embargo, ellos seguían empeñados en hallar a su media naranja. Así, los únicos rastros de sensualidad los podemos encontrar en las jovencitas casaderas que poblaban algunas planchas sueltas del propio Serafín ("Cirilo Fú se enamora"), de Ayné ("Los amores de D. Paco"), de Karpa ("La nochecita de San Juan"), de Palop ("El atraco") o de Cartus ("Celos"). En ellas, hombres más bien pusilánimes y enamoradizos eran capaces de cualquier cosa con tal de encontrar pareja (desde viajar a la Luna para conocer a una selenita hasta ligar en un funeral, pasando por esperas interminables o atracos a mano armada), mientras que las muchachas, esbeltas, de proporciones perfectas y cintura de avispa, permanecían en silencio, atónitas ante los desaguisados que aquéllos acababan provocando. No cabe duda que en esos casos eran ellas las que tenían la sartén por el mango, eran ellas las que poseían lo que ellos pretendían, que no era precisamente pasar por el altar o formar una gran familia. Sus reacciones al verlas no dan a entender eso; esos saltos sobre sí mismos, esas bocazas bien abiertas, los ojos como platos, los corazoncitos rondando sobre sus cabezas, las exclamaciones ("¡Mi mare! ¡Vaya *presiosíá!* ¡Justito lo que necesito!"^[14]); parecen hablar más bien de pura atracción física.



Viñeta de Karpa, de Jaimito nº 46.

Viñeta de Ayné, de Jaimito nº 74.

Mujer de Serafín, Jaimito nº 102.

Más adelante, en el número 260 de *Jaimito*, haría acto de aparición, de la mano de José Sanchis, un nuevo personaje, el gato Pumby, quien unos pocos meses después, en abril de 1955, daría nombre a una revista. En ella, además de material de procedencia extranjera, colaborarían algunas de las firmas de la casa (Karpa, Nin, Frejo, Licerias o Palop), aunque con el tiempo el peso lo llevaría Sanchis con las fantásticas aventuras de Pumby, que podían continuar de un número a otro. El gato alegre, como se le conocía, residente en Villa Rabitos, viajaba a mundos reales e imaginarios, algunos realmente surrealistas, conociendo a criaturas de todo pelaje y condición. Sus compañeros de andanzas eran el profesor Chivete y Blanquita, que en ocasiones llegó a alcanzar cierta relevancia. El grueso de *Pumby* lo conformaban los animales antropomórficos, muy influidos por las películas y los cómics Disney, y por los cuentos clásicos con moraleja. En ese contexto debemos destacar a *Caperucita Encarnada*, una serie que aparecía en la contraportada, a todo color, dibujada y escrita por Edgar. Las andanzas de esta Caperucita moderna seguían siempre las mismas pautas: un paseo por el campo o un día de fiesta estaban a punto de irse al traste por culpa del villano de turno, en este caso un particular lobo feroz; sin embargo, la astucia de la pequeña acababa escarmentando al tramposo y dejándolo todo arreglado para la semana siguiente.



Álbum de Caperucita Encarnada.

V. La revista *Mariló*

Ya hemos indicado más de una vez que todos esos títulos reseñados buscaban principalmente un público masculino, con la única variación posible de la edad (las

revistas para los más pequeños, los cuadernos para los adolescentes). La estrategia empezó a variar con los excelentes resultados de *Florita* (1949), una publicación quincenal de Ediciones Clíper, que rompía en cierta medida con los tebeos para niñas conocidos hasta el momento. *Florita* buscará reflejar parte del mundo que la rodea, y por ende de sus lectoras; no con afán testimonial o de denuncia, sino intentando dar forma a las ilusiones y esperanzas de las jóvenes. Con la vista puesta en ese objetivo debutaría en 1950 *Mariló*, el ensayo de Valenciana por subirse a ese carro de las historietas femeninas modernas. La primera etapa, que abarcaría, según Pedro Porcel, hasta el número 150 aproximadamente, estaba dirigida a una audiencia de entre diez y trece años^[15]. Abundaban las páginas cómicas de los dibujantes habituales de *Jaimito*, que trasladaban su humor neutro con la única variación de cambiar el sexo del protagonista. Combinadas a su vez con relatos algo más extensos de grafismo realista (de José Grau, Emilio Frejo o José Luis Macías), algunos de corte folletinesco, muy melodramáticos, y otros en una línea despreocupada, de comedia ligera.



Mariló nº 52. El traje de baño de Mariló cubre más que un vestido de calle. Bajo estas líneas, portada de Mariló nº 149.



Estos últimos bebían mucho de la estética y la temática del cine norteamericano de la época, presentando situaciones muy alejadas de la cotidianidad de las lectoras: alto nivel de vida, consumismo, fiestas, y una confianza con los chicos de su edad totalmente irreal. Hemos de recordar que todavía en 1950 el 18,3% de las mujeres españolas eran analfabetas, y dos años más tarde tan sólo el 12% de la población femenina tenía un trabajo remunerado^[16]. La mujer seguía manteniendo una posición de segunda clase dentro de la sociedad, y las posibles transformaciones se desarrollaban muy lentamente. Las protagonistas de esas historietas (Marujita, Katy o Rudy Pecas) eran muchachas desenfadadas, que no tenían cortapisas sociales y que cambiaban de modelito de un capítulo a otro, con una vida social muy rica, llena de citas y de guateques, pero siempre manteniendo la decencia y el respeto. Atractivas, delgadas, de bonita figura, no les faltaban pretendientes, también ellos muy correctos y formales. No había insinuaciones, ni dobles sentidos, ni demostraciones parciales, ni siquiera manifestaciones de cariño. Todo muy higiénico, muy aséptico.

El mismo tono se mantendrá en la segunda etapa de *Mariló*, cuando se transforme, según su propio subtítulo, en "revista juvenil femenina". Se arrinconará a los humoristas, las historietas de portada desaparecerán para dar entrada a las ilustraciones de Macías, y las contracubiertas se llenarán de estrellas de cine. El interior lo irán tomando poco a poco las secciones de texto como promoción de

largometrajes de estreno, así como entrevistas a famosos, y también un mayor

número de narraciones serias (de Pilar Mir o de J. Guinnot), de final feliz, que acercaron esta publicación a series de la competencia como *Azucena* o *Ardillita*, precisamente la tendencia con la que había roto en el momento de su aparición. Ese giro se confirmará hacia 1960 cuando deje de ser una publicación variada, de contenidos diversos, para pasar a ser un cuaderno romántico más.

VI. Conclusiones

Si, de acuerdo con las palabras de Carlos Sampayo, entendemos el erotismo más como un estado de ánimo que como un género^[17], no cabe duda que lo podremos encontrar, de una u otra forma, en los rincones más insospechados, incluidos los tebeos de la España nacionalcatólica. En cambio, si trabajamos con una definición cerrada, que hable de exhibición, de provocación, de sexo, estaremos de acuerdo que durante cuatro décadas nuestro país fue, en este sentido, un erial, un mundo aparte. Afortunadamente, en el equilibrio reside la virtud, y las viñetas para niños de Valenciana abarcaron desde el desinterés total hacia el mundo femenino, al considerarlo ajeno a los mecanismos de la aventura (*Roberto Alcázar* y *Pedrín*), hasta su inclusión como útil herramienta dramática (*El Guerrero del Antifaz*, *El pequeño luchador* o *Purk, el hombre de piedra*). Desde el uso estereotipado del icono femenino (*Jaimito*) hasta la parcial renovación de las estampas infantiles más clásicas (*Caperucita Encarnada*). Y todo en función de la habilidad de los autores encargados y de los objetivos narrativos marcados.

Valenciana fue, sin duda, una de las principales editoriales de tebeos en España a lo largo de más de treinta años. Produjo y distribuyó algunas de las colecciones más populares de nuestra historia, que marcaron sentimentalmente a varias generaciones de lectores. Pese a sus indudables logros artísticos e industriales, alcanzados en gran medida gracias a una valiosa nómina de colaboradores, explotó hasta la saciedad unos modelos que funcionaron durante mucho tiempo, pero a los que no supo encontrar relevo. La gran mayoría de sus tebeos fueron productos que sólo se explican en el contexto de la posguerra: por su presentación, su formato, su temática, tuvieron su momento, ajenos en gran medida a la evolución del cómic en otras latitudes. Paradójicamente, fueron los humoristas y los dibujantes realistas de tebeos para niñas los que dotaron a las revistas del sello de determinados síntomas de modernidad,



Deliciosa historieta de Rudy 'Pecas', de J. Grau, publicada en *Mariló* nº 191.

mientras que los historietistas encargados de aquellos títulos más conocidos, aunque evolucionaron estilísticamente (Vañó o Gago), siguieron atrapados por una estética obsoleta. Aun así, es justo reconocer que esa modernización no fue real ni profunda, sino mera apariencia, a rebufo del cine y, posteriormente, de la televisión.

No hay que olvidar en ningún momento cuáles eran las condiciones de vida de las mujeres españolas desde 1939 hasta los años sesenta del siglo pasado, la enorme presión ejercida por las autoridades (civiles, militares y eclesiásticas) hacia la prensa o hacia cualquier tipo de expresión artística, las características del sistema educativo instaurado tras la contienda (separación por sexos, educación religiosa), y otros muchos condicionantes que han de ser tenidos en cuenta a la hora de abordar un análisis como el aquí expuesto. Las españolas fueron durante demasiado tiempo ciudadanas de segunda dentro del ya de por sí discriminatorio sistema social, y eso tuvo su inevitable impacto en nuestros tebeos.

NOTAS

^[1] Núm. 171.

^[2] Núm. 3, *El misterio del Expreso Azul*.

^[3] Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987, pág. 40.

^[4] Núm. 200, *Los hermanos de las sombras*.

^[5] Tadeo Juan, Francisco: "Roberto Alcázar y Pedrín", en *Krazy cómics* 8. Barcelona, Complot, 1990, págs. 24-25.

^[6] Molinero, Carme: "Silencio e invisibilidad: La mujer durante el primer franquismo", en *Revista de Occidente* 223. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 1999, págs 63-82.

^[7] Ídem.

^[8] Núm. 129, *Buscando al fugitivo*.

^[9] Tadeo Juan, Francisco: *Análisis de una obra maldita: El Guerrero sin antifaz*. Valencia, Ediciones FTJ, 2002, pág. 24.

^[10] Núm. 186, *Trágica muerte*.

^[11] González de Gambier, Emma: *Diccionario de terminología literaria*. Madrid, Síntesis, 2002, pág. 281.

^[12] Pons, Álvaro; Porcel, Pedro, y Sorní, Vicente: *Viñetas a la luna de Valencia: la historia del tebeo valenciano: 1965-2006*. Onil, Edicions de Ponent, 2007, pág. 63.

^[13] Núm. 46.

^[14] El extracto proviene de una historieta de Karpa reproducida en la portada del número 67 de *Jaimito*.

^[15] Porcel, Pedro: *Clásicos en Jauja: La historia del tebeo valenciano*. Onil, Edicions de Ponent, 2002, pág. 327.

^[16] Roig Castellanos, Mercedes: *La mujer en la historia: Francia, Italia, España, s. XVIII-XX: A través de la prensa*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1986, págs. 378-380.

^[17] Sampayo, Carlos: "Un estado de ánimo", en Coma, Javier (dir.): *Comics: Clásicos y modernos*. Madrid, El País, 1988, pág. 307.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

OSCAR GUAL (2012): "EL EROTISMO EN LOS TEBEOS CLÁSICOS DE LA EDITORIAL VALENCIANA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), VALENCIA : TEBEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_erotismo_en_los_tebesos_clasicos_de_la_editorial_valenciana.html

LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS HISTORIETAS DE BRUGUERA. DE PULGARCITO A CAN CAN (BARCELONA, 16-II-2012)

Autor: [JORDI CANYISSÀ](#)

Notas: Artículo elaborado expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la figura de la mujer en la historieta de corte erótico y pornográfico (al cual se han sumado varios textos introductorios sobre la mujer en los tebeos españoles). A la derecha, portada del nº 12 de 'Can Can' (28-IV-1958), con viñeta de Manuel Vázquez, una de las escasas revistas de Bruguera que publicó contenidos cercanos al erotismo.



LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS HISTORIETAS DE BRUGUERA. DE *PULGARCITO* A *CAN CAN*

«Gráficamente era impensable usar el tiralíneas para dibujar una viñeta. En cuanto el censor veía una línea recta, la tachaba diciendo excitado que era un miembro viril. Por supuesto, tampoco estaba permitido hacer demasiadas curvas porque se asociaban a las señoras».^[1]

La frase es de Francisco Ibáñez, creador de Mortadelo y Filemón, y da a entender la dificultad de encajar la presencia femenina –y no digamos ya cualquier viso de erotismo– en las historietas de Bruguera, la más grande editorial de tebeos que ha habido en España. Este artículo evoca la historia de la representación de la mujer en los tebeos de Bruguera, analizando tanto su aspecto gráfico como sus implicaciones narrativas, desde unos inicios a menudo discretos en revistas como *Pulgarcito* o *El DDT* hasta alcanzar un estatus preeminente en revistas como *Can Can*.

Las historietas de Bruguera fueron un fiel reflejo de la sociedad de su tiempo. En situaciones de falta de libertad, el humor puede ser la vía para decir lo que de otra forma habría que callar. A través de estas historietas es posible aún vislumbrar el hambre de la posguerra, el estraperlo, la vida gris en las oficinas o la necesidad de realquilar habitaciones para llegar a fin de mes. Y no solo eso. También son el retrato de la llegada del desarrollismo durante la década de 1960 –que supone una apertura económica y social, aunque no ideológica–, de la compra de

los primeros 600 o de las soleadas vacaciones en un chalet de la costa.

A su manera, estas historietas cuentan entre líneas –o entre viñetas– el paso de la cruda posguerra al desarrollismo. Pero junto a esos hitos de la historia económica y social de España, la relectura de los tebeos de Bruguera permite adivinar también cómo eran las relaciones familiares durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX. Y a través de ese inmenso friso de relaciones humanas se adivina asimismo el papel que jugaba la mujer en esa sociedad. Los artistas de Bruguera acreditaron una enorme capacidad de trasladar a las viñetas la sociedad del momento, y la representación de la mujer no es una excepción. La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera es la plasmación de la presencia real de la mujer en la sociedad de la época y de la visión que de ella tenían los vencedores de la Guerra Civil.

I. MUJER, CENSURA Y FRANQUISMO



El DDT, revista de Bruguera donde lo femenino adquirió protagonismo para dirigirse a un público más adulto. Aquí vemos el nº 392.

Hablar de la mujer en los tebeos de Bruguera es, esencialmente, hablar de la mujer bajo la dictadura franquista. Esto es así porque a partir de 1975 (año de la muerte de Franco) o, si se prefiere, a partir de 1977 (año de abolición de la censura)^[2] poco aporta Bruguera en cuanto a renovación de sus series, de sus temáticas o de sus enfoques. Dicho de otro modo, en la década de los setenta el canon *brugueresco* ya se encuentra sólidamente fijado y, pese al aperturismo del tardofranquismo, la editorial opta por reciclar y repetir (hasta la extenuación) sus fórmulas de antaño en lugar de innovar introduciendo nuevos planteamientos. Y así, los tebeos de Bruguera entre los setenta y los ochenta dejan de reflejar la sociedad del momento y pasan a evocar una sociedad pretérita; dejan de reproducir los comportamientos que el lector encuentra en la calle y empiezan a repetir los comportamientos que ellos mismos han estereotipado en sus historietas.

El costumbrismo social (a veces punzante) ha dejado paso al pastiche autorreferencial (de humor siempre blanco).

Evidentemente, hay ejemplos que certifican la existencia de tímidos intentos de

renovación a partir de finales de la década de los setenta y que dan a la mujer un protagonismo inédito hasta la fecha. Pero son las excepciones. Es el caso de la cuarta y última etapa de *Can Can* o de la aparición de la atractiva Irma en la serie *Mortadelo y Filemón* como contraposición a la oronda Ofelia. Significativamente, estamos ante dos intentos fallidos. El primero absoluto, pues se trata de una revista que contó con un único número, y el segundo parcial pero más significativo aún, pues es un personaje que tuvo que esperar a que Ibáñez rompiera sus relaciones con Bruguera para vez la luz y además, pese a contar con varias apariciones, Irma no consiguió cuajar en el universo de los dos agentes de la T.I.A. y Francisco Ibáñez optó finalmente por prescindir de ella.

Acotado ya el marco temporal de estudio es momento de delimitar el contexto social en el que nos movemos y que condiciona el registro temático que adoptarán las historietas. Vaya por delante que todo cuanto tiene que ver con la representación de la figura femenina en Bruguera pasa en esos años por el tamiz de la censura.

La censura afecta a los tebeos a partir de 1952 y se mantiene implacable en las revistas llamadas «infantiles» si bien a partir de 1958 se permite un cierto aperturismo hacia el lector adulto (el nacimiento de la revista *Can Can* es ejemplo de ello) y a partir de 1964 se utilizan formatos de revista más grandes para dirigirse a un público también mayor (la segunda etapa de *DDT* es la prueba) aunque el verdadero cambio en los contenidos no será posible hasta 1966, con la *Ley de Prensa e Imprenta*. [\[3\]](#)

En realidad, la historia del control censor de las historietas arranca el 19 de junio de 1951 con la creación del Ministerio de Información y Turismo; en ese momento, los tebeos periódicos pasaron a depender de la Dirección General de Prensa. Pero no es hasta el 21 de enero de 1952, con la constitución de la Junta Asesora de la Prensa Infantil, cuando verdaderamente se empieza a notar la intervención de la censura en los contenidos de las historietas. El decreto de 24 de junio de 1955 es el que mejor resume el papel que se reserva a la censura ya que insta en su articulado a «orientar las publicaciones infantiles en un sentido positivo y marcar caminos de constante perfeccionamiento». La consecuencia de esta legislación es que entre 1952 y 1955 se produce una verdadera «limpieza de cara» en los contenidos de las series de Bruguera, abandonando el tono irreverente e iconoclasta de algunos personajes pioneros (Doña Urraca, Azufrito o Doña Tula) y abrazando la blancura de lo hoy políticamente correcto.

La censura coarta la libertad de los creadores para dibujar libremente a la mujer y les obliga a seguir las pautas de la representación marcadas por el régimen franquista, que pivota sobre tres ejes: familia, política y religión. La censura, pues, afecta no únicamente a la representación gráfica de la mujer (su físico) sino también a su articulación en tanto que personaje (sus posibilidades narrativas). Y en tanto que personaje, la mujer de los tebeos debe encajar con la realidad de su tiempo: es una mujer que no goza de la autonomía jurídica, social y profesional que hoy conocemos; es una mujer, además, que encarna unos valores que la Falange deposita en ella, que representa el ideario de un «nuevo tipo de mujer» (en oposición a la mujer del bando republicano) y cuyas funciones eran las de ser madre, esposa y guardiana del hogar y de la familia.

Pero esa mujer de las historietas no solo debe corresponder a la mujer que hay en la sociedad de su tiempo sino que debe de estar alineada con las consignas que el régimen pregona a través, por ejemplo, del adoctrinamiento de los textos de la Sección Femenina, una rama *para mujeres* del partido político Falange Española que se constituye en 1934 y no será disuelta hasta 1977. En 1963, la Sección Femenina lanzaba un mensaje como el que sigue para el primer curso de Bachillerato:

«La misión de la mujer es servir. Cuando Dios hizo el primer hombre, pensó: 'No es bueno que el hombre esté solo'. Y formó la mujer, para su ayuda y compañía, y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el 'hombre'. Pensó en la mujer después, como un complemento necesario, esto es, como algo útil».[4]

Consecuente con el más tradicionalista –y rancio– ideal católico, el franquismo se esforzó en presentar a la mujer como un ser con vocación de madre y de servil ama de casa. Por supuesto, estaban privadas de derechos que hoy nos parecen elementales. Se eliminó el derecho de voto femenino reconocido en España en la Constitución de 1931 (las mujeres pudieron ir por primera vez a las urnas el 19 de noviembre de 1933) y no lo recuperaron hasta la muerte de Franco, con las elecciones de 15 de junio de 1977. El derecho al trabajo era poco menos que una rareza pues desde 1938 solo podían trabajar las mujeres solteras o viudas; y a partir de 1944 las casadas podían disponer de un contrato de trabajo siempre que contaran con la preceptiva autorización de su marido y aceptando una discriminación salarial (a la baja) que se mantuvo hasta 1961 (cuando se puso fin a la discriminación salarial pero no a la necesaria autorización del marido).

II. LA MUJER COMO PROBLEMA DE IDENTIDAD

En el contexto que acabamos de evocar, la representación física de la mujer acaba por convertirse en una tarea casi imposible de la que a menudo solo pueden ofrecerse simples sucedáneos. Y en cuanto a su representación como personaje, la mujer de los tebeos de Bruguera no es el retrato de *la* mujer sino de la mujer en tiempos de la dictadura del general Franco. Como se ha apuntado más arriba, también con la representación femenina logra Bruguera ese efecto de reflejo de su tiempo de forma que en sus viñetas desfila un tipo de mujer que juega su rol de esposa con las características que proclama el régimen: sumisa y servil. «Un complemento necesario».

Y como en la vida misma, así debe ser también la mujer en las viñetas. Pero, tal como predicaba la ideología franquista, ese «complemento» resulta verdaderamente «necesario» también en la ficción pues la mujer es a menudo el desencadenante narrativo de las intrigas. El que la mayoría de roles protagonistas recaigan sobre personajes masculinos no supone otra cosa que la constatación palpable de una situación real en esa sociedad. ¿Cómo podían tener mayor presencia las mujeres en estas historietas si el mundo real les negaba ese protagonismo?

Así las cosas, las series de Bruguera pueden encuadrarse dentro de cuatro tipologías estándar en lo que se refiere a su relación con el universo femenino:

1) Ausente: la mujer (casi) no aparece

Dado el contexto social y las limitaciones de los censores, no es raro que las mujeres estén ausentes (o casi ausentes) en una buena parte de las historietas de la Escuela Bruguera. Una rápida lista, no exhaustiva pero sí significativa, nos invita a recordar aquí algunas series casi sin presencia femenina como *Gordito Relleno* (Peñarroya), *Don Óptimo* (Escobar), *Heliodoro Hipotenuso*, *Currito Farola*, *Ángel Siseñor*, *Don Isótopo*, *Ali-Oli*, *Anacleto*, *El inspector O´Jal*, *Don Polillo* (todas de Vázquez), *Campeonio*, *Don Palmazo*, *Manolón conductor de camión* (Raf), *Mortadelo y Filemón agencia de información*, *El botones Sacarino*, *Rompetechos*, *Pepe Gotera y Otilio*, *Ande riase 'usté' con el Arca de Noé*, *Godofredo y Pascualino* (F. Ibáñez), *Pascual criado leal* (Nadal) o *Apolino Tarúñez* (Conti).

Francisco Ibáñez llega incluso al extremo de afirmar que «debido a la censura no se podían sacar señoras en las historietas»,^[5] lo cual, dicho así, no es cierto porque es evidente que sí las hubo, pero probablemente se refiera a mujeres desarrollando un papel *en igualdad de condiciones* que los hombres. Véase por ejemplo al personaje típicamente brugueresco del paseante sin profesión conocida, a menudo algo excéntrico, que en cada episodio tiene un encuentro inesperado que pone en marcha una pequeña intriga. Ese personaje, en Bruguera, solo podía ser masculino.

2) Familiar: la mujer es la esposa (o la madre)

En 1942, una de las revistas de la Sección Femenina, *Medina*, deja bien claro el rol que debe jugar la mujer: «La verdadera misión de la mujer es dar hijos a la Patria. Y ésta es, por lo tanto su suprema aspiración.» Vale la pena subrayar que esta política relativa a las mujeres no es una práctica exclusiva del franquismo sino extensible a la ideología falangista de los regímenes totalitarios del período de entreguerras, tal como destacan autoras como María Luz Blanco-Cambor^[6] o Rosario Ruiz. Esta última enumera incluso algunos de los estereotipos que estos regímenes vinculan con la mujer, como por ejemplo su valor como origen del nú-



La colección derivada *Selecciones de humor de El DDT* también mostró las bellezas femeninas prototípicas de los cincuenta. *Almanaque para 1959*.

cleo familiar y en pro de la recuperación demográfica.

[7]



Propaganda de Auxilio Social donde se realza el valor de la mujer como madre.

Siendo tan clara la doctrina, no es raro que en las historietas de Bruguera la mujer desarrolle a menudo ese papel de esposa del protagonista, de novia (novia formal, se entiende) o de madre o abuela si se trata de series de corte familiar. Es el caso de *La familia Gambérrez*, *La familia Churumbel* (ambas de Vázquez), *Zipi y Zape* (Escobar), *La familia Trapionda* (F. Ibáñez), *Don Pío* (Peñarroya), *Los señores de Alcorcón* y *el holgazán Pepón* (Segura), *Agamenón* (madre y abuela; de Nené Estivill).

3) Protagonista: mujer y trabajos femeninos

¿Cómo podía la mujer adquirir un rol de protagonista si difícilmente podía trabajar para tener su propia independencia? Es posible crear un personaje femenino protagonista, claro. Pero en ese caso deberá

desempeñar un trabajo propio de las mujeres según la óptica franquista. No olvidemos que en esa sociedad las tareas son distintas según el sexo de quien las ejecuta.

Si es protagonista, la mujer tiene que desempeñar un papel claro y específico para ella: debe ser criada, portera, enfermera, alquilar habitaciones o tener un rol familiar bien delimitado. Es el caso de *Petra criada para todo*, *Doña Tomasa*, *Blasa portera de su casa* (Escobar), *Doña Lío Portapartes*, *Doña Tecla Bisturín* (Raf), *Doña Pura* y *Doña Pera* (Ibáñez), *Las hermanas Gilda*, *La abuelita Paz* (Vázquez), *Maripili* y *Gustavito todavía sin pisito* (Nadal) o incluso la sirvienta del *El doctor Cataplasma* (Martz-Schmidt), que goza de un papel relevante.

Conviene mencionar dos ejemplos previos a 1952 como son *Doña Urraca* y *Doña Tula*. La primera, una feroz creación de Jorge, escapa doblemente a la clasificación que acabamos de señalar en primer lugar por el hecho de tratarse de un personaje creado en una época anterior a la censura y en segundo lugar por tener un físico muy poco femenino (en una de sus primeras historietas incluso se viste de hombre y el resultado es de lo más convincente). Con el paso del tiempo, su humor fue suavizándose como le pasó a la Doña Lío de Raf, y como le habría pasado a Doña Tula si Escobar no hubiera decidido deshacerse de su criatura en lugar de continuar con una versión demasiado edulcorada para su gusto.

«El censor era un cura de cuyo nombre no quiero acordarme –explica Jo-

sep Escobar [...]-. Dijo que las peleas entre Tula y su hijo político hacían peligrar la institución familiar. Y eso que yo, con toda la picardía, procuraba que el matrimonio nunca discutiera porque sabía que eso podía traerme consecuencias». [8]

En efecto, la familia es una institución sagrada y en ella la mujer tiene un papel esencial. O mejor dicho: *su* papel, según el trasnochado ideario franquista:

«La vida de toda mujer (...) no es más que un eterno deseo de encontrar a quien someterse. La dependencia voluntaria (...) es el estado más hermoso, porque es la absorción de todos los malos gérmenes –vanidad, egoísmo, frivolidades– por el amor». [9]

Bruguera adopta una postura de claro acatamiento a esos preceptos (difícilmente podía no hacerlo) y así sus historias no se limitan a recoger lo que ocurre en la calle sino también a no contradecir la ideología oficial del régimen. Soterradamente se colarán saludables excepciones, claro. La familia es sagrada, establecía el régimen católico y tradicional. No es una situación exclusiva de los cómics creados bajo el yugo franquista, también en Bélgica, el mismo Hergé fue criticado porque su personaje Tintín no mostraba las virtudes de la familia y eso le obligó a crear a su pesar una serie como *Jo, Zette y Jocko*, que nunca sintió como verdaderamente suya y ahora aparece como una deriva fallida, por forzada, en su trayectoria.



Martina, la chica de la oficina, serie de Roberto Segura tomada de *Can Can* nº 6 (17-III-1958), una de las pocas donde las mujeres se han integrado en el mercado del trabajo.

4) Fugaz: la mujer como objeto del deseo

Todo lo dicho hasta aquí tiene una notable y jugosa excepción. Se trata de aquellos casos en los que la mujer aparece ocasionalmente. La mujer fugaz que se cruza por la calle con el protagonista masculino. En ese caso, estamos ante una mujer ideal o mejor dicho, idealizada (por el hombre); una fémica sobrenatural. Su beldad inalcanzable contribuye a hacer más ridículo al protagonista masculino, contribuye a hacer su existencia aún más grotesca y su fracaso, más rotundo.

Los protagonistas de las historietas de Bruguera son tipos permanentemente defraudados en sus expectativas; tipos que viven, según las palabras de Antonio Altarriba [10] en un contexto de «constante insatisfacción» y de invariable «contemplación del fracaso». En su actitud hay algo de Sísifo, podríamos añadir. Y en ese contexto, la belleza de la mujer que pasa fugazmente ante sus (prominentes) narices multiplica su aspecto de criatura ridícula y fracasada. El carácter inaprensible de ellas representa la encarnación de la frustración de unos protagonistas incapaces de lograr el más mínimo éxito en sus vidas. El mismo Altarriba lo define a la perfección cuando escribe que

«por oposición a estos deplorables aspectos viriles, la esporádica figuración femenina [fíjense en lo de «esporádica»] ofrece anatomía exuberante, vestidos ajustados que resaltan prometedoras redondeces y unos ojos enormes cuya caída de párpados resulta absolutamente irresistible.» [11]

En algunos casos la presencia de esa mujer fugaz adquiere un cierto grado de repetición dentro de la discontinuidad. Es lo que ocurre con la casi olvidada serie *López*, de Manuel Vázquez, [12] protagonizada por un presunto enamoradizo (al final de cada historia se ve que no es tal) que tiene la particularidad de presentar en cada entrega una bella joven a modo de coprotagonista ocasional. Esta es la excepción, tolerable acaso por tratarse de una serie breve y de modesto formato (tiras verticales). Lo más normal es que esas beldades aparezcan solo en algunos episodios y que provoquen hiperbólicas reacciones expresivas entre los protagonistas masculinos en forma de ojos que salen de sus órbitas, por ejemplo. Así le ocurre a Cucufato Pi, a Calixto o a Heliodoro Hipotenuso. Personajes, todo hay que decirlo, de los primeros años cincuenta del siglo XX.

Fuera de ese esquema alineado con los dictámenes del régimen, la representación de la mujer no es posible: si no es la esposa, si no ejerce una profesión femenina o si no tiene una presencia fugaz, su presencia incomoda a la censura. Por eso, la mujer que probablemente



López, de Vázquez. Tira tomada
EI DDT nº 111.

represente mejor las contradicciones de la representación femenina en Bruguera sea Pocholita, la hija de los Cebolleta.

Pocholita Cebolleta, la hija mayor de Rosendo y Laura, es una atractiva jovencita de negros cabellos y con una anatomía bien proporcionada que le dota de un aspecto más realista que el de los demás personajes. Si hoy en día es un personaje recordado por los estudiosos de nuestra historieta es porque se trata de una criatura condenada a desaparecer ya desde su primera aparición y por lo tanto, fuzg; un personaje que se esfuma precisamente por querer ser todo aquello que no puede ser, por representar una realidad que se quiere ocultar, por escaparse de la ortodoxia del régimen y del patrón con el que había que crear a los personajes femeninos en esa época. Su desaparición es, precisamente, la prueba más palpable de la existencia de ese patrón.

Las cosas cambian cuando a partir de 1958 aparece la revista *Can Can* y, al año siguiente, *Suplemento de historietas de El DDT*. Estudiaremos el papel desempeñado por estas revistas más adelante, por el momento basta decir que en *Can Can* aparecen series como *La Osa Mayor* (Vázquez), *Bambalino Taliez* (Peñarroya) o *Fifina en Hollywood* (Raf), que cuentan con una nutrida presencia de bellas mujeres en sus entregas. Lo mismo ocurre con la serie *Rigoleta*, también de Raf, en *Suplemento de historietas de El DDT* y con secciones temáticas que gozaron de gran popularidad como *Las chicas de...*



A la izquierda, entrega de *La Osa Mayor*, Agencia Teatral, serie de Manuel Vázquez, tomada de *Can Can* nº 13 (5-V-1958). A la derecha, historieta de *Bambalino Taliez*, de Peñarroya.



III. LA MUJER COMO PROBLEMA DE REPRESENTACIÓN

Lo acabamos de ver en el caso de la joven hija de los Cebolleta. En la historieta no realista, la figura femenina conlleva un problema de representación. Por definición, la historieta de humor tiene un grafismo caricatural, a veces feísta, esquemático o exagerado. Los personajes masculinos no son guapos pero eso no es percibido como un problema. A veces solo tienen cuatro pelos, o son bajitos, o cabezudos, y tienen la nariz desmesurada... No importa: son graciosos, son cómicos. Pero eso que toleramos sin problemas con los personajes masculinos no funciona con los femeninos. La mujer tiene que ser guapa, o por lo menos atractiva. En cualquier caso, no tiene que ser una caricatura, no debe incitar a la risa a no ser que se pretenda precisamente eso (como Doña Urraca). Es muy difícil hacer en un personaje femenino lo mismo que se hace con los masculinos.

Eso conlleva que en muchos autores de historieta de corte humorístico, pese a ser grandes dibujantes, haya una *discontinuidad estilística* entre sus figuras masculinas y femeninas. Vázquez es un ejemplo de ello. O bien sus mujeres están desprovistas de cualquier tipo de atractivo porque eso es parte de su esencia como personaje (ocurre con las hermanas Gilda, cuyo aspecto las reafirma como dos *solteronas*, con la carga negativa que eso tiene en la época),^[13] o bien ese personaje femenino pasa a ser verdaderamente atractivo (caso de Pocholita Cebolleta). No hay un término medio. Lo mismo ocurre con las mujeres de la citada serie *López*, que pese a aparecer como verdaderas bellezas, su dibujo es a veces tan estilizado que recuerdan más a los maniqués que a las mujeres reales.^[14]

Esta dicotomía se mantiene durante años. En el Ibáñez de los tiempos de la democracia, el motorista que pasea a su novia tiene una nariz prominente que le quita cualquier atractivo, pero la chica que le acompaña en el asiento trasero de la moto tiene una agradable cara y luce unas piernas bien torneadas y un talle esbelto. Ambas criaturas no parecen pertenecer al mismo universo de ficción.

Hay pocos ejemplos claros de continuidad estilística entre personajes masculinos y femeninos en las historietas clásicas de humor. Generalmente se percibe esa discontinuidad y los personajes femeninos respiran otro estilo, más detallado, más realista. Tal vez las mejores excepciones sean la Luisa de la serie *Súper López* o, en Bélgica, la vivaracha Seccotine en el *Spirou* dibujado por el gran André Franquin.

El problema de representación se encuentra en la mujer *normal* (por llamarla de algún modo), en la que no tiene asignada una etiqueta que la adjetiva como *guapa* o como *fea*. Pero como hemos visto esto no afecta a la representación de la belleza física femenina en sí misma ni a la existencia de una verdadera beldad femenina en algunas apariciones ocasionales en las historietas de Bruguera de los años cincuenta a setenta del siglo XX.

Los dibujantes de Bruguera son, ante todo, grandes artistas capaces de dibujar bellas mujeres. Lo complejo es encajar en una representación gráfica humorística unos personajes femeninos que estén en igualdad de condiciones que sus colegas masculinos. El patriarca de los Cebolleta no es guapo, ciertamente, pero no se nos ocurre juzgarlo en términos de belleza o fealdad. Es tan solo el padre de la serie, y lo definimos por su carácter y por su comportamiento. Pese a su larga narizota

(casi una imposición entre personajes masculinos) no lo consideramos *feo*. Simplemente, no lo consideramos. En cambio, la representación de la mujer no admite ese mirada tan benigna: una excesiva protuberancia nasal, una desproporción de talla demasiado evidente, será vista de manera implacable. Juzgaremos a esa mujer como *fea*. Por el contrario, poner demasiado el acento en un físico agraciado hará que la veamos como una belleza.

Decíamos que ese problema de representación es consustancial a toda historieta humorística. Pero sobre este problema de base la censura añade otra cortapisa que afecta cualquier tipo de producción artística. La censura es la que, por ejemplo, obligaba a Ibáñez a ir con cuidado con las líneas rectas y curvas, tal como evocábamos al inicio de este artículo. Es evidente que con esa espada de Damocles sobre sus cabezas y apremiados por un ritmo altísimo de producción, los dibujantes se guardaban bien de no dibujar nada que fuera susceptible de ser rechazado: «No podías permitirte el lujo de enviar una página y que te viniera devuelta por la censura. Era impensable ponerse a repetir algo», cuenta el mismo Ibáñez refiriéndose a esa época.^[15] Por eso la autocensura era tanto o más importante que la censura legalmente establecida y coartaba ya desde el inicio del proceso creativo la representación de la mujer en las páginas de estos dibujantes: «Tú sabías que habían unas normas que no podías transgredir, de hecho, lo asumías, lo interiorizabas y te limitabas frente al techo de libertad».^[16] Pero incluso tomando todas las precauciones, las esperpénticas decisiones de los censores sorprendían a menudo a los prudentes artistas que habían despojado a la figura femenina de todo elemento presuntamente erotizante. Así lo recuerda el mismo Ibáñez:

«En una ocasión saqué a una señora mexicana, tipo tonel, sin formas, peinada con una cola de caballo. La censura devolvió tachado el original, con la explicación de su prohibición. ¿Motivo?: Las colas de caballo incitan a los niños a masturbarse».^[17]

IV. LA MUJER COMO PROBLEMA ERÓTICO

«No hay que tomar el deporte como pretexto para llevar trajes escandalosos. Podemos lucir nuestra habilidad deportiva, pero no que estas habilidades sirvan para que hagamos exhibiciones indecentes». La cita está extraída de *Economía doméstica*, que la Sección Femenina editó en 1968 para los estudios de Bachillerato, Comercio y Magisterio. Queda claro que incluso en circunstancias consideradas propicias como el deporte, en donde la ropa ligera o cómoda parece inevitable, no se permitiría fácilmente la exhibición del cuerpo femenino.

Así las cosas, resulta evidente que toda connotación erótica estaba vedada, como mínimo hasta el primer aperturismo que supuso el *destape*. Aquí entramos claramente en un choque entre la censura y la representación gráfica de la mujer en los tebeos. Más que dibujar la mujer, lo que debían hacer los autores de Bruguera era desdibujarla o despojarla de cualquier connotación erotizante. Lo hemos visto ya en la primera línea de este artículo: en las protagonistas había que eliminar curvas en sus cuerpos, dibujar ropas que no fueran ajustadas, y que por supuesto taparan cualquier asomo de escote... En casos especiales como en los números de

verano, resultaba complicado dibujar una playa con cierta naturalidad. Había que ir con cuidado y ahí el humor podía servir de buena ayuda, como cuando Ibáñez introduce en las abarrotadas playas de sus portadas a extraterrestres y asnos entre una multitud esencialmente masculina.^[18] A eso se le llama hacer de la necesidad virtud.



Prueba de agudeza visual: Descubran a la chica con bikini en esta playa.

En circunstancias normales, la mujer que aparece paseándose por un escenario urbano, pese a ser atractiva irá siempre convenientemente tapada: vestidos de manga larga, a menudo jerséis de cuello alto, sobre el que suele colocarse una chaqueta para ocultar mejor la forma de sus pechos y a la vez realzar su porte elegante. La mujer de Bruguera, incluso siendo guapa, no insinúa. La suya es una belleza recatada, contenida. Nada más lejos de estos dibujos que aportar cualquier tipo de carga erótica a la belleza. Parece un equilibrio imposible pero era exactamente eso lo que tenían que conseguir esos artistas.

No podemos terminar este bloque sin apuntar que el problema de la representación de la mujer en las historietas de Bruguera se extendió también a las producciones de corte realista. En el caso de las aventuras de El Capitán Trueno, la censura

obligó a convertir un grupo de vikingas en vikingos, pese a que una de ellas acababa enamorándose del bravo Goliath. De esta manera, queriendo eliminar todo vestigio erótico provocaron sin querer un conato de relación homosexual.^[19]

Otro tipo de representación realista de la mujer se dio en el llamado cómic femenino. Según la definición de José Antonio Ramírez, la historieta femenina es aquella que presta «una atención dominante a la mujer como público consumidor».^[20] Bruguera se introduce en este segmento del mercado en 1958 con la creación de la revista *Sissi*, que se convertirá en la sustituta natural de *Florita* (Ediciones Clíper) que hasta ese momento era la cabecera de referencia de los tebeos para niñas. La representación femenina que ofrecen estas revistas está muy alejada del modelo que impera en la sociedad. A diferencia de lo que ocurría con las publicaciones humorísticas que incluso en tiempos de racionamiento pudieron reírse de la hambruna, aquí predomina una visión idealizada de la mujer y de su vida, tamizada por buenas dosis de amoríos románticos. Pese a que el trasfondo pedagógico es incuestionable en muchas historietas, sobresale el retrato de una sociedad y de unas mujeres inspiradas en el ideal del *american way of life*. En algo coinciden esas chicas con las que se disparan los ojos de los ridículos hom-

bres de las revistas de humor: ni unas ni otras son de este mundo. O cuanto menos, no del mundo de sus lectoras.

V. LA IRRUPCIÓN DE LO FEMENINO: DE LA REALIDAD A LA FANTASÍA

Con los primeros visos de aperturismo que permitió el régimen aparecen las primeras revistas de Bruguera dirigidas a un lector más adulto: *El DDT*, *Selecciones de humor de El DDT*, *Suplemento de historietas de El DDT* y *Can Can*.

El DDT (y sus dos derivaciones) sirven de bisagra entre la historieta más infantil, reservada entonces a *Pulgarcito*, y la destinada a los mayores, que recalará en *Can Can*. «El DDT nació con el deseo de llegar a un público adulto», escribe Juan Antonio Ramírez. Esta revista, nacida en mayo de 1951, se adjetivó pronto con subtítulos como «Publicación para jóvenes de 15 a 117 años» o «Revista humorística para mayores». Ramírez no tiene duda de que estamos ante «uno de los primeros intentos de la posguerra española de explotar comercialmente el reprimido erotismo masculino» y, a la postre, como «el exponente de un erotismo frustrado».[21]

Para Iván Tubau, el nacimiento de *El DDT* es la respuesta de la editorial al crecimiento de su audiencia:

«Habiendo comprobado que gran parte del público del extraordinario *Pulgarcito* de aquellos años era adulto, Bruguera intentaba dar un paso más, buscando una fórmula intermedia entre el citado *Pulgarcito* y la revista de humor argentina *Rico Tipo*, dirigida por Divito y destinada claramente a los adultos».[22]

El semanario argentino *Rico Tipo*, aparecido en 1944, no es ajeno al nacimiento de *El DDT*. Se sabe que Francisco Bruguera llevó a la redacción barcelonesa algunos ejemplares de la revista y que autores como Vázquez tomaron sus viñetas y su humor como referente.[23] En esas páginas, las jóvenes dibujadas por Divito lograron convertirse en auténtico icono de la cabecera. Las chicas de Divito –como popularmente se las conocía– tenían un físico sensual y estilizado, con busto prominente y rostros de ojos enormes.

Pero *El DDT* no podía trasladar a la España de la época el desparpajo de la revista argentina. Como bien resume Tubau, «si en las playas españolas estaba por entonces prohibido el bikini, no parecía haber lógica alguna para que tal prenda fuese tolerada en los papeles.»[24]

Tal vez la serie más representativa del nuevo espíritu de *El DDT* es *Rebólez y Señora*, de Robert Segura, que por primera vez cuenta con una importante presen-



El DDT nº 74, página con un anuncio de *Sissi* y de *Can Can*.

cia de mujeres guapas en un papel verdaderamente protagonista, aunque eso ocasiona nuevos ejemplos de discontinuidad entre los personajes masculinos y femeninos. Nadal opta por su estilo más realista en *Matilda y Anacleto un matrimonio completo*, mientras que, en el otro extremo, Jorge continúa manteniendo la histórica cuota de protagonistas femeninas con la representación más exageradamente caricaturesca a través de *Doña Filo y sus hermanas señoras bastante llanas*.



El DDT nº 440, página de la serie *Rebóllez y señora*, por Segura.

En las secciones de chistes, autores como Sanchís o Cifré se prodigan en recrear ese nuevo tipo de mujer (alta, con el cabello largo y liso, con faldas ajustadas y refinada rompecorazones) contraponiéndola con la mujer bajita, con algunos kilos de más, y con el pelo rizado y recogido siempre a la altura de la nuca. Estos son los dos universos femeninos por antonomasia en Bruguera. Esas dos mujeres son las dos mujeres tipo que actúan como polos opuestos al abordar sus relaciones con el género masculino. Dos mujeres que en ocasiones coexisten cruelmente en una misma viñeta. En la mayoría de ocasiones (pero admitiendo notables excepciones como la serie de Segura que acabamos de nombrar), podemos decir que una es la novia o la mujer deseada y que la otra es la esposa. Una es el sueño y la otra es la cotidianidad. Como siempre, las historietas de Bruguera hay que interpretarlas a partir del binomio deseo y realidad, o lo que para el caso es lo mismo, en términos de ilusión y frustración.

Más allá de la frustración se nos antoja una segunda lectura, tal vez no buscada pero sí muy alineada con las directrices de la dictadura. La imposibilidad de dejar a su esposa para estar con otra mujer solo puede entenderse en el marco de una sociedad conservadora y que no admite el divorcio. Ese deseo frustrado es un mensaje en sintonía con la tan pregonada estabilidad familiar, con la obligación de continuar con la mujer legal, con la familia. Por eso cabe imaginar que esas miradas del marido hacia otra mujer, guapa y deseada, son algo más que una simple demostración de admiración física; tal vez sean también una velada representación de la infidelidad matrimonial que, evidentemente, estas historietas nunca

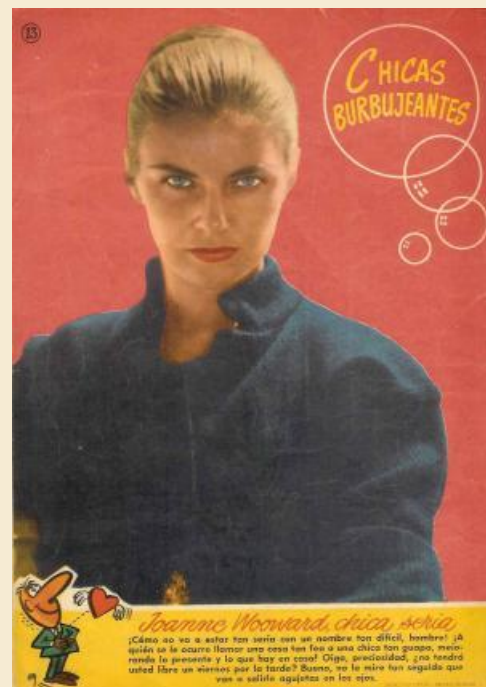
podieron contar de una forma más explícita.



Tipos de mujer en chistes de Sanchis, arriba (*El DDT* nº 392), Cifré, abajo (*El DDT* nº 418) y, a la derecha, en una página de *Can Can* nº 17 (2-VI-1958) con viñetas de F. Ibáñez.

Retomando el análisis de *El DDT* resulta importante recalcar que por primera vez se puede representar a la mujer, de manera sistemática, con toda su sensualidad (léase: con curvas). El cine proporcionó una buena excusa para esa nueva representación icónica: las mujeres que aparecen en esas historietas son mujeres de cine (de ensueño). En realidad, el cine está muy presente ya que abundan fotos de actrices en la portada, en la contraportada o en encartes, tal como ocurre en los números publicados a finales de 1958.

Resulta altamente significativa la portada de *El DDT* número 341 (25 de noviembre de 1957), en la que Gin firma un chiste protagonizado por un novio que abandona a su novia ante sus mismas narices por llegar tarde a una cita. Es una significativa inversión de la relación de pareja formal que hasta la fecha habían retratado las publicaciones de Bruguera.



Contraportada de *Can Can* nº 13. El cine, muy presente en estos tebeos.

Con ese nuevo rumbo que abren las publicaciones de finales de la década de los cincuenta, la mujer que antes aparecía ocasionalmente para hacer más evidente el fracaso de los protagonistas masculinos adquiere un nuevo rol. En ocasiones cobra un protagonismo transversal, pues no es siempre la misma mujer pero sí el mismo tipo de mujer en torno a la cual giran las situaciones humorísticas; en otros casos alcanza el verdadero protagonismo de una serie.



El DDT nº 74, de Raf.

[25]

Como se ve, *Selecciones de humor de El DDT* es una de las revistas que, gracias a su mención «para mayores» permite también este dibujo más explícito. No solo en las portadas, que también firmaron autores como Nadal o Gin, sino también algunas series. Así, en esta revista la mujer adquiere protagonismo en *Lilí y Lulú*, de Peñarroya, o en *Rigoleta*, de Raf. En ambos casos, la mujer es evocada con una anatomía más realista.

Por supuesto, muchas historietas contienen referencias directas al mundo del celuloide y a su meca en las páginas interiores, desde *La Historia esa vista por Hollywood* hasta *Fifina en Hollywood*. La belleza femenina reflejada en estas historietas es una belleza hija del celuloide. Las mujeres dibujadas son mujeres de película, pura fantasía. Ya en su momento Vázquez tomó a Gilda como indiscutible referente erótico icónico al crear su inmortal pareja de hermanas solteras: Vázquez apunta al corazón de la imagen femenina idealizada para hincar su mordida desmitificadora.

Con su desparpajo habitual, Vázquez es uno de los autores que mejor retrata tanto el descaro masculino al observar a esas jóvenes como la pasividad de sus resignadas esposas. Así puede comprobarse en la portada del número 12 de *Can Can* (1958) en la que el hombre no se limita a mirar a la chica sino que incluso le toma una fotografía o en la exótica bailarina que protagoniza la portada del número 80 de *Selecciones de humor de El DDT*. Otro buen ejemplo es el de Cifré para el almanaque para 1959 de *Selecciones de humor de El DDT* (1958), que muestra a nueve bellas mujeres como lote de regalo navideño adquirido por un poderoso sultán.

Pero *Selecciones de humor de El DDT* es básicamente una publicación destinada a recopilar chistes tomados de agencias extranjeras y de la propia Creaciones Editoriales, y no es aquí sino en otra revista en donde se producirá el giro más notable en la representación de la mujer: *Can Can*.

Can Can es el ejemplo más claro de la voluntad de acercamiento a un público nuevo, pero no el único. Entre 1956 y 1959 Bruguera vive una verdadera "primavera de las revistas de humor". [26] En octubre de 1956 nace *Selecciones de Humor de El DDT* [27], en 1958 *Can Can* [28] y en 1959 *Ven y Ven*, que luego se transforma en *Suplemento de Historietas de El DDT*. [29] Antonio Martín apunta muy oportunamente que este florecimiento se produce cuando la editorial catalana acaba de convertirse en una sociedad anónima (1954), los «procesos creativos se mecanizan y se impone a los autores una cuota de trabajo»; y en ese paso de lo artesanal a lo industrial es imperativo «seguir creciendo». [30] En esa progresiva industrialización está asimismo una de las causas que llevó a algunos dibujantes a abandonar la casa madre y fundar una revista alternativa, *Tío Vivo*, [31] agrupados bajo el colectivo D.E.R.

El suave erotismo de *Can Can*

Vaya por delante que esta revista nace como la respuesta de Bruguera a la aparición del único semanario que osó hacerle la competencia: el *Tío Vivo* publicado por Crisol en 1957. *Tío Vivo* nació con uno de esos lemas que la desmarcaban de las revistas comúnmente etiquetadas como infantiles: «Semanao de humor para mayores», se podía leer bajo su cabecera. Y eso le permitió incidir también en una representación mucho más moderna de la figura femenina. Basta ver portadas como las de los números 2 y 4 (ambas de Peñarroya) para constatar que estamos ante un estilo más cercano al de *El DDT* que al de *Pulgarcito*. Precisamente para contrarrestar a esa revista que busca al lector adulto, Bruguera decide contraatacar con las mismas armas creando *Can Can* y potenciando aún de manera más decidida la representación gráfica de la mujer como reclamo para acercarse a un lector no infantil.

Desde su mismo nombre, *Can Can* pone sobre aviso del contenido de sus páginas. La referencia a ese baile rápido, de patadas altas y alzamiento de faldas, resulta muy adecuado para una revista que se acompaña de un festivo subtítulo («La revista de las burbujas») y, por supuesto, con la indicación bien clara del público al que se dirige: «Semanao para mayores». La revista supone un hito en la his-



El *Can Can* nº 13 (5-V-1958), la típica página 3, con una despampanante mujer a la izquierda y la sección "Las chicas de..." que cubrieron diferentes autores. En este caso, Vivas.

toria de Bruguera pues será la primera vez que en una publicación de la editorial veremos, de manera sistemática, a chicas con atractivas curvas e interminables piernas. Porque, y en eso coincide la revista con el canción, no verá el lector más que bonitas piernas, lo demás seguirá bien tapado de momento. Por primera vez también, las jóvenes de *Can Can* adoptarán un protagonismo que ya nada tiene que ver con sus ancestros Doña Urraca, Doña Tula o Petra.

Antoni Guiral define oportunamente *Can Can* como «una seria iniciativa de hacer una revista para adultos, protagonizada básicamente por mujeres, no por niñas»[32] un ejemplo de «erotismo soft para tiempos difíciles».[33]



Can Can nº 70, con "La chicas de Peñarroya"



Selecciones de humor de El DDT nº 74, con "Las chicas de Nadal"

Esta revista nace el 3 de febrero de 1958, cuando se ofrece como obsequio al comprar el número 351 de *El DDT*. En los primeros números contará con soberbias portadas dibujadas por autores como Vázquez o Jorge, pero a partir del número 17 (2 de junio de 1958) pasará a tener una característica portada con una elegante ilustración realista de Bosch Penalva. La contraportada está reservada para una fotografía de una de las «chicas burbujeantes» que vienen acompañadas del caricaturesco dibujo de un hombrecito rendido a sus encantos.

Las mujeres de los dibujantes humorísticos evocan en muchas ocasiones la imagen de *femme fatale*, con sus ajustados vestidos negros y su larga cabellera. De nuevo, el marido resulta ser en muchas ocasiones una comparsa, un admirador rendido pero ontológicamente distante de esas chicas imposibles. Si antaño el universo Bruguera retrató con crudeza la imposibilidad de sus personajes masculinos de conseguir dinero o alimentos aquí parece querer retratar, con sorna, la

imposibilidad de esas mismas criaturas para conseguir a esa mujer idealizada que tan lejos está de sus posibilidades. Esas mujeres son como el tesoro de las viejas historietas de *Pulgarcito*, que está al alcance de la mano pero que nunca se consigue, como esa herencia soñada que nunca llega, como ese boleto de lotería que jamás tocará. Los tiempos han cambiado pero el retrato del hombre fracasado se mantiene.

En *Can Can* destacó una sección llamada *Las chicas de...*, una serie de chistes con la excusa y el nexo común de la presencia de jóvenes y agraciadas protagonistas, lo que permitía a los artistas de Bruguera lucirse con el dibujo de bellas féminas. La sección empezó en la página 3, dibujada por Vivas con un estilo realista, pero luego se multiplicó en otras páginas de la revista y añadió otros colaboradores como Ortega o Carrillo. Pero cuando esta sección pasa a volverse interesante y significativa en la historia de Bruguera es cuando se extiende a otras páginas de *Can Can* e incluso a otras revistas como *Selecciones de humor de El DDT* y va incorporando a dibujantes que el lector conoce en su faceta humorística y más blanca, que sorprenden al enfrentarse a la anatomía femenina. Es entonces cuando aparecen las chicas de Nadal (elegantísimas), las chicas de Peñarroya (muy estilizadas) y también las de Jorge, Segura o Raf. Aparecieron además subseries como *Ellas y... La mujer y...* que retrataron con humor la relación de las mujeres con los cosméticos, el ahorro o los regalos.

En lo tocante a las series, *Can Can* aporta varios ejemplos de chicas jóvenes con un papel protagonista. Segura crea *Maritina la chica de la oficina*, donde por primera vez podemos ver a una chica desempeñando un trabajo que también podría desempeñar un hombre. Es un ejemplo de *chica moderna*, que trabaja en un entorno nuevo y en unas nuevas condiciones. El físico más realista de Maritina parece forzar a su autor a reducir el cómico tamaño de las narices con las que suele adornar a sus personajes. Se trata de un caso claro de ajuste estilístico para hacer encajar mejor la representación masculina y femenina sin *discontinuidades*.



Can Can nº 84 (14-IX-1959), con "Don Adelfo".

Todo lo contrario de lo que hace Ibáñez en su serie *Don Adelfo*, que supone un claro ejemplo de distancia cómica entre el narigudo protagonista y las bellas fé-

minas que en cada episodio se cruzan por el camino de ese celestino frustrado. En ese caso sí, hombres y mujeres pertenecen a dos universos gráficos muy diferenciados.

Por su parte, Raf toma una solución que no es ni la de Segura ni la de Ibáñez, aunque se aproxima más a la del primero por cuanto también intenta limar diferencias entre la representación de hombres y mujeres. En *Fifina en Hollywood*, Raf opta por potenciar su capacidad como dibujante realista y dota a los personajes de una anatomía que los aleja de la caricatura. Contribuye a realzar ese efecto realista el hecho de que muchos de los ocasionales rostros masculinos que pueblan la serie son caricaturas (soberbias) de rutilantes estrellas del cine. También existen series de corte definitivamente realista como por ejemplo *Laly y su pandilla*, de Iñigo, y *Matilda y Anacleto un matrimonio completo*, de Nadal. Las tiras de la serie *Sofía* (1963), también de Iñigo figuran, según palabras de Antoni Guiral, entre “las más osadas de la época desde el punto de vista del erotismo”. [34]

Las diferentes etapas de *Can Can*, sus apariciones y desapariciones, parecen condicionadas por los cambios que experimenta el mercado de las publicaciones infantiles y juveniles. Si su aparición se justifica para contrarrestar el nacimiento de *Tío Vivo*, la absorción de ésta en el seno de Bruguera conduce al cierre de *Can Can*, que termina así su primera etapa (1958-1960). La segunda etapa arranca en 1963 y esta vez es fruto de un cambio de escenario legislativo, en concreto, con el decreto que reorganiza la Dirección General de Prensa (27 de septiembre de 1962) y que culminará con la *Ley de Prensa* de 1966. Durante estos años *Can Can* luce dos formatos distintos –por eso hay aquí dos etapas en una– pero no interrumpe su continuidad hasta el 11 de marzo de 1968, en el número 230, cuando «debido a una reorganización» técnica se decide «suspender temporalmente» la revista. En realidad, es el fin de la segunda y tercera épocas (1963-1968). Según Iván Tubau, «Bruguera



Can Can nº 88, con Fifina, de Raf. Bajo estas líneas, historieta de Josu publicada en Can Can.



había abandonado, en el mejor momento a juzgar por las apariencias, la posibilidad de hacer una revista de humor realmente adulto». [35]

Bruguerescas pero fuera de Bruguera

En el tardofranquismo, el fenómeno del destape aparece tanto en el cine de la época como en las publicaciones impresas. En el caso de las historietas firmadas por autores de Bruguera, esa práctica ocurre esencialmente en aventuras paralelas fuera de la editorial catalana, siendo los casos de Gin y Raf los más notorios gracias a series como *Denise* o *Mecha*, respectivamente, en la revista chilena *El Pingüino* y que en España reprodujeron publicaciones como *Tele-Cómico*. También cabe citar el caso de la revista *Cosquillas*, editada igualmente en Chile en 1971 y 1972, y de la que solo vale la pena recordar las soberbias portadas de Gin y las contribuciones de Vicar, Alfons Figueras (este sin asomo de erotismo, volcado al humor negro) y del mismo Gin con series como *Chalupa*, *Virginia* o la mencionada *Denise*. Pero una vez más, la mujer ahí representada no es retratada de igual modo que el hombre sino que es una mujer con un plus añadido: un plus de erotismo en este caso, aunque sea un erotismo rijoso.

Dentro de las fronteras españolas, nunca se llega tan lejos como en las revistas mencionadas. Pero vale la pena citar brevemente algunas obras producidas por autores de Bruguera fuera de la editorial barcelonesa. Si nos limitamos a los casos en los que las mujeres tienen una presencia destacada en sus páginas, interesa referirse a cuatro cabeceras de dos épocas muy distintas: *La PZ*, *Mata Ratos*, *Tele-Cómico* y *El Pito*.

Nacida en 1959, *La PZ* es una publicación semanal de ocho páginas adquirida al poco de nacer por el Grupo Godó y que cuenta con colaboraciones de Muntañola, García Lorente, Salvador Mestres, Raf, Gin, Enrich, Pañella, Ibáñez, Nadal o Joso.

«La revista duró un par de años, y terminó porque nos la cerraron a causa de las reiteradas presiones que nos hacían algunas asociaciones de padres y miembros de Acción Católica a los que no les gustaba el tipo de humor que hacíamos porque no era infantil sino algo más atrevido», explica Joso a este articulista.

A menudo el humor de *La PZ* cae en la broma fácil y previsible pero en cualquier caso es una interesante oportunidad para ver a los autores de Bruguera practicando un dibujo que la gran editorial les tiene vetado.

En 1963 aparece *Tele-Cómico* de la mano de la Editorial Ferma, que nace con un formato de bolsillo para pasar al cabo de una veintena de números a un formato grande (37 x 26) y convertirse en una «revista de humor para adultos». La revista incorpora firmas como Pañella, Joso, Tran, Puyal, Raf o Vicar, que incluyen la presencia femenina en algunos chistes aunque sin caer en el humor rijoso. Eso sí, en las portadas, la presencia femenina parece obligada.



Tele Cómic nº 1, contraportada del nº 13 y portada del 34.

Un caso similar encontramos en *Mata Ratos*, creada por Ibero Mundial de Ediciones. Aparece a finales de 1964 en Barcelona y se presenta como una revista de «humor y amenidades para mayores», con dirección artística de Conti y las firmas de Raf, Vicar, Torá, Pañella y Bernet Toledano, entre otros. Debuta con un formato pequeño (21,2 x 15 cm), pero es cancelada y luego renace con nueva numeración y un tamaño más grande (37 x 26 cm) y mucho más acorde con este tipo de publicaciones de humor para adultos. A principios de la década de 1970 inaugura una nueva etapa con la incorporación de Romeu, Tom, Kim y Maruja Torres, entre otros colaboradores. Pero lo que aquí nos interesa (por sus evidentes lazos brugueroscos) es la primera etapa. Respecto de Bruguera, esta revista aporta un plus de libertad en el retrato de la mujer. Los chistes son más directamente enfocados al público adulto, aunque sin abusos ni excesos. No hay siquiera visos de *destape* pero sí una representación más real e insistente de la anatomía femenina especialmente en portadas como las de Raf, en secciones de chistes como “Nosotros y ellas”, y en una serie anónima de protagonista femenina: *Cleo*.



Mata Ratos nº 2, con portada de Raf. Se trata del primer lanzamiento de la colección, de reducido formato, a imitación de algunos tebeos latinoamericanos.

En 1966, Ediciones Olivé y Hontoria lanza *El Pito*, un curioso semanario que se presenta como una «revista deportiva de humor para adultos» aunque, siguiendo con el chusquerío doble sentido de la cabecera, no escatima chistes sexuales especialmente los que utilizan palabras propias del mundo del deporte. A partir del número 41 pasa a ser editada por el grupo del periódico *Tele/Expres* hasta que la justicia suspende la publicación en su número 57.^[36] Menos interesante que las revistas anteriores, en *El Pito* trabajan principalmente Pañella, Cubero y Castillo, tiene 16 páginas y un formato grande. Dados los condicionantes de la temática deportiva, la presencia femenina se limita casi por completo al retrato de las aficionadas con la salvedad de alguna serie en donde sí alcanzan el protagonismo, caso de *Puri reporter deportivo* (de Cubero), y secciones de chistes como “Ellas y ellos”, “Eva siempre Eva”, o “Mujer y deporte”.

VI. BRUGUERA Y EL *DESTAPE*

Bruguera casi no aprovecha la democracia para cambiar el papel de la mujer en sus historietas aunque, evidentemente, la mujer podrá incorporarse a las historietas adoptando un rol más moderno, como sucede en series que retratan el ambiente laboral de las nuevas oficinas (caso de *Super López*, de Jan, o *Plurilópez*, de Tran).

Pero en lo que se refiere al verdadero aprovechamiento del nuevo marco democrático, entre los años 1977 y 1986 tan solo vale la pena detenerse en dos ejemplos significativos: la cuarta etapa de la revista *Can Can* (1978) y una revista de *destape* llamada *Demasssié* (1980) y publicada bajo una marca blanca de Bruguera.

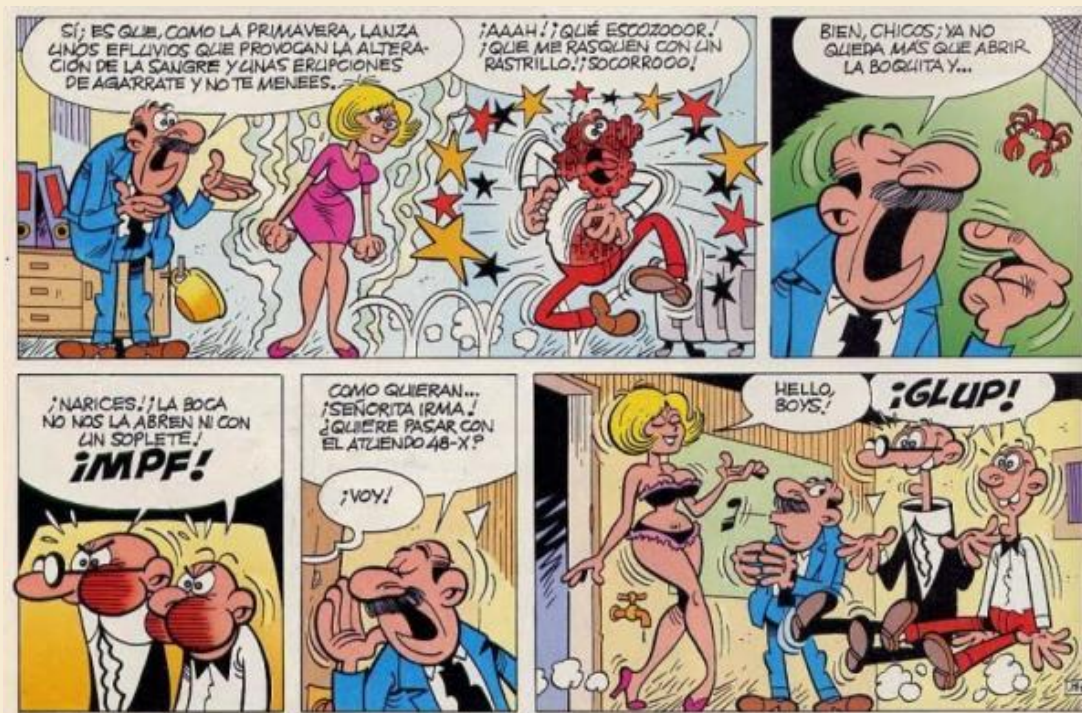
En *Can Can* no se llega al tratamiento erotizante de obras producidas fuera de Bruguera, pero casi. Algunas páginas y, sobre todo, la fotonovela que cierra este raro y único número caen de lleno en la imaginería típica de prensa de los años del *destape*. Aunque lo más interesante es el excelente uso que hacen de la libertad creativa tres de los grandes autores de Bruguera que aquí, redimidos de la censura, se crecen. Hablamos de Vázquez, Raf e Ibáñez. El primero firma contribuciones como *Robín & Sonia*, *Las noches locas de Mimi Can Can* o una doble página central llamada *Mi calle*, mientras el segundo crea *Chirona Strassen* y unas inspiradas aleluyas eróticas. Ibáñez, por su parte, firma la única historieta con *destape* de su larga carrera.

Este solitario número de la última reencarnación de *Can Can* se publicó el 29 de mayo de 1978. Resulta oportuno señalar que si en tiempos de la dictadura, *Can Can* fue la revista que más y mejores dibujos de mujeres mostró en sus páginas, con la llegada de la democracia fue también la única revista publicada bajo el sello Bruguera que se apuntó a la moda del *destape*. Tal vez fue esa extraña coexistencia entre contenido picante y una editorial y unos dibujantes íntimamente asociados a una producción infantil y juvenil, lo que impidió que la publicación encontrara su público y desapareciera sin dar un segundo paso. O tal vez a Bruguera no le interesó darle más oportunidades para no emborronar su imagen. Con la perspectiva que da el tiempo, la revista más parece un experimento de la redacción *tolerado* por Bruguera que una verdadera apuesta estratégica para dar un nuevo rumbo a sus publicaciones.

Sea como fuere, lo que es indiscutible es que es en este *Can Can* en donde encontramos los primeros (y últimos) desnudos vistos en las viñetas de Bruguera, además de otras series mucho más subidas de tono de lo habitual, como es el caso de *Fanny*, de Tran, o de *Maritina*, que Segura recupera al cabo de veinte años con un enfoque mucho más descocado.

Poco más duró la aventura de *Demasssié*, que contó con dos únicos números. *Demasssié* fue una revista de historietas para adultos aparecida bajo el sello de Ediciones Ceres, un sello *tapadera* de Bruguera para publicar material más adulto aprovechando las posibilidades derivadas de la desaparición de la censura.^[37] En este caso, léase *adulto* como sinónimo de *destape*, que se concreta en varias fo-

tografías y en las contribuciones de Vázquez (firmando Sappo) que recupera su serie *Robín & Sonia*, así como en varias historietas de corte realista firmadas por Giménez, Mascaró o Pepe González. A través de Editorial Ceres Sociedad Anónima (ECSA) publicará obras más subidas de tono como la colección *Temas de Evasión*. Ediciones Ceres lanzó varias colecciones de bolsilibros de lo que se llamaron popularmente *novelas de a duro* por su bajo coste con temáticas que incluyeron el género rosa, oeste, policial o terror.



La dulce Irma, personaje poco explotado en la serie Mortadelo y Filemón.

VII. BRUGUERA, MORTADELO Y LA DULCE IRMA

Para terminar, retomaremos el caso de Irma para estudiarlo con más detalle. Irma es la bella secretaria que aparece en la serie más célebre y más rentable del cómic español: *Mortadelo y Filemón*, de Francisco Ibáñez.

El caso de Irma –cuyo nombre remite a *Irma, la dulce*– es muy significativo. En primer lugar porque pese a ser un personaje plenamente *brugueresco* e incardinado en la serie más célebre de Bruguera, su nacimiento se produce –significativamente– fuera de Bruguera. Irma nace en el episodio *iTerroristas!* (1987) publicado en la revista *Yo y Yo* de Ediciones Junior. Casualidad o no, Ibáñez espera no solo el fin de la censura sino incluso el fin de Bruguera para introducir una escultural presencia femenina en el universo de Mortadelo y Filemón. Con la llegada de un personaje verdaderamente *sexy*, Ibáñez parece dispuesto a revolucionar el mundo de los dos agentes secretos. Bien explotado, esta criatura habría podido dar un estimulante giro a la serie en la misma medida que la entrada a la T.I.A. cambió para siempre las aventuras de sus protagonistas con respecto a los tiempos de la Agencia de Información.

Irma es la antítesis de la oronda Ofelia, aparecida en la historieta *Los gamberros*

(1978). Y las emociones que Irma desata sobre Mortadelo y Filemón son también antitéticas. Si Ofelia se había caracterizado por querer seducir (sin éxito) a los dos agentes, ahora son ellos los que quieren enamorar a la nueva incorporación. Ellos, que se muestran tan poco atentos (o mejor dicho: brutales) con Ofelia, se deshacen en atenciones inverosímiles hacia Irma. El contraste es alto en comicidad. Y podría haber sido muy prometedor si Ibáñez lo hubiera explotado con la valentía que demostró al enrollar los dos agentes en la T.I.A. Pero no. Como señala ciertamente Miguel Fernández Soto ese contraste entre el galanteo y las groserías resulta «anodino» y «el esquema, repetido una y otra vez sin la más mínima variación, anula su eficacia».[38]

Pero pese a mantenerse en otras historietas publicadas ya en el seno de Ediciones B, el personaje finalmente desaparece tal como había llegado: sin avisar. Tal vez Ibáñez es consciente que el uso trivial que está haciendo de Irma tan solo le lleve a generar un fastidioso cliché lleno de tópicos libidinosos. Y tal vez sea igualmente consciente que un uso *valiente* de su papel desataría profundos cambios en el universo de los dos detectives. Usado con todo su potencial, puede acabar siendo un elemento desestabilizador en una serie tremendamente popular y que vive anclada ya en una repetición cada vez más evidente en sus temas e incluso en sus chistes.

Quizás el problema de Irma (si puede hablarse de problema) es que se trata de un personaje que no genera comicidad en sí mismo sino que solo puede ser desencadenante de la comicidad de los otros. Pero lo que Ibáñez busca son personajes que sean motores de gags, que desencadenen la acción, que puedan provocar ellos mismos el humor. Y quien es capaz de hacerlo es Ofelia, no Irma. Ofelia puede adoptar un papel cómico, puede ser el *payaso*. Tan payaso como sus colegas masculinos. Es posible reírse de Ofelia pero no es posible reírse *de* Irma. Solo es posible reírse *con* Irma. Así, al final, la fea –pero cómica– gana la partida a la guapa porque es ella quien sirve a Ibáñez como elemento generador de comicidad.

Pese a los años transcurridos, la temprana desaparición de Irma nos remite inevitablemente a la también temprana desaparición de Pocholita, la joven y guapa hija de la familia Cebolleta que evocábamos al inicio del artículo. Ambas desapariciones son muy representativas de una misma manera de abordar la presencia de la mujer en las historietas de la Escuela Bruguera. Tanto en una serie como en la otra, la ausencia de estas dos bellas jóvenes se confirma como la muestra más palpable de la existencia de un verdadero canon en la representación femenina. Un canon que ni el tiempo quiso o supo cambiar.

BIBLIOGRAFÍA

ALTARRIBA, Antonio (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Espasa Calpe, Madrid.

FERNÁNDEZ SOTO, Miguel (2005). *El mundo de Mortadelo y Filemón*, Dolmen, Palma de Mallorca.

GUIRAL, Antoni (2005). *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera. 1945-1963*, Ediciones El Jueves, Barcelona.

- GUIRAL, Antoni (2007). *Los tebeos de nuestra infancia. La Escuela Bruguera. 1964-1986*, Ediciones El Jueves, Barcelona.
- GUIRAL, Antoni (2010). *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Ediciones B, Barcelona.
- MARTÍN, Antonio (1978). *Historia del cómic español: 1875-1939*, Gustavo Gili, Barcelona.
- MARTÍN, Antonio (2000). *Apuntes para una historia de los tebeos*, Glénat, Barcelona.
- MOIX, Ramon Terenci (1968). *Los 'comics': arte para el consumo y formas pop*, Llibres de Sinera, Barcelona.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975). *El cómic femenino en España*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975). *La historieta cómica de posguerra*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- REGUEIRA, Tino (2005). *Guía visual de la editorial Bruguera. 1940-1986*, Glénat, Barcelona.
- SANCHIS, Vicent (2010). *Tebeos mutilados*, Ediciones B, Barcelona.
- TUBAU, Iván (1987). *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Editorial Mitre, Barcelona.
- VARGAS, Juan José, coord. (2011). *El gran Vázquez. Coge el dinero y corre*. Ediciones Dolmen, Palma de Mallorca.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1980). *Los cómics del franquismo*, Editorial Planeta, Barcelona.
- VIDAL, Jaume; SANTAMARÍA, Carles (2005). *Factoría de Humor Bruguera*, catálogo de la exposición itinerante producida por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), CCCB, Barcelona.

NOTAS

[1] «Paso a Mortadelo y Filemón». Entrevista con Francisco Ibáñez, por Carmen Fernández. *El Dominical de El Periódico*, nº 122, 3ª época, Barcelona, 22 de marzo de 1987.

[2] Legalmente, la censura desaparece con el Real Decreto Ley del 1 de abril de 1977, que regula la libertad de expresión en medios impresos (el 6 de octubre de ese mismo año se extendería a radio y televisión) aunque se mantienen prohibiciones sobre contenidos que menoscaban la Familia Real, la unidad de España o las Fuerzas Armadas. Además, recuerda que «podrá decretarse el secuestro administrativo de los impresos gráficos o sonoros, obscenos o pornográficos».

[3] La *Ley de Prensa e Imprenta* de 18 de marzo de 1966, popularmente conocida como “Ley Fraga”, supuso la desaparición de la censura previa pero no de la censura verdaderamente pues al reservarse el régimen la posibilidad de sancionar *a posteriori* el material impreso, lo que hizo fue generar una fuerte censura editorial sobre los autores.

[4] *Formación Político-Social. Primer curso de Bachillerato*. Sección Femenina, Madrid, 1963.

[5] Entrevista con Ibáñez, por Joan Bassa y Ramón Freixas. Revista *Imágenes de Actualidad*, 16, 31 de enero de 1987.

[6] BLANCO-CAMBLOR, Mª Luz: «Similitudes y diferencias entre la Sección Femenina en España y la Bund Deutscher Mädel en la Alemania del Tercer Reich. Una aproximación», en SANTO TOMÁS, M., VAL, M.I. del, ROSA, C. de la y DUEÑAS, M.J.: *Vivir siendo mujer a través de la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, p. 215.

[7] RUIZ, Rosario. *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 24-27.

[8] “Un espíritu burlón. Entrevista con Josep Escobar”, por Joaquim Roglán. *El Dominical de El Periódico*, nº 208, Barcelona, 13 de noviembre de 1998.

[9] *Medina*, 13 de agosto de 1944, revista editada por Sección Femenina, Madrid.

[10] ALTARRIBA, 2001: 35.

[11] ALTARRIBA, 2001: 28.

[12] Para más detalles sobre esta serie me permito reenviar al lector curioso a VARGAS *et al*, 2011: 104 y 108.

[13] De manera muy gráfica, en esa época se decía que la soltera se quedaba para «vestir santos».

[14] Vázquez debía ser consciente de ello y por eso en una de las tiras, publicada en el número 102 de *El DDT*, juega con la confusión entre la chica y el maniquí.

[15] Entrevista con Ibáñez, por Santiago García, Joan Navarro y David Muñoz. *U, el hijo de Urich*, nº 8, Madrid, enero de 1998.

- [16] Entrevista con Ibáñez, por Joan Bassa y Ramón Freixas. Revista *Imágenes de Actualidad*, 16 al 31 de enero de 1987.
- [17] *Ibid.*
- [18] Por ejemplo, en las portadas de *Mortadelo Gigante* 1 y 5 (1974) y de *Olé* nº 128 (1979).
- [19] Sobre el estudio de la censura en las historietas realistas me remito a dos interesantes ensayos de Vicent Sanchis: *Tebeos mutilados* (Ediciones B, 2011) y *Franco contra Flash Gordon* (Editorial 3 i 4, 2010).
- [20] RAMÍREZ, 1975: 19.
- [21] Las citas de este párrafo proceden de RAMÍREZ, 1975b: 31.
- [22] TUBAU, 1987: 75.
- [23] GUIRAL, 2010: 56-57.
- [24] TUBAU, 1987: 75.
- [25] Sí, es un chiste políticamente incorrecto. Pero estamos en 1958.
- [26] Véase [su ficha en Tebeosfera](#).
- [27] Pese a que habitualmente se da 1957 como fecha. Véase [su ficha en Tebeosfera](#).
- [28] Véase [su ficha en Tebeosfera](#).
- [29] Véase [su ficha en Tebeosfera](#).
- [30] Ambas citas son de MARTÍN, 2000: 164.
- [31] Véase [su ficha en Tebeosfera](#).
- [32] GUIRAL, 2004: 107.
- [33] GUIRAL, 2004: 109.
- [34] GUIRAL, 2007: 23.
- [35] TUBAU, 1987: 80.
- [36] TUBAU, 1987: 96.
- [37] Sobre Ceres véase GUIRAL, 2010: 141.
- [38] FERNÁNDEZ SOTO, 2005: 234.



Documentos relacionados

- [EL VERANO DE LOS DIBUJANTES. HISTORIA EDITORIAL DE TÍO VIVO](#)
- [LA PARODIA TERRORÍFICA. HORROR EN LOS TEBEOS DE HUMOR ESPAÑOLES BAJO LA DICTADURA.](#)

Publicaciones relacionadas

- [CAN CAN \(BRUGUERA, 1958\)](#)
- [CAN CAN \(BRUGUERA, 1963\)](#)
- [CAN CAN \(BRUGUERA, 1978\)](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JORDI CANYISSA (2012): "LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS HISTORIETAS DE BRUGUERA. DE PULGARCITO A CAN CAN" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 24-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_presencia_de_la_mujer_en_las_historietas_de_bruguera_de_pulgarcito_a_can_can.html

LAS SENSUALES LOLITAS DE INIGO EN LA PRENSA (MADRID, 18-II- 2012)

Autor: [FEDERICO MORENO SANTABÁRBARA](#)

Notas: Artículo del autor realizado expresamente para TEBEOSFERA 9, especial sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, imagen característica de Lola, el personaje más carismático del autor.



LAS SENSUALES LOLITAS DE IÑIGO EN LA PRENSA

Afirmar que algo no ha sucedido con anterioridad es siempre un riesgo, pero creemos que hasta ahora no se ha efectuado un detenido estudio de las tiras de historieta destinadas a la prensa firmadas por Iñigo. El que suceda lo mismo con otros materiales análogos que vieron la luz en las páginas de las publicaciones periódicas, nos inclina a pensar que la causa de este aparente olvido puede deberse a las dificultades que presenta localizarlos, así como averiguar su génesis y distribución.



Matildita y Anacleto, un matrimonio completo, por Nadal – El DDT nº 353 (17-II-1958).

El análisis de *Lola* o *Lolita*, la serie creada por Iñigo, ofrece un interés múltiple, por tratarse de una de las más populares y duraderas de su género en España, porque es un buen ejemplo de cómo operaban las agencias, por estar protagonizada por una mujer joven, bella, desenvuelta, sensual, con frecuencia atrevida y, desde luego, adelantada a la sociedad real de su tiempo, y por el acertado uso que hace de los recursos gráficos, los únicos con los que cuenta al tratarse de historietas sin palabras.

Nuestro estudio habría quedado incompleto si no nos ocupáramos de otros seriales, también con titularidad femenina, creados por Iñigo, que si bien no alcanzaron tanto éxito como *Lola*, estaban cortados por el mismo patrón.

Iñigo tras los pasos de Nadal

El nombre completo de Iñigo es Ignacio Hernández Súñer. Era ya un profesional con cierta experiencia como ilustrador cuando se incorporó a Editorial Bruguera en el año 1958. Se le recomendó entonces que sus trabajos siguieran el estilo ofrecido por Nadal en las páginas de algunas revistas de la casa, sobre todo en *El DDT*. Nadal (Ángel Nadal Quirch) había desarrollado un dibujo de trazo más realista que el de sus compañeros: Cifré, Peñarroya, Jorge, Escobar, muy adecuado para escenificar situaciones de la vida cotidiana y en pareja, como ocurría en *Matildita* y *Anacleto, un matrimonio completo* (1954) y en *Maripili y Gustavito, todavía sin pisito* (1958).

Iñigo, siguiendo la línea que le habían indicado, creó las parejas *Robertito y Elisenda, una pareja estupenda* (1958), *Heliodoro y Robertita, una feliz parejita* (1960) y otras, más adelante.

Otras obras de Nadal pueden considerarse precursoras de *Lola*. Es el caso de las tiras de *Rosita, la vampirisa* (1951) con su melena rubia a lo Verónica Lake, cubriendo un lado de la cara, que resulta bastante recatada, a pesar del calificativo, o los chistes gráficos *Mujeres* (1954) que reflejan, desde una óptica masculina, ciertos comportamientos del sexo contrario.

Entre los antecedentes de *Lola* figuran también los chistes de Segura y sus historietas de *Maritina, la chica de la oficina* (1958), que coincidirían con las tiras de Iñigo en la segunda época de *Can Can*.

La agencia Creaciones Editoriales había iniciado sus actividades en los años 1940, vinculada al grupo de Editorial Bruguera. A la vista del auge internacional de un humor gráfico algo pícaro pero sin complicaciones, que protagonizaban jóvenes atractivas, esta agencia pidió al dibujante Iñigo que crease algún personaje, ligeramente erótico, que pudiera encuadrarse con éxito en esa corriente. Como respuesta nacieron dos chicas: una rubia, para ser titular de una serie de tiras al modo de las difundidas *comic strips* de los *Syndicates* norteamericanos, y una morena, que debía haber aparecido en chistes de una sola viñeta, pero que no llegó a ver la luz. El propio Iñigo eligió el nombre de *Lola* para



Maritina, la chica de la oficina, por Segura.

su escultural rubia, mientras que la morena se hubiera llamado Carmen.

A fin de facilitar su publicación en diferentes países las tiras fueron concebidas "mudas", es decir, sin diálogos ni textos, para que no requiriesen traducción a los correspondientes idiomas.

La estructura era siempre la misma: cuatro viñetas del mismo tamaño, que permitían ser agrupadas en línea horizontal o vertical, en cuadrado (dos arriba y dos abajo) y hasta en forma de "L".

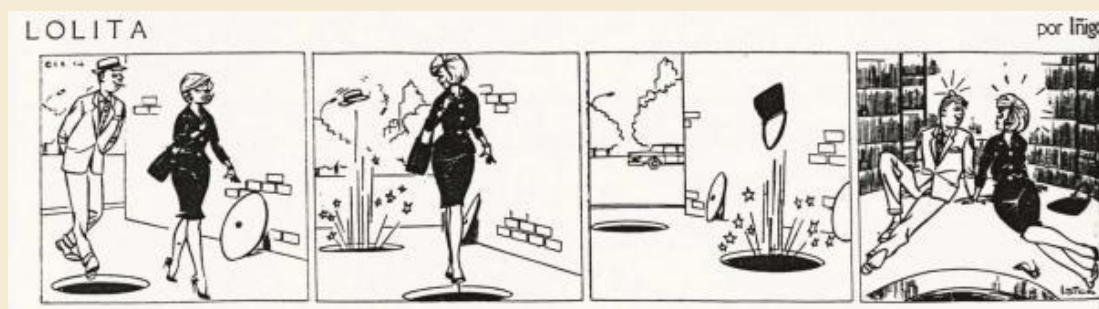
Lola y sus coqueterías

Cuando Iñigo creó *Lola*, en 1962, había cumplido 38 años y era un autor consolidado. La serie, que en sus comienzos estaba influida por el estilo de Nadal, fue suavizando sus rasgos humorísticos hasta presentar un grafismo más realista y personal, que es muy evidente en los personajes femeninos, pero su novedad más destacada es el salto que da en el nivel de atrevimiento de las situaciones que plantea. Con frecuencia, *Lola* aparece en bikini o se buscan motivos para que se luzca en ropa interior.

Para quienes no reparen en el descaro que tal conducta suponía en la época de iniciación del serial, conviene recordar que, a finales de la década de los años cincuenta, los bañadores de dos piezas se consideraban escandalosos y su uso por actrices como Brigitte Bardot eran motivo de titulares en la prensa. Eso sucedía en los países que los permitían, que no era el caso de España, donde estaban prohibidos en las playas y piscinas públicas. Para que la moda comenzase a ser aceptada hubo que esperar a los años sesenta y más concretamente, a la película del Agente 007 *James Bond contra el Dr. No* (1962), en la que Úrsula Andress salía del mar con un escueto modelito blanco, con cinturón y cuchillo.

Lola y otras bañistas de la tira aportaron su granito de arena, familiarizando a la sociedad española con los biquinis, aunque con cierto retraso, debido a las limitaciones impuestas por la censura.

Algunos comportamientos ofrecidos por los personajes también se consideraron descarados en relación con la moralidad imperante, vigilada con cien ojos por los estamentos oficiales.



Tira 1L de *Lolita*, todavía con influencia de Nadal – *Pueblo* (6-7-VII-1963).

Lolita en escena

A fin de dar a conocer la serie y encontrar clientes interesados en su publicación, en los talleres gráficos de Editorial Bruguera se imprimieron láminas con cinco tiras cada una y se hicieron llegar a editoriales de diferentes países. En España fue aceptada por el diario *Pueblo*, editado en Madrid, en cuyas páginas comenzó a publicarse el verano de 1963, con el nombre de *Lolita*. Cabe en lo posible que, al utilizar en diminutivo el nombre de la protagonista, los responsables del periódico quisieran aprovechar la resonancia de la película del mismo título, rodada el año anterior por Stanley Kubrick y que había tenido problemas con la censura en bastantes países, pero lo cierto es que el film todavía tardó en proyectarse en España. Se estrenó en 1971 en las salas calificadas de "Arte y ensayo" y, aún más tardía (1975), fue la llegada de la novela original de Vladimir Nabokov, autor también del guión cinematográfico. Aunque las primeras ediciones en español vieron la luz mucho antes en Argentina y Méjico, su difusión a este lado del océano sería escasa.

En la agencia Creaciones Editoriales marcaban el material que producían con el símbolo del *Copyright*, las iniciales de la empresa y unos caracteres de identificación, que en el caso de *Lola* consistían en una L y un número. Como el dibujante entregaba varios originales a la vez, el número no corresponde rigurosamente con el orden de producción, pero sí da una idea aproximada.

En nuestra investigación de las historietas de *Lolita* hemos tratado de utilizar estos códigos, pero con frecuencia están ilegibles o han desaparecido, debido al débil sellado efectuado por C.E., al que se añade la deficiente impresión que caracterizaba a la prensa diaria de la época. A estas dificultades se antepone la localización, primero del periódico y luego de la tira en el mismo, teniendo en cuenta que no se incluía todos los días y que la página y la posición no eran siempre las mismas. Para mayor complicación, las tiras se publicaron desordenadas. La tarea resulta así lenta y laboriosa

Pueblo y sus tiras

No es casual que fuese precisamente el diario *Pueblo* el que decidiese ofrecer a sus lectores las peripecias de la desenfadada rubia creada por Iñigo. Este periódico vespertino ocupaba en España el tercer puesto por difusión, sólo detrás de *La Vanguardia* y *ABC*, que se disputaban el liderazgo. Era, por supuesto, adepto al régimen franquista, pero pertenecía a los sindicatos verticales, lo que le proporcionaba autonomía y gozar de cierta permisividad en sus contenidos. Desde 1952 estuvo dirigido por el periodista Emilio Romero. Los artículos de opinión, incluido los firmados por el director obtuvieron considerable notoriedad por expresar ideas que discrepaban con las directrices y políticas oficiales. Estaba destinado, en gran medida, a la clase trabajadora que, en la época en que nos situamos, se componía en su mayoría por hombres, por lo que dedicaba mucha atención al fútbol y otros deportes, además de a los toros.

A la aparición de *Lolita* siguió un par de semanas más tarde otra tira, firmada ésta por F. Ibáñez, al principio sin nombre, pero en seguida titulada *Los Pérez*. También estaba producida por Creaciones Editoriales y narraba episodios de la vida cotidiana de una imaginaria familia, reflejando la sociedad de forma mucho más real que *Lolita*. Ambas tiras figuraron simultáneamente, luego alternaron, hasta que sólo permaneció la de Iñigo. Del resultado de esta competencia puede dedu-

cirse que los seguidores del diario prefirieron las picardías de *Lolita* a las situaciones demasiado próximas de *Los Pérez*.



Arriba, el Sr. Pérez disfruta contemplando imágenes de Brigitte Bardot y otras actrices - *Los Pérez*, por F. Ibáñez - *Pueblo* (15-VIII-1963). Abajo, *Lolita* con algunos años más y estilo propio -L1804 - *Pueblo* (19-III-1969).



El carácter de la historieta de Ibáñez y posiblemente la clave de la elección de los lectores quedaron patentes en la tira publicada el jueves 15 de agosto de 1963, en la que el Sr. Pérez aparece contento mirando diapositivas de actrices, y es increpado por su mujer cuando le descubre. En total, aparecieron al menos veintitrés episodios de *Los Pérez*.

Mientras en España los lectores de *Pueblo* disfrutaban con las andanzas de *Lolita* (aunque filtradas por la censura oficial) más allá de nuestras fronteras encandilaba a los habitantes de países como Portugal, Argentina, Noruega, África del Sur, Estados Unidos o Japón.

Can Can o la mutación de Lolita

En 1963, poco más tarde del inicio de *Lolita* en *Pueblo*, Editorial Bruguera decidió lanzar a los quioscos una nueva revista de humor destinada a lectores adultos masculinos.

Para materializar el proyecto se rescató la más atrevida de sus cabeceras, *Can Can*, que estaba fuera de uso desde 1960 y se planeó el lanzamiento de su segunda época.

La agencia Creaciones Editoriales debía proporcionar el contenido, compuesto por chistes gráficos, textos cortos, fotografías de chicas monas, coquetas, ingenuas o picaronas y alguna tira del tipo de *Lola*, que ya había demostrado su gancho. Nadie deseaba cambiar la fórmula, pero como ya estaba comprometida con *Pueblo*, los responsables de la nueva revista tomaron una curiosa decisión. Encargaron a

Iñigo que, en algunas tiras ya acabadas, transformase a la rubia *Lola* en morena. Para que el truco no resultase tan manifiesto, el dibujante cambió algo el peinado. Además, las viñetas fueron recortadas por los laterales.



Lola publicada en Japón - L1918 y L1920 (1970).

Las historietas modificadas no se enviaron a *Pueblo* y se publicaron con el título *Sofía*, a partir del número uno de la segunda época de *Can Can*, que tiene fecha facial de 21 de octubre de 1963.

Los retoques se realizaron sobre copias en las que el código de identificación fue eliminado. Luego volvió a ser incluido, pero sustituyendo la letra inicial "L" por una "S". Más adelante, los cambios los efectuaron dibujantes que trabajaban en el estudio de la editorial, que se limitaron a oscurecer el pelo, sin tocar el código. Como consecuencia, tales historietas figuran con la letra "L" y el mismo número, tanto para *Lola* como para *Sofía* y hasta se dio algún caso (ver *Can Can* segunda época, nº 38) en el que a *Lola* se le olvidó pasar por la peluquería y luce su rubia melena bajo el nombre de *Sofía*. Pasado algún tiempo, tiras aparecidas ya en *Can Can*, en versión *Sofía*, también lo hicieron sin modificar en *Pueblo*, como *Lolita*.



Arriba, *Sofía* (morena) en *Can Can* 2ª época - nº 79 - L605 - (19-IV-1965).
Abajo, *Lolita* (rubia) en *Pueblo* - L605 - (28-V-1966).



La revista *Can Can* pasó, en esta segunda época, por tres etapas, con cambios de formato y presentación. En la última se dedicaba a *Sofía* toda una página compuesta en la editorial. Contenía tres tiras en geometrías variables y figuras del personaje a mayor tamaño. Fueron las únicas que el dibujante realizó representando directamente a la morena, que por cierto resultaba más atractiva que las mujeres reales que aparecieron fotografiadas en la portada. *Can Can* segunda época finalizó en el número 230, con fecha 11 de marzo de 1968.

La censura y sus consecuencias

A *Lolita* y a *Sofía* les tocó convivir con una censura oficial muy severa. Eran los tiempos del Padre Vázquez que calificaba a Iñigo de "autor de mariposillas sin alas". En esta situación, las tiras que entraban en la oficina ministerial de la censura podían ir a parar a tres imaginarios cajones: "Puede publicarse", "Si se reto-ca, puede publicarse" e "Impublicable".

Las que recibían la clasificación intermedia y debían pasar por el "reformatorio" antes de ser presentadas en sociedad, eran modificadas en el estudio de Editorial Bruguera. Las correcciones consistían, por lo general, en transformar los biquinis en bañadores completos, pero también se dibujaban camiones de los llamados entonces "picardías", cuando la protagonista aparecía vestida solo con sus pequeñas prendas de ropa interior o se bajaban faldas volanderas que emulaban a la Marilyn Monroe en el film de Billy Wilder. Este tipo de modificaciones tenían por objeto cubrir aquellas zonas del cuerpo femenino que podían resultar sensuales. Sin embargo, las marcadas formas con las que Iñigo dotaba a sus chicas fueron respetadas, sin ser mutiladas como les había ocurrido a las compañeras de Flash Gordon y otras muchas mujeres de los cómics.

Las historietas descartadas de forma taxativa lo eran porque no podían ser rectificadas sin perjudicar seriamente su inteligibilidad.

A veces, el material comercializado en el extranjero también tuvo que sufrir retoques, aunque estos fuesen por causas opuestas, como sucedía en Japón, donde deseaban que *Lola* apareciese desnuda con más frecuencia. En estos casos, la labor de los dibujantes consistía en hacer desaparecer los biquinis, cubriéndolos con pintura blanca.



Para pasar la censura, a *Lolita* le dibujaron un "picardías", pero se les olvidó el espejo en la tira superior – L116 – *Pueblo* (17-X-1963). En la tira siguiente: *Lola*, según el dibujo original – L116 – *Lola* n° 5 (1975).



Modus operandi

En los primeros tiempos de la serie Creaciones Editoriales facilitaba a Iñigo ideas y chistes – españoles y extranjeros – y él los desarrollaba para adaptarlos al perfil de la tira, pero más adelante se hizo cargo de todo el proceso creativo. Un chiste podía contarlos en cuatro viñetas, pero, por lo general, le proporcionaba ideas para más de una historieta. Partiendo de una misma situación, el breve relato podía seguir diferentes caminos, por ejemplo: *Lola* se desviste detrás de una puerta cerrada. En un caso, el admirador de turno no quiere perderse el espectáculo y mira por el ojo de la cerradura. *Lola* le descubre y enfadada le abofetea. En otro caso, el supuesto admirador se toma una copa mientras aguarda, *Lola*, que deseaba ser espiada se ofende por la falta de interés y le abofetea. En ambas ocasiones, el punto de partida y el desenlace coinciden, pero en otras, los hechos en torno a la misma idea transcurren de diferente manera. El ojo de la cerradura dio mucho juego a Iñigo, pero el gag podía tener lugar junto a una ventana, en una terraza o entre arbustos en el campo, porque el tema esencial era *Lola* desnudándose y no hay duda de que el dibujante aprovechó bien el filón que tenía a su alcance.

Según nos contó Iñigo, llegó a realizar veinte o veinticinco bocetos al día con distintas ideas. Los entregaba y después de verlos se los devolvían indicando los que debía finalizar, pero él no tiraba los descartados y al cabo de cierto tiempo, lo intentaba de nuevo. A veces se bloqueaba y no tenía ideas, “pero a las cuatro de la madrugada, cuando todo está en silencio, fluyen ideas que ni te das cuenta y encuentras muchos temas”. Es consciente de que desarrolló temas similares e incluso el mismo, más de una vez, pero siempre procuró que la publicación en la prensa estuviese bastante distanciada en el tiempo para que la reiteración no resultase cargante.

Dibujaba a plumilla, dos viñetas en un mismo papel. Para construir los marcos, utilizaba una plantilla y un punzón, señalaba los vértices y luego los unía con una línea.

“Me pagaban bien”, nos dice, pero a cambio cedía todos los derechos y los originales, según la práctica que era habitual en la época.

Cuando la demanda exterior decreció, la española cobró mayor importancia y entonces la agencia C.E., a fin de evitar problemas con la censura, rebajó el nivel deseable de atrevimiento y las tiras “subidas de tono” dejaron de interesarles.

Lola como modelo

El éxito logrado por *Lola* llevó a los responsables artísticos del Grupo Bruguera a

distribuir viñetas de la atractiva rubia entre los dibujantes de la casa para que la tomaran como referencia en sus creaciones. Algo parecido había sucedido con la obra de Nadal, cuando Iñigo inició su colaboración con la editorial.

La admiración por *Lolita* sobrepasó los límites de la expresión gráfica y su figura adquirió tres dimensiones cuando el escultor Ricard Sala (1927-2009), conocido internacionalmente y en los años 1970 Director de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, la tomó como modelo para una escultura que recibió el nombre de Gaviña, en la que aparecía desnuda. Varias copias de esta gaviota de altos vuelos fueron vendidas por una cantidad de pesetas que contenía bastantes ceros.

Tampoco faltaron personajes femeninos en el mundo de las historietas de prensa que siguieran los pasos de a *Lola*, tal sucedió en *El Herald de Aragón*, pero ninguno de ellos llegó a aproximarse ni en popularidad ni en permanencia.



Lola escultural - 16L - Lola nº 5 (1975).

Marta y María

El domingo 5 de octubre de 1969 iniciaba su andadura en el suplemento del diario *ABC Marta y María*, una tira producida por Creaciones Editoriales, debida al mismo autor que *Lola* y con formato similar. Aparecía con las viñetas agrupadas en forma de cuadrado (dos arriba y dos abajo), en el centro de la sección "Salud y Belleza", unas cualidades de las que, accidentes aparte, disfrutaban las dos jóvenes protagonistas, que por su físico y comportamiento parecían salidas del mismo molde que *Lola*. En los episodios nunca se especificaba quien era Marta y quien era María, pero Iñigo nos ha aclarado que Marta era la rubia y María la morena.

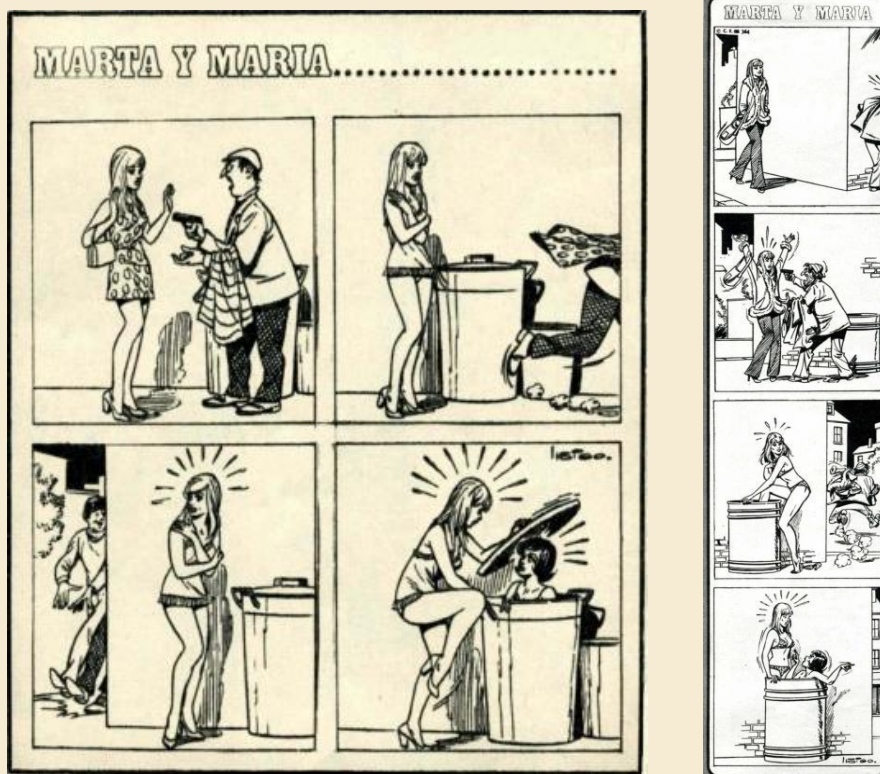
Al disponer de dos coprotagonistas se abrieron nuevas posibilidades argumentales, compartiendo la misma peripecia o viviendo anécdotas basadas en la rivalidad o el compañerismo entre ellas.

El dibujo se complicaba un poco al tener que incluir a ambas en la escena. En cuanto al tono general, era menos atrevido que en *Lola*. Se evitaban las exhibiciones en ropa interior y se moderaban los biquinis. En mayo de 1971, la serie pasó a formato vertical y compartió página con "El destino de las estrellas", que contenía el horóscopo de la semana y, más adelante, con "Pasatiempos para todos".

Marta y María estuvieron presentes en *ABC* durante casi once años, aunque algunas veces faltasen a la cita semanal. Durante este tiempo, como ocurría con *Lola*, el autor representó el mismo hecho en más de una ocasión, pero además, aquí, algunas tiras se publicaron dos y tres veces, por ejemplo en 16-12-1973, 5-10-

1975 y 1-8-1976.

En las páginas dedicadas al humor en el suplemento dominical, Marta y María tuvieron como compañeros a *La familia Bellus*, *Los niños terribles de Gad* y *Las chicas de Kiraz* (también publicadas en *Can Can*) más jóvenes y más frívolas que las creadas por Iñigo, pero, en ocasiones, con reacciones semejantes. Procedían de *Jours de France*, donde permanecieron veintisiete años bajo el título *Les Parisiennes*.



Dos tiras de *Marta y María* sobre el mismo tema (un atraco nocturno). La de la izquierda fue publicada en *ABC Dominical* (26-10-1969), la vertical muestra el mismo suceso sin temor a la censura en *ABC Dominical* (19-2-1978) GM364.

Editorial Bruguera recopila *Lola*

El periodista de *ABC*, Luis María Ansón (ahora apellidado Anson, sin acento) había tratado de publicar un libro con las tiras de *Lolita*, pero el Grupo Editorial Bruguera – propietario de los derechos a través de C.E. – había frustrado tales proyectos.

Por fin, Editorial Bruguera decidió lanzar una colección de cuadernos de 48 páginas con 120 tiras cada uno (Ver ficha de Tebeosfera). La edición recuperaba el nombre original: *Lola*. A principios de 1975 apareció en los quioscos el número uno de la colección, con el subtítulo "El más gracioso personaje sexi del cómic". Los volúmenes continuaron apareciendo hasta 1976, cuando, en el número 28, se

agotaron las historietas producidas. Un pequeño resto no tuvo cabida porque era insuficiente para completar otro cuaderno. Las páginas interiores están impresas en bicolor y las tiras tienen diferentes configuraciones, incluida la angular. Iban acompañadas por chistes gráficos, también procedentes de C.E.

Lamentablemente, al menos para quienes estudiamos el medio, no se mantuvo el orden cronológico de las tiras, con lo que resulta muy complicado observar la evolución que habían experimentado. Por ejemplo, el volumen 5 contiene muchas de las primeras y algunas más pueden verse en el número 1. En el último se han reunido más de veinte historietas que hacen referencia a las fiestas navideñas y fin de año. Varias de ellas muestran calendarios de diferentes fechas, con imágenes de Lola, que, por falta de visión comercial, sólo existieron en la ficción de estos relatos.



Portada del nº 2 de *Lola* – Ed. Bruguera (1975).



Página 37 del nº 12 de *Lola* – Ed. Bruguera (1975).

Pese al desorden señalado, la colección posee un valor estimable pues permite contemplar prácticamente todas las historietas disponibles hasta ese momento, incluidas las que permanecían inéditas en España al haber sido, en su día, rechazadas por la censura, y las que habían aparecido reformadas. La publicación fue posible gracias a que la aplicación de las normas se habían relajado de manera notable durante los últimos años. Todas pueden ser contempladas en su estado original, a excepción de las más recientes, cuyas viñetas, un poco más anchas, fueron recortadas por los laterales para adaptarlas a las dimensiones de los cuadernos.

La mayor permisividad en todos los medios de comunicación propició la llegada del denominado "destape", que se manifestó sobre todo en el cine, pero influyó también en el uso de prendas femeninas interiores y para el baño. Cuando tuvo lugar esta recopilación, la difusión del monoquini y el *top less* era equivalente a la del bikini en la época en que Lola inició su andadura. El tanga, procedente de Brasil, comenzaba a introducirse.

Este panorama llevó a Iñigo al convencimiento de que la edición había aumentado la popularidad de Lola, pero llegó tarde, porque sus destapes habían sido rebasados en otros medios y no resultaban ya atrevidos. Como él mismo comenta: "Con el destape, Lola parecía una novicia". En cualquier caso, las ventas de los primeros números fueron espectaculares, aunque luego decayeron, sin que un nuevo enfoque de las portadas contuviese el abandono de buena parte de los lectores.



Portada del nº 26 de *Lola* – A partir del nº 20 son chistes gráficos – Ed. Bruguera (1976).

Para las cubiertas y portadillas interiores Iñigo, en excelente momento creativo, realizó unas ilustraciones en las que la protagonista posaba en diferentes posturas exhibiendo parte de su bien modelada anatomía. Hasta el número 20 su figura dominaba la portada, pero por indicación de los editores, en los volúmenes siguientes pasó a escenificar chistes gráficos con unos antiestéticos bocadillos de rotulado mecánico, varios personajes y contenidos en los que se prescindió de la sutileza que era característica de las historietas para dar paso a un humor más explícito y tosco.

En los momentos iniciales, de ventas elevadas, la editorial premió económicamente al creador, pero luego las gratificaciones fueron disminuyendo al compás de los beneficios, con lo que su cuantía siguió una línea descendente que acabó tocando suelo.

Candela

Mientras *Pueblo* seguía publicando *Lolita* y después de transcurridos tres años y medio de la desaparición de *Marta* y *María* del dominical de *ABC*, este diario lanzaba el martes 10 de mayo de 1983 *Candela*, un nuevo personaje de Iñigo. Según se informaba, era una mulatita mezcla de picardía criolla y salsa caribeña. Se trataba, como en las anteriores series, de una producción C.E., que había elegido el nombre de la titular y determinado la personalidad que debería mostrar o más bien las ligeras diferencias que permitirían distinguirla de sus "hermanas mayores".



Candela - ABC (10-V-1983).

Lolita, con viñetas un poco más apaisadas que las antiguas, lo que permitía al dibujante dividir alguna en dos. La impresión en huecograbado proporcionaba mejor calidad que la obtenida en *Pueblo*. Los gags llevan el sello característico del autor.

Detrás de su alumbramiento se encontraba Luis María Ansón, que acababa de ser nombrado director de *ABC* e iniciado una renovación considerable del periódico. Ansón hubiera preferido hacerse con *Lolita*, que ya había merecido su atención, pero como continuaba en las páginas de *Pueblo*, optó por esta vía que consideró era la más análoga posible.

El pelo negro ensortijado de *Candela* y su rostro más redondeado la diferencian de *Lolita*, pero su cuerpo es el mismo: esbelto y con las curvas bien marcadas. Una anatomía que hacía palidecer la de las actrices y otras bellezas reales del momento que, tan ligeras de ropa como ella, compartían las páginas de la sección "Gente". Se publicaba en vertical, ocupando cuatro niveles y con el mismo formato que

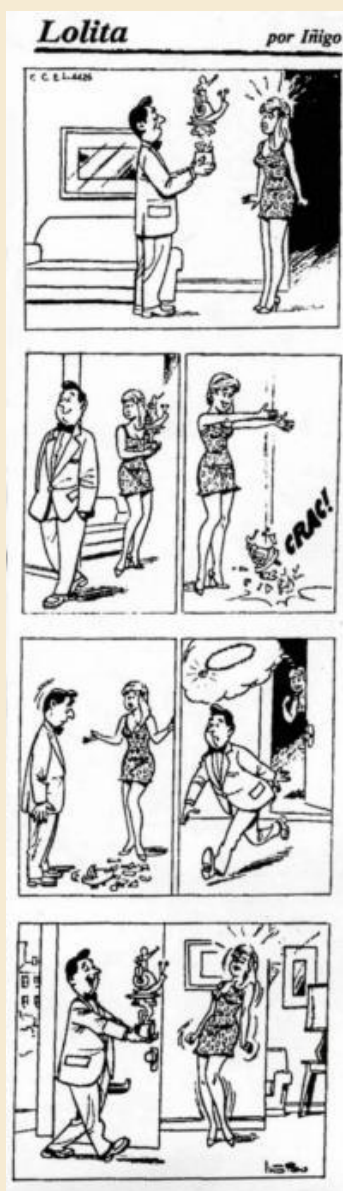
Dos tiras de *Candela*, con viñetas más anchas en comparación con series anteriores (obsérvese que la de la derecha tiene seis viñetas distribuidas en cuatro niveles) – ABC (17-VII-1983).

La que se encuentra bajo estas líneas fue originalmente repartida en dos páginas y publicada en color en ABC. *Al Loro* (15-IX-1985), la gruesa línea negra indica el lugar de separación de ambas páginas.



Cuando, al cabo de algo más de un año, *Lolita* comenzó a publicarse en *ABC* (más adelante nos ocupamos de ello) la creación de episodios de *Candela* fue interrumpida. No obstante, los que estaban inéditos se publicaron semanalmente, en colores y en disposición horizontal en las páginas de "Al loro" del suplemento dominical. El coloreado era efectuado en el propio periódico. Durante cierto tiempo, aparecieron ocupando la parte inferior de la página, con lo cual los dibujos quedaban demasiado pequeños. Luego se incluyeron tres viñetas en la página izquierda y la última en la contigua de la derecha, con lo que el tamaño pudo ser aumentado.

El fin de *Pueblo*



La edición de *Lolita* por Editorial Bruguera supuso un refuerzo, al menos temporal, para la popularidad del personaje y para la serie que continuaba en *Pueblo*, pero las transformaciones experimentadas por el país actuaron de forma indirecta sobre su situación. A raíz de la transición política, el periódico – ya, sin Emilio Romero como director – inició una decadencia que sería definitiva. Falto del soporte que le habían proporcionado los sindicatos verticales, ahora disueltos, pasó a integrarse en Medios de Comunicación Social del Estado, junto con otras cabeceras de la cadena del Movimiento. Tras haber intentado en vano lograr una nueva conexión con las clases trabajadoras, sus pérdidas resultaban cuantiosas. En 1983 ascendieron a 1.400 millones de pesetas, por lo que el Gobierno trató de venderlo y, al no encontrar comprador, ordenó su cierre. Su despedida tuvo lugar el 27 de mayo de 1984. Su página 19 incluía la tira L4.427 de *Lolita*.

En la última fase, el dibujo mostraba preferencia por una mayor simplicidad de líneas y trazos más humorísticos.

El periódico, en lo que concierne a la figura femenina, había ido adaptándose a los nuevos tiempos y, liberado ya de las limitaciones impuestas por la censura oficial, incluía imágenes con las que buscaba agradar a los lectores masculinos que, como se ha dicho, eran la mayoría. Se publicaban fotografías de mujeres cuya desnudez sobrepasaba la de *Lolita*, a pesar de que entonces salieron a la luz viñetas que en su día no habían obtenido el visto bueno de los censores.

Lolita, el día anterior a la despedida de *Pueblo* (16-V-1984).

No fue casual que, en 1978, uno de los premios "Populares de *Pueblo*" fuese para la actriz Susana Estrada, ni que en la fiesta de entrega mostrase sus ya aireados pechos a los asistentes: presidente del gobierno, ministros, otros políti-

cos, intelectuales, artistas y... el "viejo profesor" que era Alcalde de Madrid y que pareció muy complacido. En la misma línea se sitúan los relatos con textos y viñetas en torno a hechos eróticos, o la campaña publicitaria "*Pueblo*, porque todos somos *Pueblo*" que el diario incluía durante su última etapa y en la que podía verse el dibujo de una chica desnuda leyendo un ejemplar del periódico, acompañada por el siguiente párrafo: "El PUEBLO AL DESNUDO. Si las noticias, muchas veces son malas, que al menos las imágenes sean buenas. *Pueblo* nos alegra la vista cada día un poco, para ayudarnos a digerir la información mejor".

Desfasada o no, el hecho cierto es que Lolita tuvo entre los lectores de *Pueblo* numerosos admiradores, que siguieron sus andanzas y que todavía la recuerdan.



En los últimos años el destape en *Pueblo* superó ampliamente el de Lolita. De izquierda a derecha: entrega de premios populares de *Pueblo* -Contifoto, revista *Qué* (27-II-1978)-, fotografía de Zyna, *Pueblo* (15-V-1984), y campaña "El Pueblo al desnudo", *Pueblo* (V-1984).

Lolita en ABC

Cuando se produjo el cierre de *Pueblo*, la contratación de la serie en el extranjero había decrecido notablemente y sin la contribución económica del citado diario, su continuidad ya no era rentable. En esta situación, Iñigo recibió una llamada telefónica de Creaciones Editoriales. "No hagas más tiras de Lola, pues *Pueblo* ha cerrado", pero unos minutos más tarde el teléfono sonó de nuevo. "Sigue haciendo Lola, que va a ir a ABC". Anson había conseguido por fin la incorporación de Lola a su periódico en exclusiva para España.

El debut tuvo lugar el 5 de junio de 1984. De él se informaba en lugar destacado en las páginas de huecograbado de ese día:

«La rubia más famosa del «cómic» español en los últimos años, la protagonista de la tira cómica más popular de la transición, se incorpora, a partir de hoy, a las páginas de ABC, en sustitución de Candela, otra de las heroínas surgidas del prodigioso tintero de ese creador que firma con el nombre de Iñigo. Candela se traslada al dominical».

Se publicaba en el lugar que dejaba vacante *Candela*, en la sección "Gente", donde aparecían fotografías femeninas que, aunque estaban bastante distantes en cuanto a desnudez de las que había exhibido *Pueblo*, eran las más osadas del diario.

Las viñetas se agrupaban en vertical y tenían el mismo formato utilizado en los últimos años de *Pueblo*, que es el mismo que el de la serie reemplazada. El dibujo, más humorístico, puede considerarse una vuelta a los orígenes, pero a diferencia de aquellos primeros tiempos, el grafismo tiene menos líneas, es más esquemático. La tendencia que se había iniciado en *Pueblo* se vio favorecida por la reducción de tamaño de los originales, decidida por la agencia, con lo que Iñigo tenía que dibujar a menor escala. Los temas continuaron siendo los mismos y muchos de los antiguos gags fueron reinterpretados buscando diferentes combinaciones de los mismos elementos.

Lolita continuó en *ABC* aunque alternando con otros contenidos bien diferentes como las recetas de Arguiñano. Sus ausencias fueron haciéndose cada vez más largas, hasta que en 1997 desapareció de manera definitiva. Habían transcurrido treinta y cuatro años desde que se diese a conocer. Durante esos casi siete lustros había mantenido el carácter que la lanzó a la popularidad.

En el ínterin tuvo lugar el desmoronamiento de Editorial Bruguera. El proceso se inició con la suspensión de pagos mientras Lolita todavía salía en *Pueblo*, y se consumó en 1986, cuando ya estaba en *ABC*. Para el mundo del cómic el fin de Bruguera supuso un cataclismo, pero la serie no se vio afectada, pues C.E. mantuvo su actividad como sociedad independiente.

34 años de dibujos

Finalizado ya nuestro rápido recorrido cronológico por las tiras de prensa creadas por Iñigo, parece llegado el momento de subrayar sus características más significativas.

La primera es, sin duda, la semejanza entre ellas, sólo algunos detalles las diferencian, por lo que observando la figura y el comportamiento de Lola, la más popular y duradera, estamos muy próximos a conocer a sus compañeras. El dibujo – como tenía que suceder en una obra tan prolongada – pasó por diferentes períodos, manteniendo siempre unos niveles más que aceptables de elegancia, claridad y firmeza. Iñigo utilizaba las líneas precisas para crear el ambiente y poner de relieve la intervención de los personajes. Desde el principio demostró el dominio de las anatomías y el acierto en la elección del tipo con el que dio vida a sus chicas. Ni tan escuálido como el preferido por los grandes modistos, ni exageradamente dotado.



Lolita, en ABC

La rubia más famosa del «cómic» español en los últimos años, la protagonista de la tira cómica más popular de la transición, se incorpora, a partir de hoy, a las páginas de *ABC*, en sustitución de Candela, otra de las heroínas surgidas del prodigioso tintero de ese gran creador que firma con el nombre de Iñigo. Candela se traslada al dominical

Lolita - *ABC* (5-VI-1984).



Lolita rejuvenecida - ABC (15-9-1990).

Desde luego, muy alejado de las exuberantes mujeres de los pornográficos *fumetti* italianos, que proliferaron en la España de la transición.

En los primeros tiempos de *Lolita*, cuando el dibujo fue adoptando formas más realistas, la vimos dejar atrás su fisonomía de jovencita inocente, cambiar de peinado, hacerse adulta y mostrar una expresión más provocativa. Transcurridos veintitantos años, cuando se disminuyó el tamaño de los originales, el grafismo con líneas más simples y matices humorísticos la hizo rejuvenecer. En la recta final, los dibujos iniciaron un lento declive.

A la serie *Marta y María*, cuya publicación casi coincidió con la década de los setenta, le correspondió un periodo de estabilidad estilística, por lo que no se vio afectada por cambios estéticos. Sin embargo, en *Candela*, se aprecia ya la tendencia hacia el humorismo.

La narración gráfica y su lenguaje

Si *Lolita* y sus compañeras fueron recomendadas por Editorial Bruguera a sus dibujantes como arquetipo, el modo en el que Iñigo construía sus historietas es todo un manual de cómo utilizar los recursos del cómic. Una disciplina necesaria para un trabajo como el suyo en el que tenía que superar diversas limitaciones: brevedad, formato fijo (cuatro viñetas del mismo tamaño o equivalente), dibujos que soportasen una impresión deficiente, común en la prensa de la época y, sobre todo, la condición de no utilizar diálogos ni textos de apoyo. El historietista diseñaba la estructura básica de la tira distribuyendo la secuencia en cuatro momentos significativos, con una acertada composición de las escenas, sin angulaciones extremas y con predominio de los planos medios y generales cortos.

Iñigo se manifiesta además como un maestro en expresar todo tipo de ideas, sensaciones y estados de ánimo mediante imágenes simbólicas y metáforas visuales. Son habituales signos como estrellitas que acompañan al dolor o varios pequeños corazones en el aire que indican enamoramiento, imprescindibles con unas chicas como las de Iñigo. La descripción de situaciones por parte de los personajes queda perfectamente expresada utilizando bocadillos. Sólo alguna onomatopeya incumple, de vez en cuando, las reglas señaladas, aunque no el objetivo final, que era evitar la traducción a otros idiomas.



El lenguaje gráfico de las tiras de Iñigo es internacional – Viñetas de las tiras L1966, L1999 y L2818 – Las tres en Ed. Bruguera.



Los viajes en el tiempo de Lola – L3154 – Ed. Bruguera nº 26 (1976).

Temas predilectos

La variedad de situaciones y lugares que dan pie a cada episodio es muy amplia, pero algunos son recurrentes y marcan el carácter de la serie. Configuran un mundo singular en el que viven las protagonistas, un mundo con abundantes reiteraciones que sus seguidores reconocen y aceptan con agrado. Así sucede con un tema, tan tópico en los chistes como son los naufragos, que afecta con frecuencia a las chicas. Siguiendo lo que ya es una tradición, no se suele contar a dónde viajaban, ni por qué fueron a parar a una balsa o a una isla diminuta, con compañía o sin ella. Sólo interesa como situación de partida para la breve vivencia que tiene lugar allí y, por supuesto, como motivo para que puedan aparecer en bañador o con los restos del que fue su vestido. Otros escenarios acostumbrados –también proclives al lucimiento corporal– son las playas o las consultas de los médicos, con unos galenos que no saben resistirse a los encantos de tan bellas pacientes. Este comportamiento suele repetirse en las oficinas o en los hogares donde las jóvenes prestan sus servicios.

En este mundo imaginario las calles son campo de operaciones de un sin fin de atracadores, que no contentos con robar el dinero y otros objetos se empeñan en llevarse los vestidos de las chicas. Pero no acaban ahí los peligros que amenazan a los peatones, pues son numerosos los pozos sin tapa que deben sortear en las aceras. El hogar tampoco es un lugar seguro y las labores domésticas o el bricolaje conllevan un riesgo. Por ejemplo, la tarea de colgar un cuadro suele acabar en desastre, también son frecuentes las escenas en torno a perros, vendedores a domicilio... o las que pudieron ser románticas en un banco del parque.

Aunque el mundo de nuestras Lolitas no corresponda en su totalidad con el real,

proporciona un reflejo visual de vestidos, muebles, utensilios y muchos más elementos materiales que eran comunes en las fechas en que fueron realizados los dibujos. El paso de los años resulta evidente con la presencia de teléfonos con disco de marcar giratorio o máquinas de escribir.

Estas chicas de Iñigo no solo se mueven en el ámbito que podemos denominar conocido, también se relacionan con individuos de otras latitudes y otras épocas, como faquires, árabes con harén, pieles rojas, caballeros con armadura, cavernícolas prehistóricos y hasta alienígenas. Estas escapadas ocasionales contribuyen a romper la monotonía que amenaza este tipo de series.



Lolita. Naufragio y maternidad prolífica - L192 - Ed. Bruguera nº 1 (1975).

Las Lolitas de Iñigo

El imprevisible comportamiento de sus protagonistas influye también en la diversidad de las anécdotas narradas. Lola, Sofía, Marta, María o Candela, no son personajes que respondan a unas pautas de conducta, ni siquiera a una situación o estado concreto dentro de la sociedad. Son actrices que interpretan en cada ocasión el papel que su creador les asigna. Cualquiera de ellas puede aparecer un día como atenta madre de unos niños, al siguiente buscando afanosamente pareja, luego viuda, casada y con un hogar, o haciendo comprender al lector -aunque no se muestre- que mantiene relaciones sexuales con algún hombre. Tampoco faltan los casos en los que estas dos últimas circunstancias se presentan simultáneas, en un triángulo amoroso típico del vodevil y con Lolita en su versión más desvergonzada.

El atractivo de las Lolitas de Iñigo y su poder de seducción es el motivo central de muchas de las tiras. Con frecuencia, un mal fario parece amenazar a quienes se rinden a sus encantos y el lance finaliza trayéndoles malas consecuencias. El mencionado *leitmotiv* pone de manifiesto la polimórfica moral de las chicas. Los hombres, a los que de forma deliberada o involuntaria han hechizado, suelen pretender de ellas bastante más que una sonrisa, pero cuando inician el galanteo lo mismo pueden encontrar la aceptación de una Lolita desenfadada con ganas de desfogar su libido que el rechazo más categórico y una sonora bofetada, como consecuencia de una ética rigurosa. El episodio puede verse interrumpido por una esposa que ha descubierto el enredo o acabar en un matrimonio que, por lo general, no entraba en los planes del flirteador.

El propio Iñigo dice, refiriéndose a Lolita y su conducta: "Yo no me casaría con ella, uno se expone demasiado". En sentido contrario, nuestras bonitas jóvenes también toman la iniciativa para conseguir la atención de apuestos muchachos que se cruzan en su camino. Sin embargo, su ambigua moral les lleva, en bastan-

tes ocasiones, a anteponer el interés económico y a preferir hombres de más edad, pero ricos.

Las características señaladas en este apartado se cumplen en su totalidad en las series con una sola protagonista, pero *Marta y María* presentan algunas ligeras diferencias. La dualidad se manifiesta en la coincidencia de la atracción que ambas ejercen sobre el sexo opuesto, y da pie para desarrollar comportamientos de camaradería y buena convivencia o, por el contrario, de competencia y rivalidad. El tono es aquí más formal que en *Lolita*, por lo que las dos protagonistas se desvisten menos que su compañera.



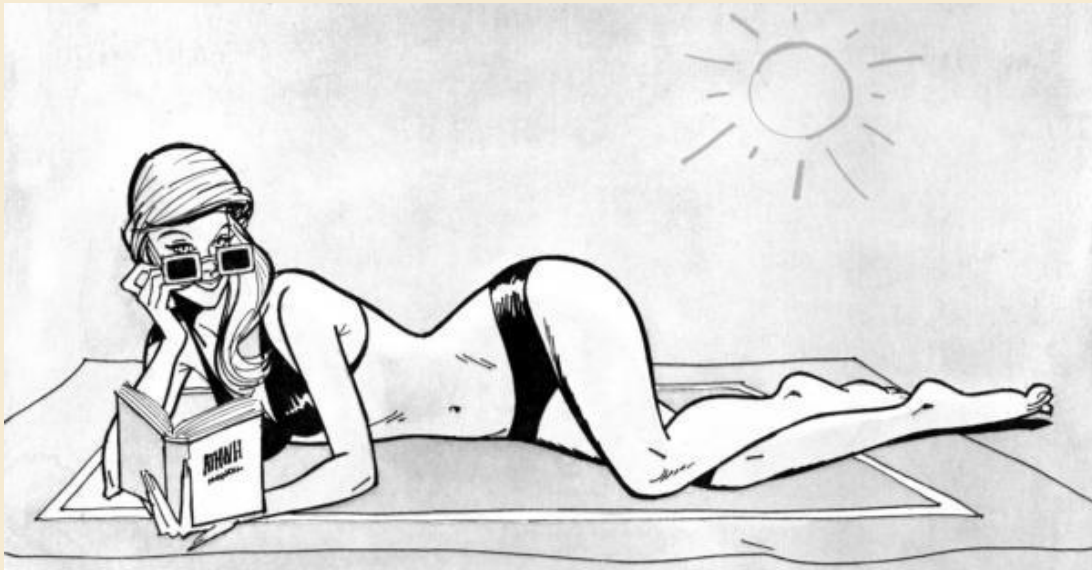
Los emparejamientos de Lola, son, a veces, muy interesados – L948 – Ed. Bruguera nº 12 (1975) – En *Pueblo* se publicó censurada el 26-4-1966.

De la ficción a la realidad

La aparición de *Lolita* en *Pueblo* y el éxito que la acompañó supuso un paso adelante en la paulatina progresión de la historieta en la sociedad española. Sin duda, la serie buscaba una comercialidad basada en la aceptación del público adulto masculino, por lo que es posible que en su momento nadie reparase en los logros conseguidos. Pocos podían hacerlo en aquellos años en que sólo algunos estudiosos se ocupaban a título individual de los relatos verboicónicos. Pero eran logros la publicación continuada en la prensa diaria, que la protagonista fuese una mujer, el aire de libertad de sus contenidos, la presencia de la llamada del sexo (aunque fuese más insinuada que visible) y la aportación al lenguaje de las narraciones gráficas.

Reconocido ahora este balance positivo, podemos ser benévolo al juzgar las concesiones al machismo imperante en la época, presentes en la serie y la ausencia de planteamientos igualitarios para la mujer.

Tal vez haya jóvenes a los que los hechos favorables señalados les parezcan normales y hasta insuficientes en una sociedad libre, pero en aquellos tiempos la nuestra no lo era y por eso era tan importante entreabrir alguna de las puertas que estaban cerradas.



APÉNDICE

Proporción de las viñetas: altura/base	
Lola - Lolita	0,94 / 0,81
Marta y María	1,07
Candela	0,81

Las viñetas de Sofía en *Can Can* fueron estrechadas de manera irregular hasta 1965. Luego mantuvieron las proporciones originales. Similar modificación se efectuó en las viñetas de nuevo formato en la recopilación de Lola editada por Bruguera.

Tiras producidas: (cantidades orientativas)	
Lola - Lolita (Sofía)	5.430
Marta y María	405
Candela	255
TOTAL	6.090



Publicaciones relacionadas

- [LOLA \(BRUGUERA, 1974\)](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

FEDERICO MORENO SANTABÁRBARA (2012): "LAS SENSUALES LOLITAS DE INIGO EN LA PRENSA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), MADRID : TEBEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/las_sensuales_lolitas_de_inigo_en_la_prensa.html

HERGE, TINTIN Y LA MUJER (BARCELONA, 21-II-2012)

Autor: [JORDI JOAN GRAN LAPEÑA](#), [ALEJANDRO MARTÍNEZ TURÉGANO](#)



Notas: Artículo realizado expresamente para TEBEOSFERA 9, especial sobre la mujer en el cómic, que analiza la relación de Hergé con las mujeres y la influencia femenina en su obra. A la derecha, carta manuscrita de su primera esposa, Germaine, sobre una fotografía del matrimonio.

HERGÉ, TINTÍN Y LA MUJER

«Leopoldo III: "Dicen que Tintín no ama a las mujeres, ¿es su creador un misógino?"».

Hergé: "¡Oh no, señor! ¡Si usted supiera...!"».

(Hergé, *portrait biographique*, Smolderen & Sterckx, Casterman, 1988)



...su obra «es el reflejo de sí mismo, y raramente es consciente de ello».

Existe una cierta ambivalencia cuando se trata de juzgar las aventuras de Tintín por la ausencia de la mujer en ellas. Por una parte, algunas voces tildan a su autor de homosexual o machista, y sin embargo, los valores de castidad del personaje han sido ensalzados también como símbolo del catolicismo. Es en el origen de ese contraste donde hemos volcado todo nuestro análisis, y es que también Hergé [1], su creador, fue un hombre de contrastes. Al introducirnos en la compleja personalidad del autor intentaremos mostrar cómo, al contrario de lo que pudiera pensarse en un primer análisis, las mujeres sí estuvieron presentes en su vida e influyeron en su creación (y viceversa). Tomemos un primer ejemplo. En los últimos años de su vida, Hergé se encontraba tan fascinado por el arte moderno que incluso lo convertiría en el hilo argumental de su última obra inacabada *Tintín y el Arte-Alfa*. Solía visitar a sus autores preferidos, y en un viaje al estudio del pintor Jan Dibbets en Ámsterdam confesó, después de contemplar

al estudio del pintor Jan Dibbets en Ámsterdam confesó, después de contemplar

un espectáculo de sexo en vivo, prohibido en Francia y Bélgica por entonces: «Es magnífico. Todo el mundo tendría que verlo» [2].

Bien es cierto que debemos situar en planos distintos la vida del autor y su obra, pero hay que oír al propio Hergé al respecto en una fecha posterior, cuando afirmó en una entrevista que un creador «se expresa con lo que tiene oculto, en la consciencia, en el subconsciente y en el inconsciente», por lo que su obra «es el reflejo de sí mismo, y raramente es consciente de ello» [3]. Si Hergé realiza esta confesión, ¿hay en su obra, entonces, parte de sus miedos, debilidades o preocupaciones que nos pasan desapercibidos? ¿Habría entre ese "material oculto" del autor un razonamiento para que en el universo de su personaje apenas haya relaciones de afecto entre personajes masculinos y femeninos? ¿Cómo una persona sensible al erotismo y, en palabras de su segunda esposa, Fanny Vlamynck, un amante apasionado, dejó a Tintín sin ni siquiera un encuentro, aunque fuera simplemente amistoso, con una chica de su misma edad? [4]. Una primera pista, según palabras de Hergé: «Diría que en Tintín he puesto toda mi vida» [5].

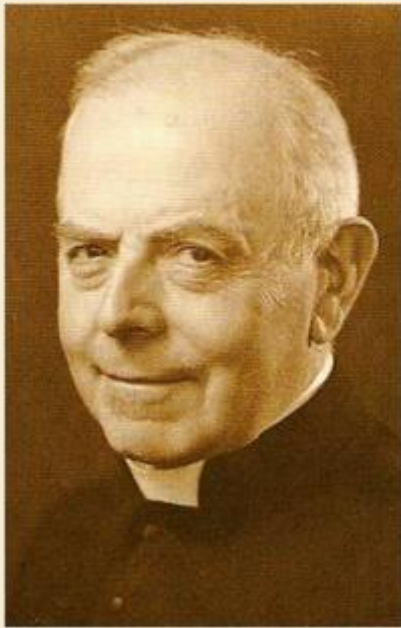
1. El primer Tintín, un espejo de Hergé (1929-1940)

Si tomásemos las aventuras de Tintín en una primera lectura, podríamos llegar a estar de acuerdo con el escritor francés Denis Tillinac, que en un artículo publicado por el diario vaticano *L'Osservatore Romano*, le califica como «héroe del catolicismo, un caballero occidental de los tiempos modernos y un corazón sin mancha». Al observar mejor la obra de Hergé quizás encontremos más acertadas las palabras del escritor español Fernando Castillo:

«No es difícil descubrir en el personaje creado por Hergé los valores de la caballería medieval, cuyos principios arrancan de la cultura clásica [...] y del cristianismo, así como de aquellos que surgen de lo mejor de la Revolución Francesa, de los principios de 1789 que impregnarán la sociedad europea desde su proclamación» [6].

Es en la raíz del catolicismo y no en su doctrina donde Hergé queda marcado, y son estos valores (más morales que religiosos) [7] los que desde el comienzo de las aventuras adopta Tintín y que se acercan a los que Baden Powell inculcó a los jóvenes *scouts* en sus manifiestos. Según confirmó Hergé a Numa Sadoul en su entrevista de 1971: «El respeto a la palabra dada, el sentido de las responsabilidades, es para mí de gran importancia». Hergé fue *scout* y llegó a ser jefe de patrulla de su grupo, el de *Las Ardillas*, en el que era conocido con el sobrenombre de "Zorro Curioso".



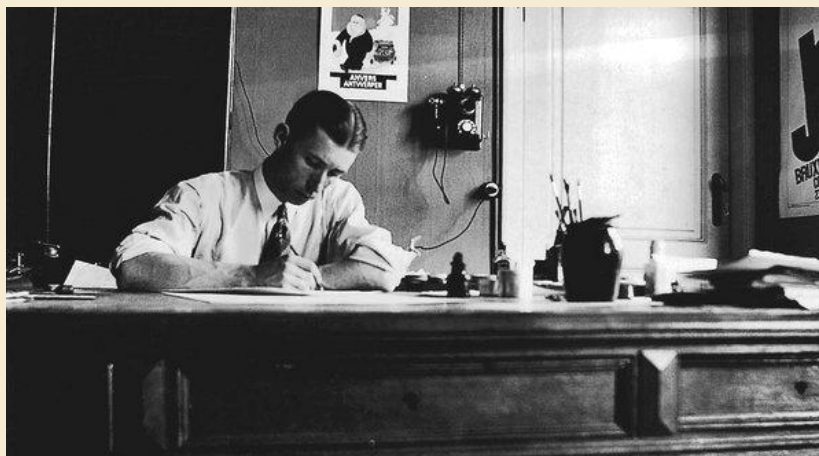


Norbert Wallez.

El motivo de esta postura se apoya en que, a pesar de la convicción religiosa de su padre, al principio de su formación recibió educación laica. Allí entró en contacto con un mundo *scout* profundamente antirreligioso y tuvo su primer contacto con la sexualidad a una edad temprana [8]. Posteriormente, y por la presión del patrón de su padre (que pagaba incluso las clases de Hergé), asistió a un colegio católico llamado Saint-Boniface [9]. Gracias a este contacto con el mundo religioso, Tintín nace en viñetas en blanco y negro en enero de 1929 en las páginas del suplemento infantil *Le petit Vingtième*, una publicación católica que se entregaba cada jueves con el diario *Le Vingtième Siècle*. Su director era el padre Norbert Wallez, con el que Hergé se sintió en deuda toda la vida, ya que fue quien le ofreció la oportunidad de crear al personaje que le dio la fama. Es más ese sentimiento de compromiso *scout* que el puramente católico el que obligó a Hergé a ser fiel a su personaje inicial, sin caer en la tentación de traicionar a su mentor dirigiendo la personalidad de Tintín hacia caminos menos nobles. Esos sentimientos también marcaron toda la

vida de su creador como confesó en su última entrevista concedida a Benoît Peeters en 1982, en la que afirmó que realmente nunca se sintió preocupado por los problemas religiosos [10], aunque sí por la "religión", ya que por aquella época se sentía atraído por el budismo y creía en una inteligencia superior que se situaba por encima de la creencia en un dios concreto y que hacía "funcionar" el conjunto de seres vivos del planeta [11].

Cuando Hergé trabaja en el suplemento *Le petit Vingtième* lo hace desde su creación en noviembre de 1928, y se ocupa de todos los aspectos de la edición, aunque comenzó a trabajar en el diario en 1925 en el departamento de suscripciones. Tras su servicio militar, en 1927 pasó a realizar ilustraciones para historias de otros autores o colaboraciones en los suplementos *Le Vingtième artistique et littéraire* o *Votre Vingtième madame*, donde hacía dibujos y diseños de acompañamiento para textos literarios o de moda, que compatibilizaba con trabajos de diseñador e ilustraciones para otras publicaciones. Esta habilidad para la ilustración fue aprovechada por su mentor Norbert Wallez al sugerirle que creara un nuevo personaje para su publicación.



Le Vingtième Siècle era un periódico católico, y las primeras aventuras de Tintín son un vehículo eficaz para transmitir los valores que en aquella Europa de entre-guerras prevalecían en la sociedad cristiana (y que el padre Wallez se encargó de inculcar en el joven e influenciable Hergé): anticomunismo, colonialismo (entendi-do este último también como una vía para la evangelización de los países coloni-zados) y anticapitalismo. Hablamos de *Tintín en el país de los Soviets* (1930), *Tintín en el Congo* (1931) y *Tintín en América* (1932) [12]. Más allá de los conte-nidos de éstas, esta primera toma de contacto, junto con *Los cigarros del faraón* (1934), sirven para definir al personaje, cuyo antecedente es Totor, un *scout* [13] que Georges Rémi ya creara para revista *Le Boy-Scout* [14] en 1926.

Sería a partir de *El Loto Azul* (1936) cuando Hergé comenzara a preocu-parse por la documentación y la rigu-rosidad, construyendo argumentos más elaborados, debido sobre todo a su amistad con Tchang Tchong-Jen, artista y escultor chino que por aquel entonces era estudiante de Bellas Artes en Bruselas y que le ayudó en la preparación de la aventura, dejan-do en Hergé una profunda huella [15]. De las anteriores historias con-fesó una vez: «Yo mismo salía a la aventura, sin ningún plan» (entrevis-tado por Numa Sadoul, 1971) [16].



Totor (1926).

La silueta de Tintín es en su primera aventura apenas un boceto que se mueve frenéticamente de una página a otra en una sucesión de gags que no da apenas descanso [17]. Queda aquí definido el personaje en su profesión de perio-dista (aunque posteriormente actuaría más como un detective), y su figura evolu-ciona prácticamente en cada viñeta, manteniendo, eso sí, su característico tupé y esos pantalones bombachos que serían sus señas de identidad en toda la serie.



Tintín en su primera aventura.

Hergé, además, introduce los bocadillos y prescinde del texto al pie de cada viñeta, algo que había utilizado hasta entonces en otras obras, creando aquí la sensación de “fotografías” que se animan con nuestra lec-tura [18]. El inconfundible estilo de esta obra es un trazo sencillo y muy dinámico, una línea que no será llamada clara hasta 1977 por el artista flamenco Joost Swarte y cuyas características fue interiorizando Hergé desde que recibió de sus padres unas postales del dibujante Benjamin Rabier en 1920 [19].

Pero Tintín no viaja solo, el padre Wallez le sugirió al principio un acompañante, un perro, que bautizó como Milou (Milú en la versión castellana) y cuya silueta toma de un dibujo anterior: "La Noël du petit enfant sage" (aparecido en el diario *Le Sifflet*, 30 de diciembre de 1928) [20]. Milú no queda totalmente definido, no sabemos con seguridad su sexo (aunque aparece con lazos rosa en *La estrella misteriosa*), pero sí conocemos que su nombre proviene de la primera novia del creador: Marie-Louise van Cutsem. Su protagonismo es crucial en el desarrollo argumental, incluso en algunas ocasiones es el agente que lo origina, aunque comienza a perder protagonismo una vez aparece el capitán Haddock en *El cangrejo de las pinzas de oro* [21]. Hergé tuvo problemas con la familia de esta primera novia (a la que dedicó unos dibujos en 1918), ya que pensaban que no estaba a la altura de su hija y terminaron por prohibir sus encuentros en 1925 [22]. Quizá darle ese nombre al acompañante de Tintín sirviera para que, de una forma secreta, le acompañara en sus primeras aventuras, ya que Milú se comporta como un ser humano, con el que habla y al que parece entender.



El precursor de Milú.

Hergé y Marie-Louise van Cutsem.

Aparte de este fiel compañero, no sabemos apenas nada de su vida privada ni de su familia, pero ¿es eso esencial para la trama de las aventuras? Únicamente el diario católico *Coeurs Vaillants*, donde se publicaba Tintín en Francia, requirió al dibujante que incluyera para su periódico una aventura con personajes "más familiares" que el famoso reportero (lo que se contrapone en parte a las opiniones que hemos leído de ser un defensor de los valores católicos), tras lo cual creó *Las aventuras de Jo, Zette y Jocko*, donde dos niños que viven con sus padres se ven acompañados de un mono en fantásticas aventuras en cierto modo inverosímiles [23].

Quizá lo que más llame la atención de Tintín para preguntarnos por la ausencia de sus padres es que se mueve en una edad en la que parece ciertamente asexual, en esa edad presidida por la inocencia en la que todavía el sexo está latente (y esto ocurre desde la primera a la última aventura). Debería, por tanto, estar bajo la tutela de algún mayor de edad, y sin embargo, vive y viaja solo. Hay otros autores que lo definen como "andrógino" [24], algo que ayuda a identificarse con el personaje tanto a hombres como a mujeres, pero que nos mostraría un Tintín sin definición sexual, como Milú. Otra teoría al respecto, elaborada por el psicoanalista Serge Tisseron, es aquella en la que las aventuras de Tintín esconden el secreto del verdadero origen del abuelo paterno de Hergé, alguien que pudo pertenecer a la realeza belga (incluso pudo ser el propio rey Leopoldo II) [25]. Quedaría entonces en Hergé la sensación de que sus padres le han mentado acerca de su ascendencia y esconde el apellido Rémi, que no lo siente como suyo, bajo la firma de Hergé, enviando a su personaje a vivir aventuras por todo el planeta sin rela-

ción alguna con sus padres.

Aquí cabría entonces preguntarse por qué tampoco tuvo amigos masculinos de su misma edad. Hergé era un personaje esquivo, que se refugiaba en la soledad, aunque necesitaba del contacto humano. Quizá fuera esa sensación de huida y de estar acostumbrado a hacer las cosas



Una de las escasas relaciones de amistad de Tintin.

sin compañía la que le condujera a llevar a su personaje por medio mundo en solitario. Hay una sola excepción en esta primera época, *El Loto Azul*, donde en China salva de morir a un chico de nombre Tchang y entre los dos logran desenmascarar a una red de traficantes japoneses de opio. Este personaje es un homenaje al ya mencionado Tchang Tchong-Jen, al que visita con frecuencia para que le ayude a trazar una historia verosímil y realista, aunque parece ser que al separarse con el retorno del artista chino a su país se olvidara de crear otras relaciones de amistad para Tintín.

Sin amistades masculinas sería más extraño si cabe encontrar junto a Tintín presencia femenina, pero ¿por qué dibujarle una compañera si en sus lecturas de juventud, donde aparecían aventureros y viajes a territorios lejanos, no las había? [26]. Podríamos pensar, por tanto, que en esa imagen inalterable, en ese boceto que es la cara de Tintín, en realidad no estamos ante un personaje, sino ante la personificación de unos ideales, un "reflejo" de lo que el propio autor quería ser. Hergé confesó a Numa Sadoul en 1971 que «Tintín nació, ciertamente, de mi deseo inconsciente de ser perfecto, de ser un héroe».

Podemos concluir que Hergé deseaba que su personaje se moviera con libertad, sin tener que rendir cuentas a nadie, ni siquiera a sus padres [27]. En una entrevista cita al escritor francés Jules Renard: «¡No todo el mundo puede ser huérfano!», para comentar a continuación «Es la suerte de Tintín, él es huérfano, luego libre...» [28]. Hergé, por lo tanto, no se ve como su padre, o al menos parece que no se siente muy cómodo en ese papel, aunque algunos autores apoyen esa relación de paternidad [29]. Podemos añadir aquí los sentimientos de frustración que Hergé acumuló en este periodo de su vida y que pudieran ser válidos para explicar la soledad del personaje (añadidos al rechazo de la familia de su primera novia). Para empezar, su madre se encontraba en un estado muy delicado y con frecuentes crisis nerviosas que tenía que soportar en soledad porque su padre viajaba mucho por motivos de trabajo. Además, ella le declaró en alguna ocasión que hubiera preferido una niña, y, para finalizar, cuando nace su hermano, en 1912, parece que siente una cierta preferencia por él [30]. Hergé se siente traicionado por ello porque quiere mucho a su madre y busca un reconocimiento que nunca obtendrá [31].



Hergé y Germaine Kieckens.

Esta última decepción también le marca en sus relaciones con las mujeres, ya que buscará en ellas, por una parte, a la madre que le gustaría tener, y por otra, una compañía como la del hermano ausente. Esto sucede con Milou —su primera novia— y con Germaine Kieckens —su primera mujer, con la que se casó en 1932—, ambas mayores que él (en una carta enviada a esta última incluso se dirige a ella como hijo, amigo y pareja) [32]. Este primer matrimonio, además, se ve marcado por la presencia del padre Wallez, del que Germaine era secretaria. Ella confesó: «Nunca sentí un amor loco por Georges. No era de mi estilo. Yo hubiese querido a un hombre mayor, más maduro» [33]. Ese "hombre" no era otro que el idealizado padre Wallez. Por lo tanto, hay aquí un nuevo motivo para el resentimiento de Hergé: tiene un rival que es también su tutor y

al que, por otra parte, debe un enorme agradecimiento. Siente una envidia atroz, y su objetivo de conquista sobre Germaine se convierte en una obsesión que le ocupa cinco años desde 1927 y que le lleva a escribir un pequeño cuaderno en 1931 sobre sus sentimientos más profundos que le entrega para terminar por convencerla de su amor. Sin embargo, ella muestra siempre un carácter ciertamente exigente con el trabajo de Hergé, al que presiona constantemente, y él parece verse cohibido por el hecho de que Germaine hubiera tenido una relación previa con un hombre [34]. La sombra del padre Wallez le acompañará toda su vida, aunque logre una cierta independencia a partir de *Los cigarros del faraón*, al menos argumentalmente, ya que a partir de esa aventura el abate abandona la dirección del diario [35]. A ojos de su mujer nunca alcanzará la madurez que ella veía en el padre Wallez, a pesar de que Hergé le dijo una vez: «¡Ya verás! ¡Un día seré como el padre Wallez y me admirarás!». Esto nunca sucederá, y ella siempre verá el trabajo de Hergé como una tarea sin mucha trascendencia.

A modo de conclusión de esta primera época tenemos, por tanto, un personaje que viaja en solitario debido a las diversas frustraciones de Hergé y en compañía de un perro que podría simbolizar a su primera novia. Además, Tintín se envuelve de unos valores basados en la moral y en el esculptismo, que son una proyección del ideal de su creador. Éstos son los hechos que marcan las aventuras en el periodo comprendido entre los años 1929 y 1940.



2. Tintín y Milú ya no viajan solos, pero sin mujeres (1941-1956)

El proceso creativo de Hergé se ve interrumpido por la invasión nazi de Bélgica, y durante la II Guerra Mundial publica en el periódico *Le Soir*, intervenido por los alemanes [36], ya que *Le petit Vingtième* desaparece. En estas nuevas aventuras comienza a introducir una serie de personajes que alivian la excesiva perfección de su protagonista, siendo posible analizarlas como "variantes" de la personalidad de Hergé que complementan a Tintín. Serían, por ejemplo, el capitán Haddock, el profesor Tornasol o los detectives Hernández y Fernández [37]. Aparte de ellos, existen otros muchos personajes secundarios que crean una verdadera familia de papel (el mayordomo Néstor, el comerciante Oliveira da Figueira, el malvado Rastapopoulos...) [38]. Es en este momento cuando su obra cambia para mostrar, a través de estos personajes que ya serán de amistad duradera, su cansancio sobre Tintín y sus crisis personales y matrimoniales.

En la variedad de estos nuevos compañeros de Tintín (entre los cuales no hay ninguno de su misma edad), la presencia de la mujer es muy reducida, y no ya únicamente en relación al protagonista, sino que ésta aparece de forma esporádica como mero espectador o figurante, exceptuando, claro está, a la cantante de ópera Bianca Castafiore en varios títulos y quizás a la mujer del coronel Alcázar, Peggy Alcázar, en *Tintín y los Pícaros*, su última obra acabada en 1976, pero éstos son ejemplos tardíos en la obra.

En esta segunda época, esta limitación de la presencia femenina podría confirmar una cierta misoginia por parte del autor, ya que no existen las limitaciones de tener que publicar en un medio católico. Sin embargo, Hergé prolonga el cliché de los héroes del género de aventuras [39] y su impresión sobre el género femenino es reverencial, viendo a la mujer como algo quizás "inalcanzable", imposible para Hergé de representar de una forma respetuosa en relación a la aventuras de Tintín sin hacerla aparecer como una mera comparsa [40]. En palabras de Hergé:

«Si yo crease un personaje de niña bonita, ¿qué papel representaría en este mundo en que todos los seres son caricaturas? [...] ¿Es, quizás, el lado maternal de la mujer lo que no se presta a risa?...» [41].

Es por eso que únicamente las dibuja como niñas o en actitud ciertamente maternal (son mujeres en general que se encuentran en su madurez o de edad avanzada), algo parecido a lo que Hergé vivía personalmente con su primera mujer. Y en esa actitud encontramos no una relación de ternura madre-hijo, sino de mujer-niño, con una diferencia de madurez claramente marcada en el comportamiento de unos y otros.

Pudiera ser que Hergé fuera un hombre atrapado entre el valor *scout* del compromiso, de la palabra dada, y su atracción por lo "femenino", terminando por huir de siluetas más sensuales para ocultar sus debilidades, en un acto de autocensura ante su mujer, que ejercía el papel de madre al menos en el inicio de su relación y con la que no le era fácil convivir (ya hemos comentado que Hergé era una persona reservada y solitaria, aunque no disfrutara totalmente con la soledad) [42]. Hay que recordar que su mujer, además, le ayudaba en el trabajo y pasaban mucho tiempo juntos, tiempo que acabó por crear una relación de afecto de ella hacia él, más que de verdadero amor. Pudiera ser también que las aventuras de Tintín fueran simplemente un reflejo de esas historias de amistad masculina que Hergé podía ver en el cine (películas de aventuras, bélicas, del Oeste...) en

las que las mujeres no tenían papeles determinantes y aparecían como lo que Hergé quería evitar en su obra, "niñas bonitas". Sobre este hecho se ha aprovechado para resaltar en alguna ocasión que existe un cierto trasfondo de homosexualidad en toda la obra, algo que a Hergé le sorprendía, aunque tuviera numerosos amigos de esa tendencia sexual [43].



Cuando la guerra toca a su fin, Hergé comienza a no divertirse dibujando a Tintin y éste empieza a influir negativamente en su vida de pareja [44]. En ese momento parece que se encuentra en un círculo cerrado en el que vive necesitado de una obra que para él es un refugio, una vía de escape para su soledad y una huida de su verdadero "yo", pero que empieza a hastiarle [45]. En el fondo, creador y personaje comienzan a separarse. Se une a esta depresión la detención de su hermano Paul

por los alemanes y la creciente enfermedad de su madre, que acaba con su fallecimiento, así como una cierta sensación de culpa por permanecer impasible ante un conflicto en el que amigos de la infancia se posicionan de forma activa contra el invasor. En su última aventura en este periodo, *Las 7 bolas de cristal*, llega a interrumpir sus entregas durante tres meses porque es incapaz de trabajar.

Mientras tanto, mantiene una relación contradictoria con su mujer. Aunque se siente muy arropado por ella en el periodo de 1944 a 1946, en el que sufre un periodo de "depuración" tras ser acusado de colaboracionista [46], la relación no termina de asentarse. Según comentó a Numa Sadoul hablando de Germaine en 1971: «Yo sentía una gran admiración por ella y, sin saberlo, calcaba mi propio comportamiento en su actitud bastante rigurosa y exigente. Pero con toda seguridad yo no estaba realmente dotado para semejante rigor». Ese rigor era el que Germaine envidiaba del padre Wallez y el que Hergé le había dado a Tintín como una proyección de su "yo" idealizado. Sin embargo, en este momento Hergé empieza a darse cuenta de que en realidad él no es así y comienza entonces a hacer escapadas a Suiza [47] (que inicialmente realiza únicamente para evadirse de su trabajo). Allí mantiene relaciones extramatrimoniales que acaba por confesar a su mujer [48], a la que, sorprendentemente, escribe a menudo. Da la impresión de estar muy unido a ella, aunque quizá fuera por el sentimiento de culpa y la necesidad de sincerarse (el compromiso *scout* sigue muy presente en su vida).

Hergé se veía superado por Tintín, pero no podía escapar de él debido al éxito de su personaje. Germaine le escribió a Suiza en una de sus escapadas: «Si no vuelves por mí, vuelve al menos por Tintín» [49]. Hergé no se atreve a dar el paso definitivo de romper con todo y termina por regresar junto a su mujer por sus valores de compromiso (alentado, una vez más, por el padre Wallez, con el que mantuvo contacto hasta el fallecimiento del sacerdote), aunque en el fondo no es lo que



Hergé y Raymond Leblanc, editor de la revista *Tintin*.

quiere hacer. En esos años había retomado su trabajo en la recientemente creada revista *Tintin* (a partir de 1946), un proyecto al que llega cansado después de comenzar un trabajo de coloreado de sus aventuras en blanco y negro que le ocupaba desde 1942. Durante los primeros años, de 1947 a 1953, interrumpe su trabajo durante distintos periodos, debido a sus crisis, provocando una intermitencia en la producción ciertamente alarmante para sus editores. No será hasta 1954 (durante la creación de *El asunto Tornasol*) cuando en los recién creados Studios Hergé y rodeado de otros dibujantes pueda cumplir los plazos de entrega de una página semanal, a costa de espaciar más sus historias. En esa época parece haber una cierta estabilidad, la pareja sigue unida, pero con un abismo emocional entre ellos que terminan por asumir como inevitable. Tintín se ha rodeado de varios compañeros para dar salida a otras personalidades del autor, pero ha comprobado que esta vía de escape no termina de ser efectiva. Los ideales en los que ha envuelto a su personaje le pesan demasiado y se ve lastrado por ellos hasta que una última y profunda crisis personal termina de liberarle por completo, pero esto no sucederá hasta pasados unos años, en su última etapa creativa.

3. La mujer, al fin, protagonista (1956-1983)

En este periodo final de la obra de Hergé es donde la mujer toma el mayor protagonismo en la serie, no en vano en ella se produce la ruptura definitiva con su primera esposa. ¿Coincidencia? Seguramente no. En un mundo tan previsor y ordenado como era el de Hergé, las coincidencias no atañen a lo sustancial de la obra [50].

Confirmando que las grandes obras surgen de intensas crisis, el período más convulso de Hergé, sentimentalmente hablando, fue un factor decisivo en la gestación de tres de sus mejores episodios. El autor y dos mujeres formaron tres vértices de un tormentoso triángulo afectivo. La resultante artística fue una trilogía genial.

3.1. Primer vértice (1956-57): Germaine / *Stock de coque* / Esclavitud

El álbum *Stock de coque* marca el final de un ciclo. La ascendencia de Germaine en la serie durante casi tres décadas ha sido notable. Obra y mujer adolecen de las mismas virtudes y defectos: intransigentes, rigurosas, exigentes y con un fuerte sentido de lo moral.

El 31 de octubre de 1956 se inicia la publicación de *Stock de coque* en la revista *Tintin*. Hace apenas cuatro meses que una joven colorista de veintiún años, Fanny Vlamynck, ha sido contratada por los Studios Hergé [51]. Fanny es una bocanada de aire fresco en la oficina por su jovialidad y belleza. Tras varias semanas de miradas, sonrisas, tazas de té [52] y sonrojos, a finales de 1956 se besan en un ascensor. Georges Rémi es desde ahora un hombre casado y enamorado de otra mujer. El autor acaba de cruzar la frontera de los cincuenta y, tras más de veinte años de matrimonio con Germaine Kieckens, siente por primera vez la asfixia de la virtud. Rémi es esclavo de un compromiso. Un verdadero *scout* no abandona jamás a los suyos.



Fotografías de Fanny Vlamynck y de los Studios Hergé.



Paralelamente a esta circunstancia personal, *Stock de coque* sigue publicándose en la revista *Tintin*. En la fase decisiva del relato, Tintín y el capitán Haddock, a bordo del *Ramona*, tienen por acompañantes a unos individuos que iban a ser vendidos como esclavos [53]. Éstos ponen trabas a su propia salvación. Cumpliendo con su deber, los tripulantes, musulmanes, quieren llegar a La

Meca... aunque eso supondrá su perdición. Haddock se desgañita: «¡Me estoy matando de repetiros que si vais allí, seréis vendidos como esclavos!», pero ellos responden: «No grite, señor. Nosotros queremos ir a La Meca». Un buen musulmán debe ir a La Meca, del mismo modo que un buen *scout* debe ser fiel a la palabra dada. La libertad está sometida al deber en ambos casos.

Se puede decir que, en 1957, Georges Rémi, Haddock y Tintín deben lidiar con un problema común: liberar esclavos.

3.2. Segundo vértice (1958-60): Hergé / *Tintín en el Tíbet* / Liberación

Stock de coque ha finalizado. Hergé está, en lo personal y en lo profesional, bloqueado.

Durante toda su vida, Georges Rémi ha recorrido un camino unidireccional. Ha tenido claro lo que estaba bien y lo que estaba mal. Ha tenido claro a qué mujer quería. Pero Fanny Vlamynck, casi treinta años más joven que él, le ha mostrado un nuevo horizonte de apertura y rebeldía. En cierto sentido, la esclavitud puede

ser una posición más cómoda que la elección. Ser libre conlleva la obligación de tomar decisiones. Hergé, un hombre inseguro e indeciso, debe ahora cargar con el peso de su destino.

A caballo entre el pasado (Germaine) y el futuro (Fanny), el autor sufre una profunda crisis que desembocará en una evolución moral. En solitarios retiros a orillas del lago Lemán, Rémi descubre las filosofías orientales. Y su moral judeocristiana (que en el fondo no abandonará jamás, como jamás abandonará a Germaine) da un giro al taoísmo.

Desde que finalizó *Stock de coque*, Hergé es incapaz de crear. El proceso creativo es una continua elección y exclusión de ideas, de trazos, de personajes. Pero Georges Rémi ahora no es capaz de decidir nada. Tiene la mente en blanco. También sueña en blanco. En esos sueños está rodeado de virtud, de blancura, de nieve. Pero es una pureza aterradora. Es una nieve que quema. No son sueños, son pesadillas. Desesperado, acude a una única sesión de psicoanálisis de un discípulo de Jung, el doctor Riklin [54].

El diagnóstico es severo: "el paciente" debe aniquilar el demonio de la pureza; el referente de la perfección lo está matando. Debe focalizar todas sus energías en tan capital asunto, y para ello ha de dejar de trabajar. Hergé reacciona como lo ha hecho toda su vida: huye hacia adelante, se vuelca en su trabajo... para no tener que elegir.

El 17 de septiembre de 1958 empieza la publicación de *Tintín en el Tíbet*. Desde el inicio, el lector se percató de la singularidad del episodio. Tintín, el abanderado de la racionalidad, del sentido común, se mueve por una intuición, un sueño premonitorio. Tintín/Hergé acometerá una dramática ascensión para rescatar a su amigo Tchang. ¿No va en realidad a rescatarse a sí mismo? ¿No es Hergé un prisionero de las blancas cimas de su virtud? En este triángulo amoroso todos están sufriendo. Es una situación absurda, sin sentido, análoga a la



que se da en la página 40 del álbum: Haddock y Tintín (o Germaine y Rémi, qué más da) están a punto de precipitarse al vacío. La causa es una cuerda, un vínculo. Haddock le da a Hergé la única respuesta posible: «Tú por lo menos puedes salvarte. Vale más que haya una víctima que dos. ¡Corta la cuerda!». Pero Tintín es el fiel reflejo de Hergé y no tiene el valor de decidir, de cortar.

Georges Rémi jamás abandonará del todo a Germaine, su primera esposa. Continuará visitándola, todos los lunes de su vida, a su casa de Ceroux-Mousty. Pero tras tres años de llevar una doble vida, 1960 es el año de su separación. Y el de la publicación de *Tintín en el Tíbet*.

La dedicatoria del álbum a Bernard Heuvelmans está cargada de simbolismo. Hergé se refiere al Yeti como "el adorable hombre de las nieves". A fin de cuentas, el abominable monstruo ha resultado ser un cómplice. Georges Rémi ha dejado atrás la opresiva virtud y se dispone a empezar una nueva vida.

3.3. Tercer vértice: (1961-62) Fanny / *Las joyas de la Castafiore* / Creatividad

Para algunos aficionados, *Las joyas de la Castafiore* es la obra maestra de la colección.

Tanto en *Stock de coque* como en *Tintín en el Tíbet*, la mujer ha tenido un peso decisivo en la gestación de los álbumes. No es posible aprehender en toda su complejidad estos dos títulos sin conocer las circunstancias sentimentales del autor. Sin embargo, lo femenino como tal sigue sin aparecer de forma explícita en la obra, quedando acotado al papel de figurante. Hergé da su versión sobre el tema:

«No es por misoginia. Es simplemente que una mujer no tiene nada que hacer en un mundo de caricaturas como el de Tintín. ¡Respeto demasiado a la mujer como para caricaturizarla!» [55].

A principios de la década de los sesenta, Georges Rémi es un hombre renovado. Convive al fin con la mujer que ama, tiene nuevos horizontes y se siente seguro. Tan seguro como para practicar un ejercicio burlesco, como para parodiar los valores que le han rodeado gran parte de su vida. De manera excepcional, la mujer ocupará un lugar central en el álbum. Las reglas han cambiado. Parece que Hergé se dispone a expresar algo singular y diferente.

Las joyas de la Castafiore hace su debut en las páginas de la revista *Tintín* el 4 de julio de 1961. Es ante todo una revancha. Revancha con su expareja (Germaine sigue siendo oficialmente su mujer y no quiere ni oír hablar de divorcio) y con los valores de una determinada clase social (la burguesía más convencional). Los paralelismos entre Germaine y la Castafiore son más que evidentes: ambas son protectoras, maternales, exigentes, dominantes y cargadas de convencionalismos. Y una cosa más. Todo el mundo las adora... salvo Hergé, Haddock y Tintín. En un mundo de noble amistad viril, la presencia de lo femenino es un elemento extraño y agresivo para los protagonistas. La agresión llega a ser literal. Miarka, la niña gitana, muerde a Haddock al inicio del álbum. Posteriormente, un loro, regalo de la Castafiore, vuelve a herir al capitán. La mujer es dañina para el hombre, ya sea de forma directa o por mediación.



Es muy significativo el sueño de Haddock en la plancha 14 [56]. Se sueña a sí mismo sentado en un anfiteatro, desnudo y rodeado de hostiles loros. Una Castafiore en forma de loro canta en el escenario. Haddock está indefenso, avergonzado y se intuye que temeroso (¿de una castración simbólica?). Sin duda, la mujer sale mal parada en el álbum y es percibida como

un elemento intrusivo en el castillo de Moulinsart.

Al finalizar el episodio no ha sucedido nada extraordinario. Hergé, al lado de Fanny, ya no necesita de la aventura, ni la trascendencia, ni de la evasión o la convención. Georges Rémi ha descubierto que existe un relato del día a día. Lo cotidiano ha dejado de ser mediocre y se revela como algo sustancial, digno de ser contado. ¿Será eso la felicidad?

Así se gestó el ciclo de álbumes *Stock de coque*, *Tintín en el Tíbet* y *Las joyas de la Castafiore*. Con dos mujeres entre bastidores. Es inevitable hacer una lectura en clave nietzscheana de los tres momentos analizados. El "camello" cargado con los fardos de la virtud, el "león" conquistador de la libertad y, finalmente, el "niño" inocente y creativo. Efectivamente, el primer vértice es expresión de un anquilosamiento espiritual; el segundo, una catarsis en toda regla, y el tercero, un nuevo horizonte donde lo cotidiano recupera su jerarquía. Muchos aficionados creen que *Las joyas de la Castafiore* habría sido un final perfecto para la serie. Los años posteriores, un Hergé más sosegado y emocionalmente estable publicó dos episodios más, tan dignos como prescindibles (se trata de *Vuelo 714 para Sidney* y *Tintín y los Pícaros*).

La conclusión no deja de ser inquietante: el desgarró personal guarda una estrecha relación con la genialidad artística.

Hergé dejó inacabada a su muerte en 1983 una última aventura, *Tintín y el Arte-Alfa*, que fue publicada de forma póstuma en 1986 en un formato que presentaba por separado los textos y los bocetos. En la última viñeta de esta obra vemos a Tintín al borde de la muerte en un instante de suspense que se prolonga hasta el infinito, después de esa imagen ya no hay nada, espacio y páginas en blanco. Es un enigma más que sumar a los muchos que todavía quedan por resolver sobre la vida y obra de Hergé y que alimentan una extensa bibliografía que supera ya los doscientos títulos.

4. La mujer que aparece en las aventuras de Tintín hay que buscarla

Si bien hemos podido comprobar cómo la mujer estuvo muy presente en la vida del autor, es cierto que en la obra no hay esa misma presencia. Existe por tanto un contraste que se ve acusado con el paso del tiempo entre la persona que vive atraída por la sensualidad de la mujer [57] y el autor de un personaje destinado a entretener a millones de lectores jóvenes (de entre 7 y 77 años) que esperaban de él siempre un comportamiento recto y honorable.

Aunque apenas visible junto a Tintín, Hergé sí sabía dibujar y muy bien a la mujer. Al principio de su



Dibujos y bocetos de tema femenino.

época como ilustrador hay que recordar sus dibujos de mujeres para *Le Vingtième artistique et littéraire* o *Votre Vingtième madame*, algunos retratos de su primera esposa, Germaine (a la que, por cierto, pintó incluso desnuda) [58], y otros dibujos publicitarios o bocetos [59]. Incluso antes de trabajar para *Le Vingtième siècle* ya tomaba a sus amigas como modelos para practicar la técnica [60]. Es en esta época de juventud cuando Hergé dibuja a mujeres jóvenes y de un elevado atractivo, pero no incluye a ninguna junto a Tintín.

Sí lo hace, en cambio, en sus primeras aventuras en las que aparecían animales antropomórficos (historias dibujadas posteriormente a la creación de Tintín), donde casi siempre había una pareja protagonista [61]. Bajo esa apariencia es cierto que no hay formas sugerentes que mostrar y casi se podrían entender como aventuras protagonizadas por niños. También en sus historias para el público infantil Hergé habitualmente introducía a personajes femeninos, aunque siempre en el seno de una familia como hermanas o madres, no como compañeras [62]. Hay que exceptuar de esta serie a sus otros grandes personajes: Quique y Flupi [63]; aunque de forma justificada, pues se trata de las andanzas de dos amigos en plena infancia (¿y quién piensa en jugar con las niñas a esa edad?), y tampoco aparecen mujeres en las aventuras del *scout* Totor, su primera historia.

No será hasta los años sesenta cuando retome la figura de la mujer para incluirla en uno de sus cuadros (si exceptuamos otros trabajos publicitarios para la revista *Tintin*, aunque casi siempre eran niñas). Se trata de un desnudo de cuerpo casi entero que resalta por su color al oponerse a una serie de rostros grises que se superponen entre ellos. En la figura se intuye una cara donde los ojos son los pechos [64]. Fue uno de los intentos de Hergé por subir un escalón y convertirse en pintor, algo que le desaconsejaron de forma rotunda (afortunadamente).

Si retomamos las aventuras de Tintín y acudimos a los datos cuantitativos de *El diccionario de Tintín* [65] vemos que aparecen nombrados aproximadamente 120 personajes, de los cuales solo siete son mujeres (6%). Si consultamos una obra en francés más ambiciosa, *De Abdallah à Zorrino* [66], la lista se amplía a 13 mujeres de 325 personas listadas (4%), aunque aquí se incluyen a algunas que sólo se nombran (como Odile, una de las sirvientas de Carreidas en *Vuelo 714 para Sidney*, y Lerouge, que en castellano se tradujo por ElRojo, que aparece escrito en una tarjeta de visita junto al nombre de un hombre llamado Rackham, en *El tesoro de Rackham el Rojo*).



Dejando a un lado la estadística, si hay una profesión por la que Hergé tiene debilidad en que aparezcan mujeres es la de portera: Ernestina, de la casa de un profesor sin nombre en *La oreja rota*, y también en la misma aventura la de Mr. Balthazar; Sr. Mirlo, del domicilio del propio Tintín de la Calle del Labrador, que aparece por primera vez en *El cetro del Ottokar*; la Sra. Pérez, de la vivienda del profesor Halambique, que aparece en *El cetro del Ottokar*. Añadiría posteriormente en *El*

secreto del Unicornio la del piso del capitán Haddock y la del señor Sakharine, aunque sin nombre. Todas ellas son de avanzada edad.

Otras mujeres son (exceptuando a Bianca Castafiore, de la que hablaremos más adelante): Mrs. Snowball, miembro de la secta Kih-Oskh junto a su marido en *Los cigarrillos del faraón*; Madame Yamilah, la vidente de *Las 7 bolas de cristal*; Irma, la sirvienta de Bianca Castafiore, que aparece por primera vez en *El asunto Tornasol*; Miarka, niña gitana de *Las joyas de la Castafiore*; Peggy Alcázar, la mujer del general Alcázar en *Tintín y los Pícaros*, y la contable de la galería Fourcart, la señora Laijot, en *Tintín y el Arte-Alfa*. Aquí encontramos a una niña, habiendo superado el resto de mujeres su juventud.

Aunque sin nombre conocido, también tienen su protagonismo la mujer del Sr. Wang (*El Loto Azul*); del profesor Clairmont (*Las 7 bolas de cristal*); del marmolista Boullu (*Las joyas de la Castafiore*) o del vendedor de seguros Serafín Latón (*El asunto Tornasol*). También todas ellas alcanzan la madurez.

Éstas son las que conocemos por su nombre, pero aparecen muchas otras que participan de la aventura y Hergé suele incluirlas en todos los países y tribus a las que visita el reportero. Merece la pena detenerse y realizar un análisis de todas ellas.

Hay que recordar que en el primer periodo de aparición de las aventuras, que transcurre entre los años 1929 y 1939 [67], las imágenes son en blanco y negro y la publicación es en un medio católico (*Le petit Vingtième*). Esto no debería ser impedimento para la aparición de alguna mujer o pareja, pero damos por descontada la posibilidad de escenas sexuales, más cuando estamos hablando de que primero Hergé publicaba para jóvenes y, posteriormente, cuando después de la guerra nació la revista *Tintín*, el comic comenzó a ser regulado porque los políticos temían por la influencia que ejercía en las nuevas generaciones [68]. No fue hasta finales de los sesenta, coincidiendo con el

final de la serie, cuando nació el género *underground*, introduciendo nuevos caminos para un medio en continua evolución [69]. Sin llegar a este extremo, entre las pocas parejas que vemos en esta primera etapa no hay ni siquiera un beso, el único gesto de complicidad es una conversación intrascendente entre una pareja que camina por el puente del barco *Ville de Lyon* en *La oreja rota*, y solo cruzan unas palabras cuando un pasajero les saluda y en su gesto al levantar el sombrero eleva su peluquín (una viñeta eliminada de su versión en color).





Sí vemos, en cambio, una escena que suele repetirse a menudo en toda la obra, y es el de la mujer de avanzada edad reprendiendo a su marido. En este caso es la mujer del jefe de bomberos de Eastbury en *La isla negra* quien le recrimina haberse confundido de llave cuando intentaba abrir el garaje del parque de bomberos [70].

Un dato también a resaltar es que ningún dirigente o mandatario tiene una mujer a su lado,

salvo el rey Muskar XII en *El cetro de Ottokar*, pero en este caso se trata de un miembro de la monarquía (aunque no se muestre ni siquiera un primer plano de ella, ya que el monarca ni se la presenta a Tintín).

Tintín tampoco se ve atraído por la belleza exótica de los países que visita. Ni en Rusia, ni en las tribus congoleñas, de pieles rojas o del Amazonas o en China u Oriente Próximo aparecen mujeres más que en la muchedumbre de calles o pueblos. En la Escocia de *La isla negra*, de hecho, no aparece ninguna. Habría que exceptuar a Syldavia, ya que sí se muestran en la corte del rey Muskar XII, y en China, donde Tintín por primera vez cruza unas palabras con una mujer: la esposa del Sr. Wang. Y sin embargo, Tintín le debe la vida a una, una mujer que detiene un tren cuando está a punto de atropellarlo, atado a las vías, en *Tintín en América*.



En esta aventura comparte mesa con la popular actriz de cine mudo Mary Pickford al final de la historia, pero no le vemos hablando con ella [71]. Tintín también se cruza con otra actriz en *Los cigarros del faraón*, cuando, alarmado por los gritos de ésta, interrumpe un rodaje pensando que realmente está en peligro, pero ella, con gesto altivo, ni siquiera le agradece el gesto (aquí se muestran los valores caballerescos de Tintín, antes comentados) [72]. También conoce a otra artista en *El cetro de Ottokar*, la diva Bianca Castafiore, con la que habla brevemente y que posteriormente aparece y protagoniza otras aventuras. Hablaremos de ella en detalle posteriormente, pero es en esta historia donde el psicoanalista Serge Tisseron [73] nos la descubre como representación de la abuela paterna de Hergé, que intenta enseñarnos, de forma figurada, a su "abuelo", que podría ser el rey Muskar XII o alguien de la corte, mientras canta el aria de Margarita de *Fausto*, ópera escrita por Charles Gounod. Sobre la base de esta teoría justifica,

además, que la mujer no esté presente en todas las aventuras, ya que todos los libros serían un único vehículo para transmitir su secreto familiar (ese que ligaba a su abuelo paterno con la corte), un universo donde los personajes son simplemente imágenes de Hergé y sus familiares (por ejemplo, Hernández y Fernández serían un reflejo de su padre y su hermano, que eran gemelos).

Por otra parte, en una época en la que la mujer no había alcanzado el estatus social actual, es muy extraño encontrar casos en los que desarrollaran una carrera profesional alcanzando cargos de poder, y esto es extensivo hasta el final de las aventuras (aunque resulta más difícil de defender en los últimos años) [74]. Por ello, los trabajos en los que vemos a mujeres son los de portera (*La oreja rota*, *El cetro de Ottokar*), regentando una pensión (*La oreja rota*), secretaria (*La oreja rota*), enfermera (*La Isla Negra*) o telefonista (*Tintín en el país del oro negro*). Con aquellas con las que Tintín coincide apenas cruza unas palabras. El resto aparecen como esposas de otros personajes, como Mrs. Snowball en *Los cigarros del faraón*.



Secretarias, enfermeras, telefonistas... los roles de la mujer en *Tintín*.

Merece comentarse, por último, que Tintín también aparece como mujer. Entre los muchos disfraces que utiliza en toda la obra, en *Los cigarros del faraón*, toma un sombrero, peluca y bolso para escapar de los detectives Hernández y Fernández y les confunde, pero no hay lugar aquí para hablar de travestismo. Tampoco deberíamos hacerlo cuando, en la misma aventura, los propios detectives se visten de mujeres árabes para rescatar al protagonista de su sentencia de muerte o, en una historia posterior, *Stock de coke*, son Tintín y Haddock quienes lo hacen. Estos son meros recursos prácticos, o "máscaras" que toman los distintos personajes para conseguir sus objetivos [75].

Vemos, por tanto, cómo en estas primeras aventuras la presencia de la mujer se limita a la de ser un mero figurante. Hergé, escudándose en la "no caricaturización" de la mujer y el lado masculino de la aventura, no desarrolla un personaje femenino con un mínimo interés y las muestra, como ya hemos comentado, con gesto maternal. Tintín tampoco demuestra ningún interés por las pocas mujeres jóvenes que aparecen (las dos actrices). Es en esta época cuando la influencia del padre Wallez y la de su mujer, Germaine, se hacen más patentes, ¿cambiará algo durante la guerra en la que abandona *Le petit Vingtième*?



Cuando el conflicto bélico llega a Bélgica, Hergé comienza a dibujar para el diario *Le Soir* y se empiezan a publicar las aventuras de Tintín en color (pero sólo cuando se editaban en formato de libro, ya que en el periódico aparecían primero en blanco y negro). Hergé empieza a atravesar sus primeras crisis de agotamiento por el ritmo de trabajo, y las aventuras creadas antes de que la guerra termine son historias de evasión y anulan a la mujer por completo. Son: *El cangrejo de las pinzas de oro* (1941), *La estrella misteriosa* (1942), *El secreto del Unicornio* (1943) y *El tesoro de Rackham el Rojo* (1944), en las que únicamente aparecen entre la muchedumbre y algunos personajes de mínima incidencia: la mujer del presidente de la Liga de Marineros Antialcohólicos y las porteras del piso de Tintín, del capitán Haddock y del señor Sakarine. Sin embargo, aquí comienzan los mensajes que Hergé introduce en su obra y que provienen de las crisis antes comentadas. En *La estrella misteriosa* somos testigos de una visión apocalíptica en la que un meteorito amenaza la Tierra y por primera vez los personajes se enfrentan a lo que podría haber sido el fin de las aventuras de Tintín [76]. En la siguiente aventura, en busca del tesoro del antepasado del capitán Haddock, Hergé quizás nos muestra otro de sus temores y traumas, el desconocimiento de la identidad de su abuelo paterno. ¿Es quizá durante la realización de esta aventura cuando Hergé conoció el origen real de ese abuelo, y lo transmite a través del capitán Haddock, conocedor también de su pasado noble y por el cual el rey Luis XIV le donó el castillo de Moulinsart? [77]. ¿O es simplemente que para eliminar esa presión el autor plasma en esta aventura lo que le gustaría que hubiera sucedido? Lo cierto es que nada sabemos de Tintín, ni lo sabremos, y sin embargo, de Haddock sí que conocemos algunos detalles de su vida (por ejemplo, que tiene madre).

La siguiente aventura, *Las 7 bolas de cristal*, última en comenzar antes de que la guerra termine en 1944, queda inconclusa por la liberación. La historia se continúa en la revista *Tintín* en 1946, y es acabada junto a su continuación, *El templo del sol* (sus respectivos libros se editaron en 1947 y 1948). Es en esta historia donde aparece el episodio quizá más enigmático protagonizado por mujeres (si exceptuamos la obra posterior *Las joyas de la Castafiore*). Publicado en enero de 1944, nos referimos al momento en el que, en el teatro de variedades al que acuden Tintín y el capitán Haddock, la vidente Yamilah advierte a la Sra. Clairmont sobre la maldición que pesa sobre su marido (arqueólogo en una reciente expedición al Perú):

«Regresa de un largo viaje de un país lejano, pero ¿qué le ocurre? Sufrir... sufrir... Es víctima de una enfermedad misteriosa»; y continúa: «Es un sufrimiento terrible que no perdona. La ira de los dioses es implacable. Su maldición pesa sobre él».



Esta última frase se cambiaría en el libro por "La ira del dios del Sol". ¿Es quizás un mensaje velado para algún misterioso destinatario? ¿Es ese mal de los dioses el tormento de alguna culpa de Hergé? [78]. Nunca lo sabremos, pero ciertamente es un episodio que no es determinante para la trama, aunque sí le añade un toque de intriga a la historia en un momento de relajación como a priori parecía ser la visita al teatro de variedades, en el que también aparece Bianca Castafiore.



Profusión de personajes y fondos más elaborados.

A continuación se publican *Tintín en el país del oro negro* (1950), *Objetivo: la Luna* (1953) y *Aterrizaje en la Luna* (1954). Ya no hay mujeres, sólo una enfermera, una azafata y las telefonistas que ya habían aparecido en la aventura inacabada antes de la guerra de *Tintín en el país del oro negro*. Hergé se olvida por completo de que existen, es como si las evitara tras un fracaso matrimonial del que no consigue escapar. Sin embargo, en *El asunto Tornasol* (1956) introduce de nuevo a Bianca Castafiore, su sirvienta Irma, la mujer de Serafín Latón (el infatigable y pelmazo vendedor de seguros), una azafata, dos parejas en las que de nuevo la mujer reprende al marido por su comportamiento y una elevada presencia de la mujer en toda la aventura, eso sí, siempre como "espectadoras". La historia se desarrolla en Suiza, adonde Hergé viajaba como retiro y en busca de sus relaciones extramatrimoniales. A partir de esta historia, la aventura no se entinta directamente sobre el dibujo de Hergé, sino sobre un calco, por ello hay una mayor libertad para "llenar" cada una de las viñetas. Por ello hay una mayor profusión de personajes y los fondos se completan con diversidad de formas y colores, hay una mayor dedicación al detalle. Y además, en ese escenario hay muchas más mujeres que en otras aventuras. Podríamos argumentar que se trata de una historia urbanita y en un paisaje que Hergé dibuja de memoria, sin tener que recurrir a fotografías o modelos y quizás se deja llevar, o delega demasiado en sus colaboradores. Sin embargo, es curioso que sea en Suiza y no en otro lugar donde suceda.

A continuación se publican *Tintín en el país del oro negro* (1950), *Objetivo: la Luna* (1953) y *Aterrizaje en la Luna* (1954). Ya no hay mujeres, sólo una enfermera, una azafata y las telefonistas que ya habían aparecido en la aventura inacabada antes de la guerra de *Tintín en el país del oro negro*. Hergé se olvida por completo de que existen, es como si las evitara tras un fracaso matrimonial del que no consigue escapar. Sin embargo, en *El asunto Tornasol* (1956) introduce de nuevo a Bianca Castafiore, su sirvienta

Abundante presencia femenina en *Las joyas de la Castafiore*.

En *Stock de coque* (1958) aparece de nuevo la Castafiore junto a otras mujeres en la fiesta que Rastapopoulos ha organizado en su barco, *Sheherazade*, pero en *Tintín en el Tíbet* (1960) casi no aparecen mujeres (sólo una limpiadora de hotel, dos azafatas y otras figurantes), aunque aquí el mensaje que nos deja Hergé está oculto, tal y como hemos visto [79], y no tiene mucho que ver con ellas. En *Las joyas de la Castafiore* (1963) se introduce el personaje de la niña Miarka y la anciana adivina, ambas gitanas, y también, cómo no, aparecen Bianca Castafiore y su sirvienta, Irma, además de otra presencia femenina personificada en la urraca que roba las joyas [80]. El ruiseñor milanés, como se conoce a la diva, podría, a partir de aquí y hasta el final de las aventuras, simbolizar a la primera mujer de Hergé, Germaine [81]. Una vez que ha superado su crisis personal parece sentirse en deuda con ella y le rinde un pequeño homenaje en cada nueva historia, dándole una mayor presencia y protagonismo a este personaje (hasta ese momento un secundario más).



En *Vuelo 714 para Sidney* (1968) aparece de nuevo la familia de Serafín Latón y alguna azafata. En *Tintín y los Pícaros* (1976) el hilo argumental viene generado por el secuestro de Bianca Castafiore por el general Tapioca, y en el viaje de rescate aparece el único personaje que, aparte de la diva, tiene una personalidad digna de mantener al personaje "vivo" durante toda la historia: se trata de la mujer del general Alcázar, Peggy Alcázar [82]. Una mujer que, como en algunos casos que hemos visto, se encuentra por encima de su marido, a quien reprende vehementemente de forma continua, algo que Hergé ya había mostrado en otras relaciones de pareja. También aparece Irma, la sirvienta de la gran diva. En este episodio, además, vemos un anuncio de televisión en el que aparece una mujer joven y rubia publicitando Loch Lomond, el whisky preferido de Haddock, algo

también novedoso.



femeninas, elegantes pero castas (la esposa del profesor Clairmont o madame Yamilah), y el resto mostrando ese lado maternal que ya hemos comentado.

Es en *Tintín y el Arte-Alfa* (1986) donde nos encontramos la que podría haber sido la primera de ellas, la secretaria de la galería Fourcart, Martina.

Los indicios que apuntan a su inocencia tras ser sospechosa de participar en los asesinatos de famosos galeristas de arte bien puede ser una pista falsa, de las que Hergé dejaba en sus aventuras para confundir al lector, aunque a lo largo de la historia Tintín la hace partícipe de sus investigaciones para desentrañar el enigma y llega a descubrir que lleva un micrófono oculto en una joya al cuello, joya que el mago Endaddine Akass (que no es sino el malvado Rastapopoulos) se la ha regalado en una de sus sesiones. ¿Conoce Martina la presencia del micrófono en la joya que

Hemos podido comprobar en esta revisión que, lejos de aumentar la presencia femenina con el paso a las aventuras a color, apenas aparecen, y aunque hay un aumento de mujeres jóvenes como figurantes, siguen sin incorporarse a la aventura, exceptuando los casos de *Las joyas de la Castafiore* y *Tintín y los Pícaros*. Tintín sigue sin hablar con ellas, y ni mucho menos representan una tentación. Para evitar estos malos pensamientos, las más jóvenes o tienen pareja o están casadas. Ni siquiera los "malos" sienten esta debilidad, que sí muestran por otros vicios, como el alcohol, el poder, el dinero... Únicamente vemos al coronel Sponz, en *El asunto Tornasol*, cortejando a Bianca Castafiore en su camerino, y Rastapopoulos deja entrever algún capricho de este tipo en su fiesta en el barco *Sheherazade*, en *Stock de coke*, donde también está presente la Castafiore.

Tampoco existe el estereotipo de *femme fatale*, tan propio del cine negro o de detectives que gustaba a Hergé. Las mujeres que aparecen son eminentemente "buenas", las más jóvenes muy



La secretaria Martina.

lleva al cuello y que delata a Tintín continuamente? ¿Actúa bajo la influencia de la secta que preside Endaddine Akass? ¿En caso de ser inocente, sería ella quien salvará a Tintín de la muerte a la que se enfrenta en la última página conocida de esta aventura? En cualquier caso, es Martina la primera mujer con la que Tintín coincide que parece ser de su misma edad, ¡y llega incluso a acompañarla, junto a Haddock, a su casa! Este comportamiento es algo inaudito hasta ahora, pero, a falta de tener la historia completa, no sabemos cómo habría terminado.



A pesar de que la mujer va escalando en su posición en la sociedad adquiriendo más derechos en la Europa del siglo XX, Hergé no incluye a ninguna en profesiones de alta cualificación. No vemos a ninguna científica en la expedición de *La isla misteriosa* o en la base donde se fabrica el cohete lunar, el máximo protagonismo es para una artista como la Castafiore, para la mujer de un revolucionario sudamericano, la Sra. Alcázar, y para la secretaria de una galería de arte [83]. Sin embargo, Hergé toma un nuevo cliché para la profesión de la mujer, sustituyendo a las porteras por

azafatas de avión. Esto sucede cuando las líneas aéreas comienzan a sustituir al barco como transporte para Tintín, y la diferencia es que en este caso sí que se trata de mujeres jóvenes. Desde *Objetivo: la Luna*, y tal y como se ha ido comentando, aparecen en varias aventuras. Parece que al final, si añadimos la figura de la chica anunciando en televisión el whisky Loch Lomond, sí que va apareciendo la "niña bonita" que Hergé no quería introducir en las aventuras.

Por último, entre las pocas parejas que aparecen no encontramos ninguna que actúe como tal, no hay lugar para los momentos íntimos [84], siendo el único que muestra esos sentimientos el profesor Tornasol hacia Bianca Castafiore en *Las joyas de la Castafiore* (incluso bautiza con el nombre de la diva a una de sus nuevas creaciones: una rosa blanca).



5. Sobre los pastiches y parodias sexuales

Como colofón a este estudio sobre la mujer en *Tintín* es necesario concluir con las

aportaciones del género de la parodia sexual al universo de personajes que acompañan a Tintín. En líneas generales se trata de obras de pobre calidad, tanto artística como argumentalmente. La mujer, que está ausente en las historias originales, es la base de estas obras de temática sexual, que centran su mirada en las distintas relaciones de los personajes que ya creara Hergé, generalmente sin introducir otros nuevos y aprovechando los recursos gráficos de las distintas aventuras. No hace falta ser muy retorcido para imaginar cómo la homosexualidad o incluso las relaciones con animales se incluyen como simples excusas para criticar la excesiva rectitud de Tintín, apareciendo el resto de personajes en papeles surrealistas y perturbadores.

La primera obra documentada como pastiche de Tintín data de 1937, aunque se trata más de una copia de ciertas viñetas de *Tintín en América* donde se ambienta la historia de *Camu*, su protagonista. Fue publicada en *L'ami du patro*, el "Bulletin hebdomadaire des patronages" de las ciudades belgas de Thuin, Beaumont y Chimay. La siguiente obra es más conocida, se trata de una auténtica parodia donde sí aparece el personaje de Tintín; se trata de *Tintin au pays des Nazis*, donde se critica el trabajo de Hergé durante la II Guerra Mundial en *Le Soir* y se le acusa de colaboracionista. Fue publicada en blanco y negro en el diario *La Patrie* y muestra a Tintín y Haddock denunciando a su dibujante por trabajar junto a los alemanes.

Desde entonces, la producción de estas obras "piratas" no ha cesado y constituyen un universo paralelo de un volumen extraordinario. Tom McCarthy [85] hace una división de las mismas en tres categorías: las de temática política, en las que se aprovecha la controvertida vida del autor para exprimir algunos de los clichés que utilizó en sus primeras obras (anticomunismo, colonialismo y anticapitalismo) y su comportamiento durante la II Guerra Mundial (colaboracionismo, vinculación a personalidades de ultraderecha); las artísticas, donde el autor transforma personajes, viñetas o iconos de las aventuras para realizar su propia obra, y las de corte pornográfico, de las que intentaremos mostrar aquí algunas de las más conocidas [86].

El trabajo más famoso, no sólo en España sino en todo el mundo, es *La vida sexual de Tintín*, de Jan Bucquoy, publicado en los años ochenta en blanco y negro en una revista belga. El polémico autor propuso en 1982 dos secuelas más de esta obra, no traducidas al castellano, *Le mariage de Tintin* y *Minous en stock*, donde se relatan distintos episodios de la vida sexual del personaje. Estas parodias levantaron las iras de los herederos de Hergé, que llevaron al autor a los tribunales, aunque no lograron ganar el juicio. La sentencia, emitida en 1992, permitía la versión de Bucquoy amparándose en la no existencia de confusión con la obra original y que no hay forma de que las aventuras de Tintín puedan asociarse a este trabajo, ajeno a ellas. En general, estas historietas paródicas son muy pobres y de elevada carga pornográfica. Tras la sentencia favorable la historia se editó en color.

En *La vida sexual de Tintin* se introduce como novedad un personaje hasta ahora no comentado, por no ser una obra de Hergé, se trata de la niña rubia sildava de la película *Tintín y el lago de los tiburones* (1973), que reserva sus mejores escenas para el protagonista. La historia comienza con una ambientación muy parecida a *Las joyas de la Castafiore*, donde aparece la filmación de un reportaje en el castillo de Moulinsart. La reunión de personajes es la excusa de partida que da pie a todo tipo de relaciones entre ellos, incluyendo a Milú. Quizás la más singular es una en la que se muestra a uno de los detectives Hernández y Fernández como una mujer, desprendiéndose de su disfraz de hombre. El resto son numerosas relaciones en las que se incluyen algunas de tipo homosexual e incluso sadoma-

soquista sin apenas interés. ¿La mujer? Un mero objeto sexual.

La edición definitiva en color de *La vida sexual de Tintín* se produjo después de la sentencia favorable, en 1992. En castellano existen dos ediciones, una primera de Carton Comics, en el número 12 de su colección *Erótika* (1992) y una segunda en dos volúmenes, editada por Comix Trading / Carton Comics en 1993.



Tintín en Suiza, de Charles Callico.

Quizás el título al que más aprecio se le tiene en este ámbito es *Tintín en Suiza*, de Charles Callico. Publicada en blanco y negro en 1976, ha tenido numerosas traducciones, incluida una al castellano editada de forma artesanal en 1984 y acompañada de un par de postales que reproducían dos viñetas. El autor ya había trabajado antes en una primera parte llamada *Tintín à Paris*, donde el personaje viaja para cubrir los acontecimientos de mayo de 1968, pero que resulta de una calidad menor, no gráfica, ya que las dos no son de buena factura, sino más bien argumental. Y es que *Tintín en Suiza* nos muestra a un Tintín en su vida cotidiana, donde el sexo también tiene cabida, pero no de una forma gratuita, sino integrado en la "normalidad" con la que se rodea al personaje. Ciertamente sorprendente es conocer en estas viñetas que Tintín tiene padres y se nos muestran en el estereotipo burgués que tanto odiaba Hergé. La aventura comienza con Haddock visitando a Tintín en su domicilio de la calle del Labrador, donde su portera le dice que ya no paga el alquiler y que tiene una vida nocturna que molesta a los vecinos. En viñetas posteriores se ve a un Tintín mal afeitado que vomita en plena calle. Haddock lo encuentra finalmente durmiendo en un banco de la estación de tren de Bruselas y regresan a su piso, donde confiesa haber olvidado a Milú en un *bistró* mientras comienza a tocar la guitarra eléctrica. Esto es la gota que colma el vaso de la paciencia de la portera, que termina por expulsarle del piso, y le obliga a mudarse a Moulinsart con el capitán y Milú. Todo esto sucede en tres páginas, un prelude que marca el sentido de una historia en la que, tras desestimar una invitación de Tornasol a Suiza, Tintín decide ir primero a Marruecos, donde se muestra a la Castafiore como bailarina de *striptease* en un teatro, algo que conduce a Tintín a "aliviarse" en el baño y a Haddock a tener una escena de sexo con ella. Posteriormente, Haddock viaja a Suiza mientras Tintín llega al Congo escapando de una organización mafiosa para la que antes había trabajado, allí es seducido por los encantos de una bella congoleña y se da a la buena vida hasta que el marido regresa. Como se halla sin dinero, se lo pide a sus padres y continúa su huida hacia Pekín, donde finalmente es capturado y le es asignada una misión que le lleva a Nueva York, sin saber que es un viaje innecesario, pues sus perseguidores en China han sido asesinados. En Nueva York muere tras ser envenenado. Mientras tanto, Haddock se ha convertido en cobaya de un experimento de varios científicos entre los que se encuentra Tornasol y es reducido al tamaño de un ratón,

estado en el que queda atrapado hasta el final de la historia. Una historia ciertamente extraña y decadente desde su título, ya que Tintín nunca pisa el país helvético.

En 1999 apareció en blanco y negro *Tintin en Thaïlande*, de Bud E. Weyser, periodista belga. Es otra historia elaborada donde Tintín, Haddock y Tornasol parten hacia Tailandia para buscar a Serafín Latón enviados por la mujer de éste, ya que no tiene noticias de su marido desde que viajó allí hace tiempo. Enterados de su marcha, los herederos de la obra de Hergé, la Fundación Marlinsprick, se preocupan por ver a Tintín en aquel país. Es de agradecer que las escenas sexuales sean más sugeridas que explícitas, y en el argumento encontramos suficientes alicientes para interesarnos por la historia hasta llegar a su última página. Resulta que la versión de "Tintín en Tailandia" que se escribe a raíz de este viaje se convierte en la historia en un completo éxito que permite a Haddock y Tintín abandonar su situación de extrema pobreza en la que estaban tras haberse agotado el tesoro de Rackham el Rojo y no haber publicado ninguna aventura nueva tras la muerte de Hergé, mientras los gestores de los derechos del dibujante viven en la opulencia gracias a los derechos de autor. En Tailandia encontramos a Castafiore con el pelo rapado debido a su nueva carrera como cantante de rocanrol del grupo El Loto Azul. También aparece Tchang, que trabaja en un bar de orientación gay; el general Alcázar, al frente de un prostíbulo, y los detectives Hernández y Fernández, completamente seducidos por la belleza local (previamente enviados allí por la mujer de Serafín Latón para encontrarlo). Tras varias peripecias, incluidas las incursiones sexuales de Tornasol, encuentran a Serafín Latón con una nueva mujer de la que quiere huir, ya que es excesivamente dominante. Mientras, en Moulin-sart, la mujer de Serafín y Néstor mantienen un idilio, similar al de Milú con el gato siamés, aunque el mayordomo termina por huir con el fiel amigo de Tintín para encontrarse con su amo en Tailandia. Finalmente, todos los personajes se reúnen en la fiesta de fin de año con un final feliz, el nuevo libro de Tintín está en el mercado y será explotado oficialmente por Marlinsprick.



Tintin en Thaïlande, de Bud E. Weyser.

En el tebeo, el papel de la mujer en este país asiático es el de mera mercancía sexual (burdeles, salas de *striptease*, masajistas...), ni siquiera la mujer de Serafín Latón sale bien parada, al aprovechar los viajes de su marido para mantener relaciones extramatrimoniales, en este caso con Néstor. Todos los personajes exageran su rebeldía respecto al cómic original canalizándola hacia un solo fin, el sexual (acompañado de la dipsomanía). Quizá la Castafiore es la única que se mantiene al margen de todo ello, al fin y al cabo su cambio es meramente profesional, de la ópera al rock. Los verdaderos herederos de los derechos sobre la obra de Hergé

iniciaron una antológica cruzada contra esta historia, llegando incluso a arrestar al autor tras una operación en la que participaron agentes disfrazados de falsos compradores, sin duda una trama digna del propio Hergé [87].



El gemelo maléfico y Zinzín dueño del mundo son dos parodias que forman parte de una serie con cierto contenido sexual y que muestran la imagen malvada de Tintín, su espejo perverso llamado Zinzín, contra el que lucha el inspector Lanceval, verdadero protagonista de estas singulares aventuras. Dibujadas por Exem en 1984 y 1985, estas historietas muestran

una elevada calidad gráfica y sus tiradas fueron inusualmente altas [88]. En ellas se dan cita personajes de otras obras, como Jo, Zette y Jocko, Quique y Flupi, y un tercer gemelo de los detectives Dupondt (en castellano conocidos como Hernández y Fernández). La serie ha continuado publicándose desde finales de los noventa hasta la fecha, apareciendo el volumen nº 10 en 2011, con historias cortas de seis a catorce páginas. En *Zinzín dueño del mundo* vemos a Zinzín manteniendo relaciones sexuales con una congoleña que lo despidió con sorna utilizando una frase de *Tintín en el Congo*: «¡Pensar que en Europa todos los pequeños blancos deben ser como Zinzín!».

También hay cierto contenido sexual en la serie *Les aventures apocryphes de Tintin*, de 2005, donde se presenta a un Tintín con un aire de detective solitario con malas pulgas cercano a los protagonistas del cine negro. En una de estas historias cortas en blanco y negro, "Tintin et les noctambules", Tintín se fuga con una bailarina con la que mantiene relaciones sexuales y se ve perseguido por su protegido, un encolerizado Rastapopoulos. Una historia intrascendente y completamente prescindible.

Con un contenido mayor de sexualidad encontramos *Tintin fait un porno*. Realizada en 2006 en color, esta historia es un ejercicio de virtuosismo en sí misma ya que utiliza planchas enteras de distintas aventuras para crear una historia con nuevos diálogos en la que la Castafiore propone a Tintín participar en una película pornográfica. Se trata de una mera excusa para introducir en la historia fotografías de conocidas actrices que son contratadas por todo el mundo y que acaban en el castillo de Moulinsart realizando una escena de sexo coral con todos los inquilinos.

Por otra parte, existen más historias con un trasfondo político que atañe a las consideraciones sexistas de la obra de Hergé, como *Tintin contre le patriarcat*, aparecido en 1990 en blanco y negro y que utiliza sin pudor imágenes de *Tintín en Suiza*. En esta historia Tintín y Haddock inician una pequeña revolución al darse cuenta de que no han actuado siendo conscientes de su propia vida y se sienten como marionetas. Inician entonces una lucha por la igualdad de género fruto de la pasión de sus autores, miembros de una asociación feminista inglesa. La historia

acaba con un alegato político y una última viñeta donde aparece Tintín con un cóctel Molotov en la mano.

Hay otras obras menores, como la aparecida en la revista *Actuel* en diciembre de 1990, "Dindin et le secret de Moulinsal", de solo cuatro páginas, realizada por Hergi y con escenas de sexo gratuito y poca originalidad.

También existen obras nacionales, como la aparecida en la revista *Playboy*, de mayo de 1979, donde Carlos Odepus dibuja "Así mata (y ama) la KGB". En esta historieta hay una breve escena sexual de Tintín [89]. En la revista *Bésame mucho* también se publicaron dos historias de escaso interés, una primera en el número 4, de 1980, "Objetivo: la epiglotis del Sha", realizada por Montesol, y la segunda en el número 17, de 1981, "Navidad en Moulinsard", dibujada por Scaramuix. El autor valenciano Xavi (Javier Vives) esbozó varias parodias del personaje en situaciones comprometidas ("Tintón", "Teng-Teng") para la revista *El Cuervo*, que fueron recogidas en los álbumes *El erotismo en el cómic mundial*, 1 y 2 (1985).

Tintin pour les dames, de Georges Wolinski, o *Tientien en Bordélie*, de Roger Brunel, son dos ejemplos de versiones iconoclastas de grafismo menos explícito pero de contenido más ácido. Sobre todo la primera de ellas, por producirse en 1962, una época ciertamente temprana para este tipo de parodias. En la única página de esta historia en blanco y negro vemos a Tintín montarse una fiesta en Moulinsart aprovechando la ausencia del capitán Haddock, que le sorprende a su regreso. ¡Mujeres en Moulinsart!



Tintin pour les dames, de Georges Wolinski.

6. Conclusión

Hemos podido comprobar a través de este texto cómo la ausencia de la mujer en las aventuras de Tintín ha estado muy ligada a la situación personal de su creador frente al sexo femenino, inicialmente en la relación con su madre y posteriormente con sus dos esposas, Germaine y Fanny. Esto es algo que influyó en el carácter solitario del protagonista en un principio y en el hecho de que las pocas mujeres que aparecían o bien eran de avanzada edad o bien eran niñas. Tras un periodo en el que van incorporándose otros personajes y Hergé atraviesa graves crisis, el autor atraviesa una ruptura matrimonial con una gran relevancia en su obra, a partir de la cual incluiría mujeres jóvenes en las historias dando además mayor protagonismo en el argumento a otros personajes como Bianca Castafiore, Peggy Alcázar o Martina, aunque nunca mostrándolas en profesiones de gran responsabilidad, a pesar de que estas últimas aventuras se publicaron hasta los años ochenta. De todas formas, esta mayor presencia no es ajena al propio Hergé, ya que siempre había mostrado atracción por la mujer y suficiente sensibilidad para dibujarla, sobre todo en su etapa como ilustrador y diseñador. El respeto que quiso mostrar por la imagen de lo femenino fue su gran defensa frente a las continuas críticas que han llevado a muchos a calificar al autor como misógino, homo-

sexual o machista, y ha alimentado numerosas parodias y pastiches de mayor o menor contenido sexual que no son sino el reverso simplemente curioso de una obra que todavía esconde en sus páginas enigmas a la espera de ser descubiertos.

Jordi Joan Gran Lapeña (stratonefh22.blogspot.com)

Alejandro Martínez Turégano (catalogotintin.jimdo.com)

Participantes del foro sobre Tintin: www.tintincfh.es; y del foro de la Bande Dessinée sobre comic franco belga: elforodelabd.forogratias.es/.

Para saber más sobre Tintín o la obra de Hergé existen en España dos asociaciones, una de habla castellana, MilRayos (milrayos.com/blog), y otra catalana, 1001 (www.1001.cat/).

NOTAS.

[1] En realidad su nombre era Georges Rémi (1907-1983) y firmaba sus obras como Hergé, seudónimo que provenía de pronunciar sus iniciales invertidas: RG.

[2] Este episodio sucedió en 1972 y la cita es del libro *Hergé, collectionneur d'Art* (Pierre Sterckx, La Renaissance de Livre, 2006), aunque desde muy joven manifestó un interés por estos espectáculos, ya que en un viaje con su compañero Paul Jamin en 1931 a París por motivos profesionales asistió al Moulin Rouge. Sin embargo lo hacía por curiosidad, ya que por ejemplo no sucumbió a las proposiciones del secretario de los Studios Hergé, Baudouin van den Branden, que le tentaba con visitar a prostitutas en los años cincuenta (*Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).

[3] Entrevistado por Bruno Duval en *L'Express*, 1973.

[4] Exceptuando a Martina, secretaria de la galería Fourcart en *Tintin y el Arte-Alfa*, y aunque se desconoce la posible evolución del personaje que no es más que un esbozo podría ser la primera mujer en contra de Tintín, como se comenta más adelante.

[5] *Le monde d'Hergé*, Benoît Peeters, Casterman, 1983.

[6] *Tintín-Hergé, una vida del siglo XX*, Editorial Fórcola, 2011.

[7] *Hergé, fils de Tintin* Flammarion, 2002., Benoît Peeters.

[8] Se habla de sesiones de masturbación colectiva y peleas brutales entre los miembros de ese grupo *scout* en el que Hergé entró en 1919, con doce años (*Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).

[9] En este colegio entró en contacto con un nuevo grupo *scout* en el bien pudiera haber presenciado relaciones de homosexualidad. Esta experiencia de amistad entre hombres también podría haber marcado la ausencia de compañía femenina para Tintín (*Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).

[10] *Le monde d'Hergé*, Benoît Peeters, Casterman, 1983.

[11] *Des Hommes derrière des noms*, Frédérique de Lys, Éd. Delta, 1989.

[12] Sobre Las dos primeras aventuras el autor confesaría más tarde que no renegaría de ellas, pero sí que las haría

diferentes (Entrevistado por Numa Sadoul en 1971).

[13] En palabras de Hergé: «Yo era realmente un boy-scout [...] y como era boy-scout, me puse a relatar la historia de un pequeño boy-scout a otros boy-scouts» (Entrevistado por Numa Sadoul en 1971).

[14] Revista que tomaría el nombre de *Le Boy Scout Belge* en 1927, por fusión con *Le Scout belge* (*Tracé RG*, Hui-breht Van Opstal, Editions Lefrancq, 1998).

[15] No lo volvió a ver hasta el año 1981, cuando se le permitió viajar a Bruselas desde China. En el álbum lo personifica en un chico chino, llamado Tchang, que vuelve a aparecer en *Tintín en el Tibet*.

[16] A estas aventuras sucederían también en blanco y negro: *La oreja rota* (1937), *La isla negra* (1938), *El cetro de Ottokar* (1939) y *El cangrejo de las pinzas de oro* (1941). Posteriormente los colorearía todos, menos la aventura en Rusia, ajustándose al rigor editorial de 62 páginas que le marcará su editor Casterman. La primera aventura editada en color en formato de libro de 62 páginas fue *La estrella misteriosa* (1942).

[17] Hergé tiene la tendencia a dibujar a los personajes con figura de “S”, muy elegante e ilustrativa (*Tintín, Hergé y los demás*, Juan d’Ors, Ediciones libertarias, 1988), que dota a las viñetas de movimiento propio, muy dinámicas. Hergé confesó haber tomado de su hermano estos gestos (*Hergé, fils de Tintín*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).

[18] *Dossier Tintin*, Frederic Soumois, Jacques Antoine, 1987.

[19] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Editions Moulinsart, 2007.

[20] Aunque también se parece al perro de otra obra suya: “Extraordinaire aventure de Flup, Nenesse, Poussette et Cochonet”, publicada en *Le petit Vingtième* del 1 de noviembre de 1928 al 4 de enero de 1929.

[21] Sin embargo Milú le acompañará hasta el final de sus aventuras y es un compañero fiel que nunca le falla en los momentos importantes.

[22] *Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002.

[23] Estas aventuras fueron creadas entre los años 1936 y 1939 y constituyen cinco aventuras: “Le rayon du mystère” (aventura que posteriormente se escindió en dos episodios, titulados en castellano: “El Manitoba no contesta” y “La erupción del Karamako”); “Le Stratonef H.22” (aventura que posteriormente se separó en dos episodios, titulados en castellano: “El testamento de Mr. Pump” y “Destino: Nueva York”); y “Au pays du Maharadja” (que posteriormente y también en castellano tomó el nombre de “El valle de las cobras”).

[24] *Dans la Peau de Tintin*, Jean-Marie Apostolides, Les impressions Nouvelles, 2010.

[25] *Tintin chez le psychanalyste*, Serge Tisseron, Aubier-Archimbaud, 1985.

[26] En el momento de su boda con Germaine, Hergé cita a *Robinson Crusoe*, *Los tres mosqueteros* y *La isla del tesoro* entre sus diez libros favoritos, obras basadas en la amistad “masculina” (*Tintin, Hergé & his creation*, Harry Thompson, Hodder and Stoughton, 1991).

[27] Debido quizás a la falta de intimidad y excesivo celo con el que sus padres le trataban. Cuando todavía tenía veinte años su padre le descubrió una novela erótica que le había prestado un compañero al regresar de su periodo de servicio militar y le reprendió amargamente, algo que Hergé no soportaba debido a que ya se veía como un adulto (*Dans la peau de Tintin*, Jean-Marie Apostolides, Flammarion, 2002).

[28] Esta confesión se produce al hablar de las que eran para el dibujante las restricciones de la serie *Jo, Zette y Jocko*, cuyos protagonistas sí tenían padres, y vendría a refrendar sus palabras acerca de si Tintín era su hijo o no comentadas anteriormente (*Les bijoux ravis*, Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, 2007).

[29] Hergé fue diagnosticado como estéril por un tratamiento de rayos X contra sus eczemas o psoriasis, una enfermedad que le afectaba a las manos para dibujar y que pudiera tener también un cierto componente psicossomático. De todas formas por declaraciones de sus sobrinos parece que no tenía mucha simpatía por los niños cuando le visitaban. Sobre Tintín afirmó: «Le he criado, protegido y alimentado como un padre cría a su hijo», según la entrevista de Numa Sadoul en 1971, pero en la entrevista original no transcrita añade: «Me parece que no tengo esa necesidad. A pesar de todo creo que soy demasiado mayor para poder tener hijos adoptivos» (*Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).

[30] No hemos encontrado referencias, pero podría ser que Hergé incluso se sintiera como un “hijo adoptado” al sentir la ausencia emocional de sus padres.

- [31] Incluso cuando ella muere en 1946 no le reconoce en ese último momento y sí a su hermano (*Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).
- [32] Carta de 15 de mayo de 1932 (*Dans le peau de Tintin*, Jean-Marie Apostolidès, Les impressions nouvelles, 2002).
- [33] Germaine y Hergé se casaron en 1932 por el padre Wallez, que quería un marido para ella a toda costa, ya que llegó incluso a ordenar que todos los hombres de la redacción del periódico debían contraer matrimonio, aunque no pensó en Hergé en un primer término (*Hergé*, Pierre Assouline. Ediciones Destino, 1997). Sin embargo, Hergé sí estaba enamorado de ella desde 1927, al regresar del servicio militar, pero ella no le tomaba en serio. (*Hergé, lignes de vie*, Editions Moulinsart, 2007).
- [34] *Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002.
- [35] También financieramente, ya que en ese momento cambia las relaciones comerciales con *Le petit Vingtième*.
- [36] En este diario publica *El cangrejo de las pinzas de oro* (1941), *La estrella misteriosa* (1942), *El secreto del Unicornio* (1943), *El tesoro de Rackham el Rojo* (1944) y el comienzo de *Las 7 bolas de cristal*, que se interrumpe y continúa después de la guerra en la revista *Tintin*.
- [37] El capitán Haddock sería su “yo” malhumorado y tentado por el alcohol y el profesor Tomasol su “yo” aficionado a los avances científicos y tecnológicos. Los detectives Hernández y Fernández serían una imagen de su padre y su tío gemelos, aunque también se sentía a veces identificado con ellos (entrevistado por Numa Sadoul en 1971).
- [38] «Al igual que los mejores escritores (Shakespeare o Chaucer, por poner un ejemplo), Hergé nos ha dejado todo un elenco de tipos humanos. Tomados en conjunto, constituyen un inmenso cuadro social – lo que Balzac denominó la comedia humana» (*Tintín y el secreto de la literatura*, Tom McCarthy, El tercer nombre, 2007).
- [39] Refiriéndose a Sherlock Holmes o Jim Hawkins, protagonista de *La isla del tesoro*, son «seres que viven para la aventura y que sólo en ella encuentran pleno sentido a su existencia» (*Abecedario de Tintín*, Joan Manuel Soldevilla, Editorial Milenio, 2003).
- [40] Hergé «era un gran admirador de la mujer, a quien consideraba un perfecto vehículo de ternura, elegancia, finura y buen gusto» (*Tintín, Hergé y los demás*, Juan d’Ors, Ediciones libertarias, 1988).
- [41] Entrevistado por Numa Sadoul en 1971.
- [42] *Tintin. Hergé & his creation*, Harry Thompson, Hodder and Stoughton, 1991.
- [43] *Herge, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002.
- [44] En una carta de 14 de junio de 1947 confiesa a Germaine «Tintin ya no soy yo» (*Herge, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).
- [45] Para el escritor Harry Thompson el secreto del éxito de Tintín es la universalidad de su humor, que Hergé empleaba porque lo necesitaba para evadirse de su vida privada, aunque quizás sea excesivamente frívolo mencionar ese único factor (*Tintin, Hergé & his creation*, Harry Thompson, Hodder and Stoughton, 1991).
- [46] *Hergé, portrait biographique*, Thierry Smolderen y Pierre Sterckx, Casterman, 1988.
- [47] Antes de estas escapadas podría haber tenido pensamientos un tanto obscenos acerca de su sobrina Marie-Louise (*Hergé, portrait biographique*, Thierry Smolderen y Pierre Sterckx, Casterman, 1988).
- [48] La primera de ellas conocida sucedió en 1948, en un primer viaje a Suiza con su mujer y la hija de una costurera llamada Rosane, con cuya madre pensaban exiliarse a Argentina (*Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).
- [49] *Hergé, portrait biographique*, Thierry Smolderen y Pierre Sterckx, Casterman, 1988.
- [50] A la pregunta de Benoît Peeters sobre cuál es su mayor debilidad, Hergé contestó en 1982 que «soy incapaz de improvisar» (*Le monde d’Hergé*, Benoît Peeters, Casterman, 1983).
- [51] Fanny había sido compañera de colegio de la hija de Paul Jamin, amigo de Hergé.
- [52] La hora del té era un momento muy especial en los Studios. Hergé y sus colaboradores aprovechaban para intercambiar impresiones, que podían ser, como no, de índole más personal.

[53] La idea surgió en *Hergé* tras leer un artículo de periódico: unos peregrinos que se dirigían hacia La Meca desaparecieron. Al reaparecer, fueron vendidos como esclavos (*Hergé*, Pierre Assouline, Ediciones Destino, 1997).

[54] Raymond de Becker, en los años cuarenta, hizo descubrir a Hergé la obra de Carl Jung. Desde entonces, el dibujante no creía en más psicología que la de las profundidades. Profeso admirador de los textos del célebre psicoanalista, Hergé se prestó, en abril de 1959 y por recomendación de De Becker, a realizar una consulta a Riklin, discípulo directo de Jung y continuador de sus teorías (*Hergé*, Pierre Assouline, Ediciones Destino, 1997; *Hergé, lignes de vie*).

[55] Declaración realizada durante una entrevista con Numa Sadoul en 1971.

[56] Hay un análisis detallado de este sueño en *Les Bijoux Ravis*, Benoît Peeters, Les impressions nouvelles, 2007.

[57] Aunque en confesión a su amigo Marcel Stal, responsable de la galería de arte Carrefour, muy frecuentada por Hergé al final de su vida, siempre le torturaron aquellos sentimientos (*Hergé, Collectionneur d'Art*, Pierre Sterckx, La Renaissance de Livre, 2006).

[58] *Tintín, Hergé y los demás*, Juan d'Ors, Ediciones libertarias, 1988.

[59] A resaltar algunos realizados en septiembre de 1922 durante una excursión *scout* a los montes Dolomitas, en Italia, donde aparece una mujer morena con mantón y peineta, típicamente española, posiblemente inspirado por un viaje a Andalucía del grupo *scout* que finalmente no se produjo (*Hergé, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).

[60] Conocemos al menos a una ellas, Lucie, que podría haber sido novia suya tras Milou en 1925 (*Hergé, portrait biographique*, Thierry Smolderen y Pierre Sterckx, Casterman, 1988).

[61] Son, por orden de aparición, las ardillas de "Les aventures de Tim l'écureuil au far west", dibujadas para una publicación de los grandes almacenes de Bruselas : L'innovation (del 17 de septiembre de 1931 al 31 de diciembre de 1931); los osos "Tom et Millie", que se publicaron en el suplemento infantil semanal *Pim et Pom*, del diario *Vie Heureuse* (del 13 de diciembre de 1932 al 14 de febrero de 1933) ; y los también osos de "Aventures de Popol et Virginie au far west" editadas en *Le Petit Vingtègème* (del 8 febrero 1934 a 16 agosto 1934).

[62] La aventura de dos niños, su hermana y un cerdo en "Extraordinaire aventure de Flup, Nenesse, Poussette et Cochonet" publicado en *Le Petit Vingtègème* (del 1 de noviembre de 1928 al 4 de enero de 1929); las seis entregas de dos hermanos en "Les aventures de Antoine et Antoinette", dibujadas para la publicidad de las confiterías Antoine; o su serie más conocida, las aventuras de Jo, Jocko y Zette (ver nota 23).

[63] Creados como "Quick et Flupke" en 1930, es una serie de gags de dos páginas de los que Hergé creo más de trescientos hasta el año 1940.

[64] *Hergé. Chronologie d'une Oeuvre. Tome 7, Philippe Goddin, Editions Moulinsart, 2011.*

[65] *El diccionario de Tintín*, Toni Costa, Editorial Juventud, 1986.

[66] *De Abdallah à Zorrino, dictionnaire des noms propres de Tintin*, Cyrille Mozgovine, Casterman, 1992.

[67] Las aventuras en blanco y negro son: "Tintin en el país de los Soviets" (1930), "Tintín en el Congo" (1931), "Tintin en América" (1932), "Los cigarros del faraón" (1934), "El Loto Azul" (1936), "La oreja rota" (1937), "La isla negra" (1938), "El cetro de Ottokar" (1939) y las primeras páginas de "Tintín en el país del oro negro", historieta interrumpida por la guerra en 1940.

[68] En Francia se aprobó una ley en 1949 llamada "de publicaciones destinadas a la juventud", en la que se habla en su artículo 2 de que éstas «no deben incluir ninguna ilustración, ningún relato, ninguna crónica, ninguna sección, ningún inserto que presente una opinión favorable al bandidaje, la mentira, el robo, la pereza, la cobardía, el odio, el libertinaje o cualquier acto calificado como crimen o delito o que sea desmoralizador para la infancia o la juventud» (*Hergé, Pierre Assouline*, Ediciones Destino, 1997).

[69] Del que Tintín no era ajeno, ya que en *Tintín y los Pícaros*, de 1976, abandona los pantalones bombachos por unos vaqueros.

[70] Hay un gesto parecido cuando una mujer reprende y golpea con un paraguas al detective que busca a Milú y ha robado a su perra en *Tintín en América*.

[71] Tomamos este nombre de un comentario de una de las comensales, aunque podría referirse de forma irónica al propio Tintín y la joven ser realmente la pareja del malvado Rastapopoulos, que se sienta a su lado (incluso otros ven

en este personaje a Groucho Marx y no al corrupto magnate).

[72] La actuación de Tintín en defensa de los oprimidos y desfavorecidos es común en toda la serie: ofrece pan a niños hambrientos en Soviets, protege a los congoleños de un hechicero con malas intenciones, salva a Chicago de los gangsters, protege a los chinos frente a la ocupación occidental y japonesa, salvando a Tchang de morir ahogado (y saldrá a buscarlo posteriormente en el Tibet), defiende a un joven niño peruano,...

[73] *Tintin chez le psychanalyste*, Serge Tisseron, Aubier-Archimbaud, 1985.

[74] El propio Hergé tomaba decisiones también en ese sentido. Cuando en 1977 la mujer de un compañero tuvo que suplir a su marido cobró dos tercios del sueldo que le correspondía, realizando el mismo trabajo (*Herge, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002).

[75] Hay un completo análisis de las "máscaras" en la obra de Hergé en *El Loto Rosa*, Antonio Altarriba, Edicions de Ponent, 2007.

[76] *Tintin et le secret d'Hergé*, Serge Tisseron, Hors collection, 1993.

[77] *Tintin et le secret d'Hergé*, op. cit.

[78] Las videntes también estuvieron presentes en la vida de Hergé en varios episodios de su vida (posteriores a esta aventura), incluso su primera mujer, Germaine, llegó a consultar a una que tuvo mucha influencia sobre la pareja a finales de los años cuarenta: Bertje Jagueneau, madre de uno de los colaboradores de Hergé (*Hergé, portrait biographique*, Thierry Smolderen y Pierre Sterckx, Casterman, 1988).

[79] Aunque para Jean-Marie Apostolides el Yeti es una imagen de la madre de Hergé, que asiste a la reconciliación de los dos hermanos, Georges y Paul Rémi, que se identificarían con Tintín y Tchang (*Dans la peau de Tintin*, Les impressions nouvelles, 2002).

[80] Sobre la imagen negativa de los pájaros en las aventuras de Tintín también se ha escrito en diversas ocasiones.

[81] *Herge, fils de Tintin*, Benoît Peeters, Flammarion, 2002.

[82] Para entender el enérgico carácter de Peggy Alcázar hay que tener en cuenta que fue creada por Hergé basándose en un personaje de un reportaje del Ku-Klux-Klan, de acuerdo a las palabras de Fanny Vlamincq (*Hergé et Tintin reporters, du petit Vingtième au journal Tintin*, Philippe Goddin, Editions du Lombard, 1986).

[83] Éste sería el vehemente argumento de un lector que en 1976 escribe a Hergé tras leer "Tintín y los Pícaros" y no ver todavía a ninguna mujer en una profesión relevante, a pesar de la época en la que ya alcanzaban puestos de una mayor responsabilidad profesional. Hergé contestaría defendiendo su postura de no caricaturizar a la mujer (*Hergé, correspondance*, Edith Allaert y Jacques Bertin, Duculot, 1989).

[84] Caso singular es el de una pareja sin nombre que aparece en diversas aventuras, un hombre y una mujer mayor, desde "Asunto Tornasol" a "Tintín en el Tibet" ¿algún mensaje secreto de Hergé? (Love Story, entrada en el blog *Stratonef.H22*: <http://stratonefh22.blogspot.com/2011/10/love-story.html>).

[85] *Tintín y el secreto de la literatura*, Tom McCarthy, El tercer nombre, 2007.

[86] Gran parte de las obras de tipo pastiche y distintas parodias puede encontrarse en la web en esta dirección, aunque lleva unos años sin actualizarse: <http://www.naufrageur.com>

[87] Blog *68Revoluciones*, entrada titulada "(Otro) Tintín apócrifo", 21 de agosto de 2008 (<http://www.68revoluciones.com/?p=1149>).

[88] En castellano se publicaron en 1985 bajo la editorial Tchang, con una tirada de 500 ejemplares.

[89] Mostrada por Joan Navarro en su blog *Viñetas, Las colegialas, el KGB y Tintín*, 20 de julio de 2007 (<http://navarrobada.blogspot.com/2009/07/las-colegialas-el-kgb-y-tintin.html>).



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JORDI JOAN GRAN LAPEÑA; ALEJANDRO MARTÍNEZ TURÉGANO (2012): "HERGE, TINTIN Y LA MUJER" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/herge_tintin_y_la_mujer.html

MUJERES MACHAS EN ADELITA Y LAS GUERRILLAS (CIUDAD JUAREZ, 23-II-2012)

Autor: [RICARDO VIGUERAS](#)

Notas: El presente artículo fue publicado por primera vez con el título "Adelita: una heroína de papel para una revolución en viñetas", en el nº 39 de Nóesis (I-VI-2011). monográfico sobre 'Reflexiones en torno a la Revolución mexicana cien años después', coordinado por Dr. Jorge Chávez Chávez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, ISSN: 0188-9834. Ha sido cedido a TEBEOSFERA por su autor para su publicación en línea con modificaciones y nuevas imágenes.



Portada de los años 1950, cuando la serie obtuvo cabecera propia.

A MAL GATO, MALA RATA: MUJERES MACHAS EN ADELITA Y LAS GUERRILLAS, DE JOSÉ G. CRUZ

1. El caso del asesinato sin cadáver

Quien hoy se asome por los kioscos de México en busca de historietas autóctonas (denominadas *pepines* en tiempos gloriosos) [1] difícilmente encontrará motivos para la maravilla. Cuesta creer que México, donde los cómics llegaron a gozar de una importancia sin parangón en el resto del planeta, tenga hoy una producción cualitativamente tan poco representativa. Poco podrá encontrar más allá de las reediciones de dos clásicos de doña Yolanda Vargas Dulché (*Memín Pinguín* y *Lágrimas y risas y amor*), el archiconocido *Kalimán* [2] y los volúmenes en los que, de un tiempo a esta parte, la Editorial Porrúa reedita, sin mucho orden ni concierto, las simpáticas aventuras cotidianas de la *Familia Burrón* de Gabriel Vargas. Y sin el más mínimo criterio historicista o completista. Durante mis más de quince años de estancia en México y residencia en Ciudad Juárez he buscado infatigablemente cómics autóctonos mexicanos, no sólo contemporáneos, sino sobre todo clásicos. He podido dar con muy poco. Tan poco, que creí que el cómic mexicano había sido siempre tan pobre y tan escasamente representativo de la vida nacional como podría deducirse de las pocas series y muestras encontradas. Recuerdo que en cierta ocasión me enzarqué con el novelista Mauricio Carrera (gran conocedor del medio) acerca de la nula repercusión del tebeo mexicano. Con la perseverancia del ignorante, me confirmé en mis trece mientras Carrera,

con mucho mejor tino y más conocimiento, me enumeraba series y autores que merecieran una más que justa reivindicación. Pero la pregunta que me quedó entonces, persuadido ya de la importancia desconocida del cómic mexicano, me la formuló la importancia incognoscible del cómic mexicano. ¿Dónde estaban todos esos cómics? La lectura posterior de los tres volúmenes que Aurrecochea y Bartra dedicaron a la historia del medio (*Puros cuentos I, II y III*) me hicieron conocer numerosas series y autores que, desgraciadamente, sigo sin poder leer. Hay que tener en cuenta, además, que los imprescindibles tres volúmenes de *Puros cuentos* son un testimonio inacabado, ya que esta historia del cómic mexicano llega sólo hasta 1950. A pesar de que un cuarto tomo fue anunciado (lo que presumiblemente indica que sus autores lo escribieron), éste nunca llegó a ver la luz [3].



Dos clásicos mexicanos.



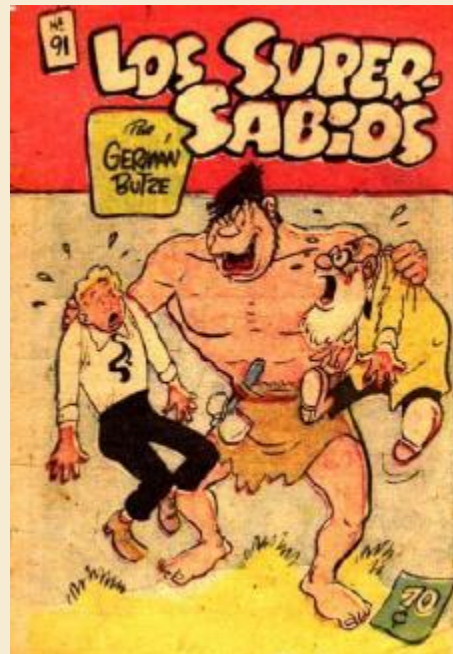
Cualquier aficionado al cómic, debería andar al corriente de cuáles son sus propios clásicos. No sólo los clásicos universales (principalmente estadounidenses, más tarde europeos y recientemente japoneses) que han influido sobre los cómics del resto del mundo, sino de sus propios clásicos nacionales, aquellos que no por su falta de méritos, sino por razones de distinta índole, no han trascendido más allá de las fronteras de cada país. Un francés conoce a *Barbe-Rouge* de Charlier y Hubinon, como un italiano sabe quién es *Tex Willer* igual que un español ha oído hablar de *El Capitán Trueno*. ¿Dónde están los clásicos del cómic mexicano? Parece ser que no soy el único que lamenta el incognoscible reino del pepín. Cederé ahora la palabra al ya mencionado Aurrecochea:

« Fuente indispensable para el conocimiento y comprensión de lo que hemos sido, nuestras historietas, sin embargo, son leyenda. Para el público y los investigadores, la inmensa producción histórica es prácticamente inaccesible. Paradójicamente, cuando ha llegado el tiempo de revaloración de la historieta mexicana, cuando toca la hora de su arqueología, las fuentes disponibles son muy escasas. Los ejemplares de las revistas de monitos, tan omnipresentes como ninguneados en su momento, han sido devorados por el tiempo y el olvido: se han convertido literalmente en polvo. Los escasos números que sobreviven se encuentran en manos de celosos coleccionistas y el único acervo público

existente —el de la [Hemeroteca Nacional de México](#)— sólo está parcialmente clasificado. »

Las nuevas tecnologías deberían salir al rescate de las viejas historietas, como de hecho ya lo hacen. Antes del desarrollo y éxito de nuevos soportes de lectura como el libro digital y el iPad, la industria mundial del cómic ya advirtió que los aficionados e historiadores de todo el mundo escaneaban y compartían toda clase de cómics a través de descargas desde eMule, torrents o distintos almacenes conocidos como shares (los callejones de Internet). Contribuyó a ello que los cómics son más cómodos de leer en la pantalla de la computadora que los libros de literatura, ya que el dibujo parece lucir en pantalla, si no mejor que sobre el papel, sí al menos no tan mal. La lectura de cómics en soporte digital ha sido fundamental durante la última década. El efecto más beneficioso ha sido el de que la globalización ha llegado al cómic. El cómic ha adolecido siempre de falta de globalización. Cualquiera que desee leer el *Hamlet* o *El Quijote* en Inglaterra, España o Francia puede conseguirlos con facilidad, o recurrir a cualquier traducción. Las obras maestras de la literatura están en su mayor parte globalizadas, por lo que podemos hablar de autores y obras de presencia universal. En cambio, ¿pueden los lectores de esos países acceder con la misma facilidad a ediciones o traducciones de *Terry y los piratas*, de Milton Caniff, o al *Tintín* de Hergé? Hasta hace una década, no. Ahora, bastan unos golpes de clic para que el universo del cómic pueda llegar hasta uno mismo gracias a la generosidad de personas anónimas que no cobran nada por su tiempo ni por su esfuerzo. Algunos también los llaman "piratas".

Entonces, ¿dónde están los clásicos del cómic mexicano? Diseminados por Internet, pero no lo suficiente. Cuesta hoy creer que la historieta mexicana fuera, después del cine denominado "de la Edad de Oro", un pequeño imperio latinoamericano en expansión a la conquista de mercados. La historieta mexicana llegaba a los mercados de Colombia, Chile o Perú (entre otros países) y competía en igualdad de condiciones con las publicaciones locales o con los todopoderosos cómics de prensa de Estados Unidos. En muchos casos, era México quien servía de puente entre el comic-book de superhéroes norteamericano y el lector de habla hispana (incluso durante los últimos años de la España de Franco, la Editorial Novaro nos nutría de supermanes y bátmanes en ingenua y



Portadas de tebeos prácticamente olvidados.

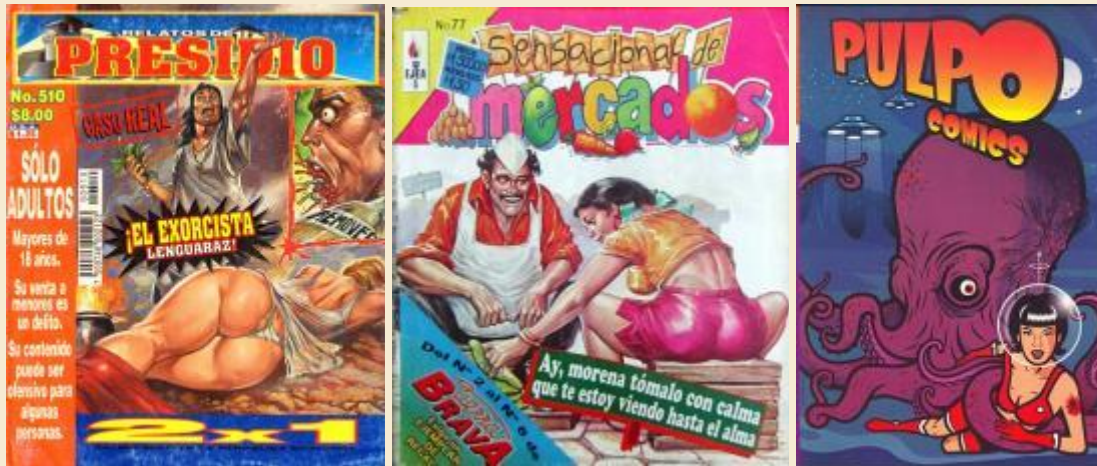


entrañable traducción campirana). Hoy existen ciertas páginas como Taringa [4] desde las cuales es posible descargar un elevado número de ejemplares de personajes representativos (con *Kalimán* a la cabeza), pero también hay un reducido número de blogs que comparten desde toda América Latina muchos clásicos de la historieta mexicana. Sin embargo, a pesar de que sólo de esta manera es hoy posible leer obras como *Adelita y las guerrillas* de Cruz, *Los Supersabios* de Germán Butze o *Rolando el Rabioso* de Gaspar Bolaños, la gran mayoría de las publicaciones compartidas de origen mexicano son fundamentalmente de superhéroes norteamericanos como los de la editorial DC (fundamentalmente representadas por la Editorial Novaro) y Marvel (Editorial La Prensa), que sirven a los aficionados para llenar importantes huecos en la trayectoria de estos personajes en su traducción al español. Otras páginas se encargan de establecer y ordenar las correlaciones entre las publicaciones mexicanas y las originales en inglés, ya que la longeva existencia de algunos de estos iconos de la cultura popular estadounidense, y el desorden con que éstos fueron editados, hacen imposible saber a qué publicación original se corresponde tal o cual historieta de *Linterna Verde* (por poner un ejemplo) publicada en cierto número del *Supermán* de Novaro en los años 70.

Que los cómics superheróicos estadounidenses sean populares en México no es ninguna sorpresa. Así sucede también en Francia, España o Italia, países con una producción autóctona de cierta importancia (como en el caso de España), o de una elevada importancia (como en el caso los otros países citados). La gran diferencia consiste en que en tales países la importancia de la historieta es tanta que la presencia de los *héroes de pijama* no merma la producción nacional. Algunos países tienen sus propias versiones de los superhéroes norteamericanos (como el *Spider-Man* hindú o el *Batman* japonés) [5], pero en general la producción nacional goza de buena salud y ventas millonarias impensables en otras latitudes (tal es el caso de *Tex Willer* en Italia o de *XIII* en Francia y Bélgica). Quizá el "enemigo común" occidental sea el manga o cómic japonés, que desde los años 80 ha cautivado a toda una generación de nuevos (y no tan nuevos) lectores, imprimiendo su peculiar estilo a los dibujantes más jóvenes de distintos países occidentales. Pero la presencia del manga en nuestras vidas ha venido, en general, para enriquecerlas, y es difícil sustraerse a la calidad y encanto de numerosas obras maestras que Japón ha producido desde el fin de la II Guerra Mundial hasta nuestros días. La demonización del manga, que todavía es notoria en personas de cierta edad y/o gustos conservadores, demerita más a quienes esgrimen razones contra el manga que al manga mismo.

La historieta mexicana contó con ventas millonarias en otro tiempo. ¿Y hoy? Hoy también, aunque las cabeceras que arrasan en los kioscos, que son compartidas por multitudes y revendidas hasta la saciedad en mercadillos de segunda mano ya no tienen nada que ver con aquella historieta autóctona que cultivaba el culebrón argumental y el melodrama desaforado. Publicaciones como *El Libro Vaquero*, *Sensacional de Mercados* o *Relatos de presidio*, con su mezcla de erotismo rijoso y violencia desbordante, no alcanzan, por lo general, mínimos de calidad que permitan parangonarla con obras del pasado. Estos nuevos cómics, bautizados por Daniel K. Raeburn como *ghetto librettos* [6] (la denominación lo dice todo) provocan el horror de estudiosos de todas latitudes como manifestaciones de un arte en profunda y quizá irreversible decadencia. Lo cierto es que poco de bueno puede decirse de ellos en términos literarios y artísticos, y su análisis, más que interesar a estudiosos de la literatura y del arte, interesará sobre todo a sociólogos que quieran ilustrar de alguna manera el conocimiento del México contemporáneo en términos del imaginario colectivo y otras representaciones de la sociedad. Se podrá argumentar que tal clase de historietas de sangre y sexo tam-

bién fueron populares en otras latitudes (pienso en el *pornofumetti* italiano de los años 70), y en cierto modo lo siguen siendo en todas partes, pero en tales casos nunca han constituido el grueso de la producción autóctona nacional, sino sólo una parte de ella. Y los clásicos nunca fueron desterrados, sino que permanecieron más allá de estas modas.



Panorama del cómic mexicano actual, historietas populares pero también de calidad.



Chanoc, otro clásico infravalorado.

Mientras tanto, los clásicos de la historieta mexicana han ido cayendo en el olvido, que es la peor forma de muerte. Mientras que hoy día es posible descargar de Internet toda o buena parte de la producción clásica de Italia, España, Estados Unidos o Francia (y hablamos de material clásico que no sólo se comparte en la red, sino que se reedita en sus países de origen y se vende en librerías), perfectamente ordenada y con pocas carencias, los clásicos de la historieta en México son poco compartidos porque, principalmente, nadie los conoce. Salvo en los casos anteriormente citados (la obra de Vargas Dulché, *Kalimán* o la *Familia Burrón*), nada de esta producción nacional clásica se reedita, con lo que tampoco su difusión por la red puede llegar de forma sistemática ni ordenada. En la Hemeroteca Nacional, a pesar de sus buenos deseos y trabajo constante, todavía no saben muy bien lo que tienen [7]. En definitiva, el desinterés por una parte tan importante de la vida cultural del México del siglo XX ha sumergido a

la historieta mexicana en el caos, la degradación, la pérdida y el desconocimiento originados por décadas de progresivo dismantelamiento en términos culturales, económicos y sociales del que fue el país más desarrollado de América Latina.

Quizá el ejemplo más triste de todo esto sea la imagen del gran artista Ángel Mora (creador gráfico de *Chanoc*, que alcanzó ventas millonarias) vendiendo un puñado de sus originales a 350 pesos la página, cantidad económica más que modesta que no tiene nada que ver con los precios estratosféricos que pueden llegar a alcanzar originales de artistas clásicos del cómic de otros países en el

mercado internacional. Ojalá que esas páginas hayan acabado en manos de personas que sepan apreciarlas, en vez de quienes puedan entregarlas a sus nietos para que las coloreen.

La historieta mexicana fue asesinada, pero su cadáver no existe. O sí existe, pero está desmembrado por todos los rincones de México y de América Latina. Juntar los pedazos exigiría la comparecencia de una nueva Liga de Hombres Extraordinarios que, como los recreados por Alan Moore en la serie de cómics del mismo título [8], emprendiesen la extraordinaria tarea de recomponer las partes de una momia extraordinaria.

2. El caso de José G. Cruz

Nadie que se haya aproximado a la historia de los pepines mexicanos podrá obviar la figura prometeica de José G. Cruz, un artista que alcanzó enormes cimas de calidad literaria y gráfica dentro del medio y que se prodigó también fuera de él, por lo que bien podríamos considerarlo el protagonista más mediático de toda la historieta producida en este país. La información sobre este poliédrico artista es escasa, y toda ella procede de la misma fuente, el ya citado volumen III de *Puros cuentos*, por lo que a esta obra me remito nuevamente [9] en cuanto a fechas y datos concretos.

José Guadalupe Cruz nació en 1917 en Teocaltiche (Jalisco). Su infancia transcurre en Estados Unidos, donde a los doce años comienza sus estudios artísticos hasta regresar a México en 1934. Hasta esa fecha, es normal suponer que tendría la influencia de los clásicos norteamericanos que se publicaban en la prensa diaria y suplementos dominicales, lo que le permitiría conocer las grandes posibilidades emergentes del medio, pero es la época en que todavía predominan las series humorísticas (de ahí el vocablo inglés *comics*) y las de marcado carácter costumbrista como *Gasoline Alley*, de Frank King. Sin embargo, la continuidad argumental ya es un hecho en las tiras diarias de finales de los años 20 y las historias pueden durar meses. En 1928 se introduce el Capitán Easy en una tira diaria que ya se había avocado al relato aventurero (*Wash Tubbs*, de Roy Crane), pero el estilo todavía era caricaturesco. Todo este formidable arsenal de talentos pudo influir sobre José G. Cruz, pero lo cierto es que no será hasta su regreso a México en que las series de aventuras en la prensa norteamericana van a virar radicalmente hacia la representación realista, con series como *Tarzán* (Harold Foster), *Mandrake el Mago* (Lee Falk y Phil Davies), *Secret Agent X-9* (Dashiell Hammett y Alex Raymond) o *The Phantom* (Lee Falk y Ray Moore). José G. Cruz, formado en Estados Unidos,



José Guadalupe Cruz.

bien pudo seguir estas series desde México por las ediciones que se hacían en las revistas en que él mismo publicaba sus historietas. Como quiera que sea, lo cierto es que en sus titubeantes comienzos como dibujante de historietas (que se produce en 1936 al comenzar a trabajar para la revista *Pepín*) parece haber ecos del estilo de Alex Raymond para *X-9* o de Ray Moore para *The Phantom*. Estos autores norteamericanos procedían de la ilustración y volcaron precisamente en estas series de aventuras de corte realista todo lo que habían aprendido del dominio de la fisonomía humana y de la descripción de ambientes, por lo que nos hallamos frente a una escuela de realismo previamente establecida que ellos pondrían al servicio de una nueva clase de historieta. Al mismo tiempo, en Hollywood se producía otra interesante revolución realista: la de los directores de escena de Broadway que comenzaban a ser contratados por la meca del cine. Eran tiempos en los que una necesidad de realismo se imponía en la cultura popular de Estados Unidos, quizá como posicionamiento ideológico ante los peligros emergentes de los conflictos europeos que al final acabarían por afectar a esa nación. Fue un paso más en la evolución o manifestación de la filosofía pragmática de los Estados Unidos.



Brenty, página publicada a finales de los años 1930 en la revista *Pepín*.

Aurrecoechea y Bartra establecen entre 1936 y 1939 la creación de los principales personajes del primer José G. Cruz para la revista *Pepín*: El Monje Negro, Brenty, Nancy y la Banda Escarlata; para *Paquito*, los hermanos Landers y el personaje que nos ocupa: Adelita, que protagonizará la serie *Adelita y las guerrillas*. En 1939 llegaría otro personaje representativo del universo cruciano: Juan sin Miedo.

En Estados Unidos el realismo en los cómics se consolidó también en estos años, y artistas anteriormente mencionados como Raymond, Ray Moore, Phil Davis o Milton Caniff se convirtieron a lo largo de los años 40 en maestros de influencia universal que hoy contemplamos como a gigantes de un medio que se renovaría durante la década siguiente. Su influencia no tardó en llegar a México y se convertirían también en modelos de referencia. Tan pronto como en 1940 empezaremos a ver en

José G. Cruz ecos de un artista que acabaría por convertirse en influencia determinante de su estilo: Milton Caniff. Aquí debe ser dicho que, independientemente de que las *daily strips* y las *sundays* de procedencia norteamericana se publicasen en los diarios mexicanos y fueran más tarde reimpresas de forma independiente, las revistas de historieta autóctonas cumplieron en México el papel renovador que en Estados Unidos tuvieron los diarios, ya que muchas de estas revistas como *Pepín*, *Paquito* o *Chamaco* donde José G. Cruz y otros publicaban sus series de

creación propia tenían periodicidad diaria y no semanal, hecho fabuloso que sólo en México se ha producido en toda la historia mundial de los cómics: tal era la necesidad que los mexicanos tenían de historietas, y tan sorprendente fue esta adicción a la hora de conformar verdaderos imperios editoriales. Por desgracia, esta extrema dependencia del público por esta clase de productos, que eran injustamente despreciados por gobiernos, educadores e intelectuales, conducirían con el tiempo a un control de la industria que llevaría a su destrucción. Este desdén de la oficialidad por los cómics fue una de las causas del asesinato de la historieta mexicana y de la progresiva pérdida de su memoria y su registro. Ni que decir tiene que idéntico posicionamiento se vive en México frente al fenómeno de los *ghetto librettos* ya mencionados.

Durante los años 40 Cruz comienza a experimentar con el fotomontaje, lo que le conduciría en los años 50 a un periodo de enorme fecundidad escritural y artística con destacadas cotas de calidad *pop*, *kistch* y *trash*, y posteriormente, en los 60, a un estancamiento producto quizá del desinterés por la historieta y de su interés por el medio cinematográfico. Los años 40 y 50 serán de enorme fecundidad, y el sello José G. Cruz se multiplica en revistas diversas con varias series hasta alcanzar 134 páginas semanales, auxiliado (como no podía ser menos ante la titánica productividad de Cruz) por diversos artistas como Arturo Casillas, Ignacio Sierra, Leopoldo Zea Salas, Guillermo Marín, Manuel del Valle y Delia Larios [10], pero también los fotógrafos Benjamín López y Miguel Gloria. Pero toda esta turbamulta de artistas no conduce al caos la efectividad narrativa de las obras de Cruz. Como afirman Aurrecochea

y Bartra: "Aunque sus colaboradores tienen personalidad propia, las series creadas bajo su dirección son visualmente crucianas y los guiones son íntegramente suyos. Para bien o para mal, el estilo de José G. Cruz es único e inconfundible" [11]. En José G. Cruz tenemos un fabulador nato, un artista instalado definitivamente en el ático de su imaginación, un salteador de los caminos del relato, un pirata de los mares de la fantasía y de la imagen, un filibustero de todas las mitologías del mundo que trasladaría a la mitología mexicana de revolucionarios para construir un universo donde el tiempo se extiende y se comprime a voluntad del creador siguiendo la lógica mitológica, nunca la lógica histórica o realista. Su *Adelita* no es un cómic revolucionario al uso, sino un parque temático de la Revolución Mexicana donde todo cabe, para que se ajuste a los intereses del contador de historias. No es de extrañar que algunos de sus cómics (quizá los de argumento más enloquecido y soluciones gráficas más chocantes) fuesen producidos de ma-



Guión y dibujos de José G. Cruz para esta adaptación a la historieta de la película *They meet in Bombay* (Clarence Brown, 1941).

drugada con él y su equipo “medio cuetes” después de alternar durante horas en cabarets [12]. Las historias que escribe y dibuja, fotografía, recorta y pega y vuelve a dibujar en sus melodramas de arrabal ofrecen productos tan extraños desde el punto de vista visual, que trascienden el naturalismo, se instalan en el terreno de lo onírico y con frecuencia alcanzan el reino de las pesadillas.

Tamaña actividad casi sobrehumana será prolongada en la escritura de 33 guiones para cine, así como en la redacción de numerosas radionovelas. Por si fuera poco, a veces participa como actor en muchos de esos filmes o posa como personaje de fotonovela y le vemos desfilan por sus melodramas de arrabal o insinuarse entre los figurantes de *Adelita* y *las guerrillas*. Su método de trabajo para acometer tanta responsabilidad sólo podía ser la de un maníaco creador compulsivo. Merece la pena reproducir aquí el testimonio de Sixto Valencia (creador gráfico de la serie de Yolanda Vargas *Memín Pinguín*) [13] sobre las jornadas de trabajo de Cruz en su estudio:

« Para evitar interrupciones por el cambio de página en la máquina de escribir (...) hacía que su secretaria le fabricara inmensos rollos de papel revolución pegando hojas tamaño carta. Sin comer ni dormir, y acompañado sólo por su botella de whisky, podía pasar más de 24 horas seguidas tecleando varios guiones al mismo tiempo. Intercalaba secuencias de tramas distintas, en el orden en que se las iba dictando su imaginación, y al final la tijera ordenaba el producto. Sin más que una ligera corrección, quedaban listos los argumentos de cinco o seis historietas. »



Primer número de *Santo, el enmascarado de plata* (septiembre de 1952).

En 1952 fundó su propia empresa editorial, donde se refugiarían con él todas sus criaturas de papel, y donde verían la luz otras nuevas. Reescribe, redibuja y reedita *Adelita* y *las guerrillas*, pero también será el tiempo de la publicación de otras series que apadrina, escribe o dibuja como *Muñequita*, *Los Pardallán*, *Rosita Alvérez* y *Canciones inolvidables*. Pero sobre todo, será el momento de su mayor éxito nacional al escribir y dibujar, siguiendo la estética ya conocida del fotomontaje, las historietas de *Santo*, *el enmascarado de plata*. Curiosamente, la reivindicación de las películas de Santo y de otros luchadores que se ha producido a nivel mundial desde los años 80 han convertido estas historietas de Santo en verdaderos fetiches cotizadísimos a nivel internacional que coleccionistas y aficionados comparten por medio de Internet. Hoy, aparentemente olvidado por la cultura oficial, desconocido por las nuevas generaciones

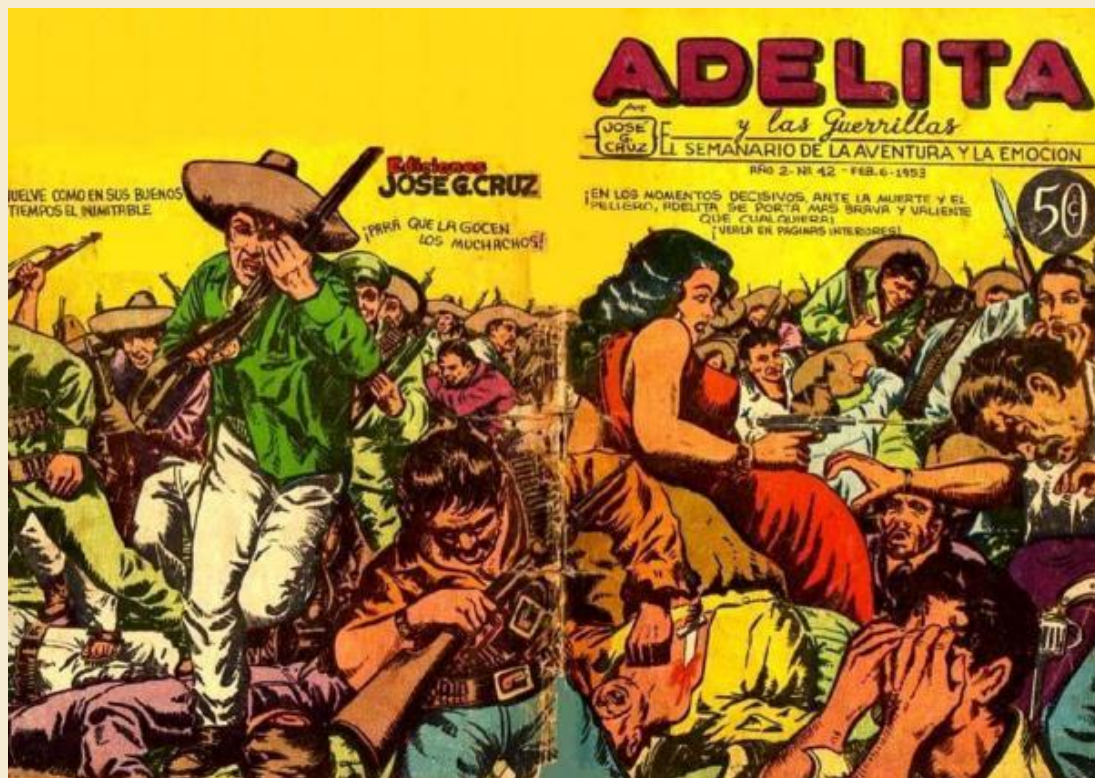
de mexicanos, perdidas o arrumbadas sus adelitas o fotonovelas para ser pasto

del deterioro o del olvido, José G. Cruz ha adquirido a nivel internacional el status de rey del arte pop o de la cultura de derribo en su vertiente *mad mex*.

José G. Cruz falleció en Los Angeles, California, el 22 de noviembre de 1989, a la edad de 72 años.

3. El caso de *Adelita y las guerrillas*

Al margen del interés sociológico o meramente histórico que pueda tener (e indudablemente los tiene, pero no pertenecen a nuestro campo de estudio), siempre he estado convencido de que *Adelita y las guerrillas* contiene dos valores que la convierten en obra fundamental de la historieta clásica mexicana: un indudable atractivo estético y una elevada calidad literaria. Con "elevada calidad literaria" no pretendo dar a nadie gato por liebre, ni dejar asentado que los argumentos, diálogos o textos de apoyo pertenecen a la gran literatura en su longevo sentido aristocrático (sin duda, seguiremos encontrando más belleza de expresión y conocimiento del alma humana en los diálogos de los trágicos griegos o en Shakespeare que en los de José G. Cruz), sino por lo retorcido de sus argumentos, los brillantes diálogos y réplicas, las ingeniosas soluciones a dilemas, y en definitiva, por ajustarse con gran soltura a las convenciones del melodrama pasional más loco.



Adelita y la Revolución Mexicana

Adelita y las guerrillas es una obra de temática revolucionaria que comenzó a publicarse por entregas en 1936 en las páginas de la revista *Paquito*. Su trayectoria editorial es complicada, y para empezar deberíamos hablar de una

primera y de una segunda serie. La primera serie salta de *Paquito* a *Chamaco Chico* [14] en 1939 y de ahí brinca a la revista *Pepín*, donde se publicó a diario. Es complicado precisar fechas concretas que al parecer no tiene nadie, ya que no existe un fondo completo de estas publicaciones, ni siquiera en la Hemeroteca Nacional. *Adelita* ya se publica en *Pepín* al menos en el número 260 (25 de septiembre de 1939), y en los fondos de la Hemeroteca Nacional la serie corre entre los números 381 y 1253 de *Pepín* (21 de febrero de 1940 y 18 de agosto de 1942). La segunda serie comienza a publicarse cuando José G. Cruz se independiza de *Pepín* a principios de los años 50 para fundar su nueva editorial y comienza a publicar *Adelita y las guerrillas* en formato revista de bolsillo entre 1952 y 1955 [15]. Para esta nueva edición Cruz se remonta a la primera serie y la reescribe y redibuja completamente, ayudado en esta ocasión por un notable equipo de colaboradores (anteriormente mencionados) que darán un fuerte impulso gráfico a la saga. Se publicarían al menos 172 números de 32 páginas [16]. Con posterioridad, Ediciones José G. Cruz mantendría en el mercado al personaje por medio del semanario *Adelita* en formato magazine donde la heroica guerrillera protagonizaría solamente una sección de comedia elegante donde compartiría confesiones y consejos con los lectores entre otras secciones de carácter misceláneo, relatos, viñetas cómicas y *pin-ups*. Nada que ver con la dramática trama de la serie *Adelita y las guerrillas*.



El fragor de las batallas.

Por último, en 1983 *Adelita* vuelve a ver la luz de la mano de Editorial Gaviota, donde bajo el título de *Adelita y Juan sin Miedo*, llegaría a alcanzar al menos 12 números y tendría también edición colombiana a cargo de la Editora Cinco (especializada en la publicación de historieta mexicana) y que sería distribuida también en Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. En esta ocasión se vuelve a reimprimir la segunda serie sin apreciables retoques, sólo alterándose la numeración de páginas, que pasa de la antigua numeración de novela-río de los años 50 a una numeración de páginas propia para cada número de la colección [17].

No ha habido más reediciones de esta serie desde entonces, ni legales ni piratas. Si hubiese existido alguna edición pirata, suponemos que ésta circularía en formato digital por Internet, pero el material que puede ser encontrado se reduce a un puñado de números, en concreto los números del 68 al 73 de la edición de 1953, los números 8 y 12 de la Editorial Gaviota de 1983, el número 1 de Gaviota en su edición colombiana de 1982. Además, contamos con las abundantes muestras que Aurrecochea y Bartra introducen en su imprescindible *Puros Cuentos III*.



El mayor atractivo de *Adelita y las guerrillas* lo constituye el ser una especie de "parque temático" de la Revolución Mexicana sin pretensión alguna de verosimilitud histórica. Esto, que podría considerarse una aberración, constituye uno de los mayores atractivos de la literatura popular, de la que los cómics son vertiente, y en los que el libertinaje cronológico muchas veces es regla. Sería absurdo querer acusar a Cruz de ignorancia. La cronología en las aventuras de Adelita y sus amigos es la cronología mítica, y en el relato mítico el tiempo se comprime o se extiende al gusto de los narradores del mito. La cronología mítica permite, por ejemplo, que los personajes mitológicos sean conocedores de hechos que, en sentido estricto, todavía no han ocurrido, o que en las tragedias griegas encontremos acontecimientos cambiados de ubicación temporal o descripciones de templos o de cultos que los protagonistas no podrían haber conocido. El anacronismo en distintos grados es moneda de uso común incluso en las más verosímiles de las novelas históricas, y a este respecto el cómic y el cine han recurrido a él cuando había algo más importante que la fidelidad histórica: la efectividad dramática. Por tanto, no es de extrañar que en este trepidante y arrojado mundo de la Revolución Mexicana de Adelita, la acción parezca iniciar en algún momento de los años 30 en que Cruz escribe y dibuja su obra para, de pronto, saltar a los tiempos de Victoriano Huerta. Incluso el mismo escenario es un escenario mitológico, al ser el escenario mítico del western, del cual la Revolución Mexicana constituyó su último capítulo.



La Tigresa del bajío, erotismo criminal.

y Estados Unidos, se irá desprendiendo poco a poco la nueva Adela Negrete, transformada en Adelita, una heroína que pronto se verá envuelta en numerosos episodios de acción al trabar amistad con Pancho Pistolas (clarísimo trasunto de Pancho Villa) y que servirá a la causa revolucionaria luchando del lado de los carrancistas contra los malvados "pelones" federales. La excusa argumental es mínima, pero también suficiente para que, tras tal insignificante requisito, Adelita y sus amigos inicien la gran aventura de la vida en un escenario y temporalidad de carácter míticos.

En 1939 José G. Cruz decidió sumar fuerzas y convertir *Adelita* en la serie estrella de *Pepín*, para lo cual reclutó a todos los personajes de sus otras series,

En principio, *Adelita y las guerrillas* narra la historia de una joven ranchera, Adela Negrete, cuyo hermano ha sido secuestrado y brutalmente asesinado por quien será uno de los personajes recurrentes de la saga: La Tigresa del Bajío. A partir del conocimiento de semejante fechoría, Adela decide dar con la asesina para entregarla a la justicia, o mejor aún, vengarse con su propia mano. De este deseo de venganza, del que nacerían tantos justicieros y super-héroes de México

que dejarían de ser protagonistas en aquellas para convertirse en recurrentes en *Adelita*: Juan sin Miedo, Brenty, El Monje Negro y Nancy. En 1939 Cruz ya había acusado la influencia de una de las obras más importantes de la historia del cómic, *Terry y los piratas*, de Milton Caniff. Esta serie, que se publicaba en los diarios norteamericanos de la época desde 1934, desarrolló para el cómic muchos elementos que enseguida



Influencia de Hogarth.

adaptaría Cruz para *Adelita*: la creación de un universo de personajes recurrentes que vienen y van al estilo de un Balzac o de un Valle-Inclán; el desarrollo del concepto de novela-río o gran historia que, como en la vida, fluye interminablemente; la adopción de un estilo de dibujo impresionista, entre realista y caricaturesco, donde los claroscuros van a jugar un papel muy importante para conseguir iluminaciones dramáticas y expresionistas. Todo esto es *Adelita y las guerrillas* en su momento de esplendor: la asimilación por parte de un alumno aventajado (que dirige un equipo de colaboradores muy competente) de las enseñanzas de un gran maestro de influencia mundial. Porque el estilo de Milton Caniff continúa su desarrollo hasta hoy mismo en virtud de sus muchos epígonos artísticos por todo el mundo (y que son epígonos de epígonos de epígonos de Caniff). Y aquí es donde Cruz tuvo una idea brillante que décadas después tendría en Estados Unidos un genio del medio, Stan Lee: la suma de fuerzas. Si a los lectores de Juan sin Miedo, *Adelita* o el Monje Negro les gustan estos personajes, ¿cómo no les va a gustar verlos a todos juntos confluyendo en una sola trama argumental? Cruz supo así reutilizar a personajes que quizá ya no le interesaban tanto para fortalecer una sola serie. También aquí el mundo de las interrelaciones entre personajes remite una vez más a la mitología clásica, una lección que también fue muy bien aprovechada por Stan Lee en los años 60 [18].



Satanás, secundario de lujo.

Por todos estos factores, entre la primera comparación de *Adelita* en las páginas de *Pepín* y el número 1 de la versión redibujada en 1952 media un abismo de calidad. En el número 1 de *Adelita* (reeditado por Editora Cinco de Bogotá siguiendo la edición de Gaviota) tenemos ya la *Adelita* de los años 50, con un José G. Cruz no sólo muy dueño de su trazo, sino también como director de un

equipo creativo altamente cualificado que desarrollaban aspectos relacionados con documentación fotográfica, vestuario, escenografía y fondos. Si alguna vez fue conocido el mundo de la historieta como "cine de los pobres" (y así fue en la España popular de los años 30 y 40), en los 50 ya vemos a José G. Cruz convertido en una especie de Selznick de las viñetas dirigiendo como productor su pequeño estudio cinematográfico de papel. José G. Cruz, que por aquellos años ya había incursionado en el cine y colaborado con el simpár Juan Orol, demostró que cine y pepines no sólo no eran rivales, sino hermanos que podían complementarse usando el uno del otro como hicieron en numerosas ocasiones el tándem Cruz/Orol.

Si la Adelita de los años 50 recuerda a María Félix, y en ella se inspira directamente (aunque con otras diversas influencias), la Adelita de 1939 recuerda mucho más a Dolores del Río, quien a la sazón todavía era la más grande estrella mexicana del cinematógrafo y una de las grandes divas de Hollywood. Su exotismo y *glamour* no sólo no habían decaído un ápice desde el fin del cine silente, sino que todavía desarrollaría en México una segunda etapa, que daría comienzo con *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1942) el mismo año en que debutaría María Félix con *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías), irregular versión campirana de la tragedia de Romeo y Julieta. La Adelita que vemos en las muestras de 1939 es Dolores del Río, si bien su representación guarda cierta ambigüedad de época que no desmienten



Erotismo a pie de batalla.

tampoco el que Cruz se inspirara en su hermana Josefina para tan célebre personaje [19]. Las muestras contempladas remiten a la vertiente más exótica de Dolores del Río como icono de mujer latina, sobre todo la inocente y sensual Adelita con que se publicitaba en *Chamaco Chico* la llegada de este personaje en 1939 a la revista [20]. Otras muestras de la misma época coinciden, si no en la evocación directa de Dolores del Río, sí en un cierto parecido en el peinado y los rasgos de las actrices de los años 30. En este periodo de gestación de *Adelita* y *las guerrillas* el dibujo todavía es rudimentario, de aprendizaje, la mano no está suelta del todo y para los efectos de sombras y de grises Cruz echa mano todavía de la trama mecánica. Aunque comienza a jugar con encuadres cinematográficos y perspectivas, esta etapa es todavía la de un artista en formación. En una página primeriza y desgarrada del primer *Juan sin Miedo* (publicada en *Paquito* 443, 30 de abril de 1940) tímidamente comienzan a aparecer las manchas de tinta para las masas de sombra y, en la viñeta 7, descubrimos un rostro de mujer que copia directamente a la Dragon Lady de *Terry y los piratas* [21]. La influencia de Milton Caniff será a partir de entonces incontenible y Cruz acabará por transformarse en uno de sus

principales epígonos en México, si no el mejor.



Distorsión lisérgica de los ambientes y cuerpos.

entonces ha protagonizado diversos papeles de mujer *macha* o de temperamento incendiario. Es un rasgo característico del cómic popular el tomar modelos del cine del momento sin pretender ocultarlo, pues una de sus aspiraciones es que el lector pueda reconocer los referentes. Durante los años 80, *Superman* se parecía a Christopher Reeve, y en Italia iconos tan importantes del *fumetto* como *Dylan Dog*, *Dampyr* o *Julia* se inspiraron en estrellas del cine del momento. Ahora la mujer que enciende tantas emociones contrapuestas en la libido de los mexicanos es María Félix, y su carácter se ajusta mejor a nuestra Adela Negrete, que Cruz convertirá en icono sexual de delirantes connotaciones sadomasoquistas.

Hasta el inicio de la historia ya es distinto, porque su carácter también lo será. En las primeras páginas Adela Negrete, dueña del rancho Casa Grande, se precipita de noche en busca del doctor que prometió atender horas antes a su hermana Anita, quien sufre de contusión cerebral tras caer del caballo. El doctor y Adela pronto son perseguidos por los sanguinarios guerrilleros de Pancho



Adelita/María Félix en su versión de los años 1950.

Pistolas que aterrorizan la región, por lo que Adela decide detener su cabalgada para enfrentarlos a tiro limpio mientras el doctor prosigue su carrera hasta el rancho. Adelita es capturada y conducida al cuartel de Pancho Pistolas, donde tras un frustrado intento de fuga conocerá a uno de sus más aguerridos guerrilleros, que no es otro que Juan sin Miedo (inspirado directamente en el Pat Ryan de *Terry y los piratas*). Cuando Juan descubre a Adelita desde los barrotes de la ventana de su celda, donde pasa la noche tras una trifulca con otros guerrilleros, queda prendado de Adelita y le compone el célebre corrido *Si Adelita se fuera con otro...*, de

Una lectura del número 1 de *Adelita* en su versión de los años 50 acusa ya distintos rasgos estilísticos y maestría en la ejecución. Es desde el principio un cómic estéticamente bello y con gran fuerza visual. Adela Negrete ya no tendrá nunca más la dulce belleza de la Del Río, sino los rasgos de tigresa de María Félix, quien ya por entonces es icono internacional del cine mexicano y que hasta

autor incierto. Muy pronto Juan y Adelita se verán envueltos en una celada contra los gobiernistas, y la saga no ha hecho más que empezar.



Erotismo y piedad sádica en la Tigresa.

A pesar de la crueldad manifiesta de Pancho Pistolas, sobre quien nunca se escamotean adjetivos (bestia, cruel, sanguinario...) el personaje aparece revestido de cierta simpatía sobre la cual se añaden algunos rasgos de nobleza y sentido de la justicia, como cuando ejecuta a uno de sus guerrilleros por intentar violar a Adelita ("De sobra saben que no me gusta que traten de abusar de las mujeres. Lo encontré forcejeando con esta mocosa")

[22]. En el fondo, Pancho Pistolas, a pesar de sus miserias, es un héroe. Ni qué decir tiene que Adelita, a pesar de ser dueña de rancho, está de parte del guerrillero y participa por tanto de aquel retrato oficialista que de la Revolución se comenzó a dibujar cuando desaparecieron sus más incómodos protagonistas. Cuando Juan le pregunte por qué aceptó convertirse en señuelo de la celada, contestará: "Personalmente soy partidaria de Pancho Pistolas... Sé el fin noble que persigue... Trata de implantar en México un nuevo estado de cosas que beneficie a los humildes" (pág. 27, viñeta 2).

En su mejor momento, *Adelita y las guerrillas* es una excelente novela-río llena de personajes recurrentes que en un momento u otro pueden adoptar el protagonismo, pero se basa sobre todo en el binomio Adelita/Nancy, cualquiera de las cuales reúne los requisitos para impulsar la acción. Este protagonismo femenino recarga las tintas, sobre todo, en las relaciones de rivalidad y hasta odio con mujeres como La Iguana, la Tigresa del Bajío y otras con las que las bellas protagonistas llegan más de una vez a las manos, lo que aprovecha Cruz para desarrollar vibrantes escenas de pelea que en muchas ocasiones devendrán en el desarrollo de una estética *bondage* o sadomasoquista de ribetes lésbicos convenientemente señalados por la crítica que ha abordado esta serie. En cuanto a Juan sin Miedo, que de ser protagonista de su se-



Erotismo en los fogones.

rie propia pasó a secundario de lujo en *Adelita y las guerrillas*, su presencia será intermitente pero constante a lo largo de toda la saga. Cruz sabe bien que, a pesar del amor que Adelita siente por su apuesto guerrillero, el principal enemigo del héroe son la mujer y el matrimonio. Al tratarse ésta de una serie de protagonismo femenino, el varón pasa a convertirse en el natural enemigo de toda heroína que se precie, por lo que Juan aparece y desaparece hasta convertirse en detonante de episodios y aventuras que hacen avanzar la acción, pero que constantemente fuerzan a la pareja a estar en constante separación en una perpetua añoranza mutua que rinde jugosos frutos dramáticos a Cruz.



Tigresa del bajío y los peligros de acostarse con la jefa.

En *Adelita* las mujeres representan la fuerza de la naturaleza en estado de erupción volcánica. No es por azar la transformación que en algún momento se dio de la Adelita/Dolores del Río en la Adelita/María Félix. *Adelita y las guerrillas* es una fantasía masculina de inversión de valores propia de una sociedad cuya representación de la relación entre ambos sexos es fundamentalmente machista. Por lo

tanto, en una serie donde las mujeres toman la voz cantante, éstas adquieren todos los valores tradicionalmente masculinos de autoridad, independencia, voz de mando y violencia que pueden declinar, y de hecho lo hacen, en un sadismo a veces gratuito que Cruz aprovecha para conferir a su obra una estética *bondage* inspirada en autores extranjeros como John Willie, autor de *Sweet Gwendolyne*. Se podrá argumentar que estas mujeres mandonas ya estaban también en *Terry y los piratas*, de nuevo la obra de referencia de Cruz, pero existe un abismo entre la diplomática y sutil *Dragon Lady* y las estridentes *machas* de la saga de Cruz. Y es que se trata de una inversión de valores extrema propia de una representación machista del mundo. Aquí la fantasía radica en ser dominado y hasta humillado por la mujer, ésa precisamente a quien el hombre domina y humilla durante la vida real. Esto y no otra cosa representa, precisamente, el icono cinematográfico de María Félix. Mientras Hollywood exportaba al mundo un modelo de mujer bella, inteligente, desenvuelta e independiente, pero compañera del hombre al fin y al cabo en términos de cierta clase de igualdad (aunque la representación del universo de la pareja pudiera seguir pareciendo machista), México exportaba ese "monstruo" de María Félix que tanto ayer como hoy puede encontrar admiradores como detractores: una visión estridente y exagerada de la mujer "independiente", pero que sólo lo es hasta que es capaz de encontrar (siguiendo viejos mitos culturales como el de Atalanta o las Amazonas) al hombre capaz de dominarlas y conducirlas al redil de su amor conyugal, donde la fiera será domada.

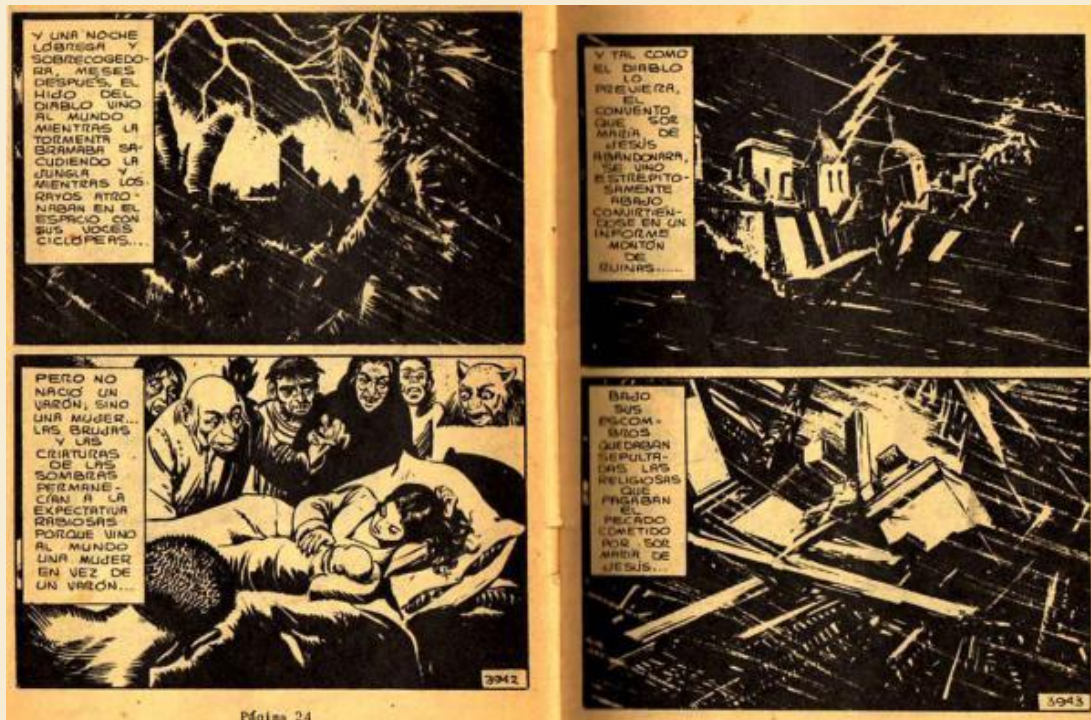


Peleas de mujeres. Otro aliciente para la libido de los hombres.

Las primeras mil páginas de la saga de Cruz parecen más de Cruz que las que vendrán más tarde, pero es difícil con tan pocos materiales a la mano poder juzgar dónde empiezan y acaban los préstamos de fotografías, calcos de otros artistas del cómic de Estados Unidos o la misma personalidad de los distintos colaboradores que pasarán por la Factoría Cruz para ponerse a sus órdenes. Pero esto no importa, porque durante esas mil páginas el resultado es excelente desde el punto de vista argumental y carente de estridencias desde el punto de vista gráfico, el conjunto tiene una solidez, homogeneidad artística y armonía que parangona a la saga de Adelita, *mutatis mutandis*, con otras series relevantes del mercado internacional. Poco a poco esto se irá descoyuntando al centrarse Cruz más que nada en los guiones para delegar responsabilidades artísticas en su talentoso equipo. Pronto entrará en acción la técnica del *collage*, se fotocopiarán y recortarán cien veces las siluetas femeninas para ser recicladas de cien formas distintas. Poco a poco Cruz se irá desligando del arte impresionista de su maestro Caniff y empezará a convertirse (sin él saberlo todavía) en un precursor de la estética del arte pop.

De todo esto son buen ejemplo las páginas 2185-2369, publicadas entre los números 68 y 73 de *Adelita y las guerrillas*. En esta ocasión Adelita y Nancy se ven obligadas a separarse cuando ambas descubren la supuesta tumba de Juan sin Miedo y Adelita toma la decisión de vengar a su amante. Para ello comenzará a trabajar como mesera en la cantina de un pueblo cercano, donde, por aquello de que todos los borrachos son bien *lengua-larga*, pretende conocer la identidad del asesino, que resultará no ser otro que el temible El Catorce, un criminal que pretende encamarse con Adelita como dé lugar y con quien intercambiará, como no podía ser menos tratándose de esta serie, una buena cantidad de puñetazos, bravuconerías y bofetones. Como los giros melodramáticos eran la característica

principal de Cruz como argumentista, al final resultará que Juan sin Miedo no estaba muerto, sino que reaparece como justiciero embozado al mismo tiempo que Adelita dispara contra El Catorce y éste cae por un precipicio. Cuando ambos están a punto de ser capturados por los federales, entra al asalto en el pueblo Panchito Pistolas con sus guerrilleros y los federales ponen pies en polvorosa. Dos días después, camino del rancho propiedad del prometido de Nancy, Juan y Adelita son capturados por un redivivo El Catorce, quien además ha secuestrado a Nancy y a su prometido, el doctor Robles, y a quienes mantiene bajo prisión.



Gótico mexicano.

Estos números de *Adelita y las guerrillas* ya ostentan todos los rasgos peculiares de lo que sería la producción de Cruz durante estos años, que se caracterizan por el predominio de sus fotonovelas de arrabal donde se explaya a gusto en ese sentido trágico de la vida tan del gusto del mexicano de a pie. Han irrumpido con fuerza en su obra el fotomontaje y el corta-pega de figuras y personajes a partir de dibujos y fotografías que juntos producen un conjunto abigarrado y hasta delirante, pero todavía podemos decir que es el dibujo lo que viene a unificar ese todo confuso que concede a estos episodios de la saga de Adelita un sugestivo tono onírico. Toda la serie se ve envuelta a partir de ahora en una atmósfera de sueño que a veces entronca directamente con el mundo de las pesadillas y hasta del *delirium tremens*. Se diría que Cruz se ha convertido en el director de orquesta alcohólico que dirige a sus músicos hacia un abismo de resonancias lovecraftianas. En algunas viñetas el conjunto de recortes de dibujos y de fotos es tan estridente que uno siente estar viendo monstruos que miran directamente a nuestros ojos. Entre tanta parafernalia de seres distorsionados, la turgente belleza de Adelita y de Nancy recuerdan la luminosidad de un Dante y de un Virgilio que vagan por el infierno expresando en verso la oscuridad y el horror que los circundan.



La Tigresa y Adelita, homoerotismo disfrazado.

Si decir fotonovela es por lo general decir subproducto artístico, Cruz demostró su genio como artista visionario y de vanguardia al convertir el tramo final de su *Adelita* en una serie precursora del arte pop del que él mismo se convertiría en icono representativo. Una ojeada a fotonovelas de los años 60 y 70 (cuando este género alcanzaría su auge en Europa y los países americanos) arrojan quintales de mediocridad a raudales para un nuevo público poco exigente que consideró en principio la fotografía como "evolución" y "modernidad" frente a las viñetas dibujadas. También fue, casi siempre, un vehículo para introducir el desnudo femenino ante un público varón de pocas exigencias. Existen excepciones de muchas clases, en todos los países. Desde el género terrorífico hasta lo satírico. También el propio Cruz alcanzaría los años 60 publicando mediocres fotonovelas de Juan sin Miedo donde el otrora héroe guerrillero se convertiría en una especie de justiciero de pueblos y de rancherías sin el menor interés. Las fotonovelas de Cruz de los años 50 son un producto artístico extraño, pero notable, y sentarían las bases para la obra por la cual este Selznick de la viñeta es más conocido en todo el mundo: sus fotonovelas de *Santo, el enmascarado de plata*.

Y sin embargo, el conjunto de todo ello es atractivo y hasta hipnotizante. Por lo general, decir fotonovela es decir subproducto. Esta etapa final de *Adelita y las guerrillas* no es exactamente fotonovela, pero ya se nota que Cruz ha entrado en una fase de saqueador de toda foto o ilustración, tanto propia como ajena, que pueda servir a su delirante sentido de la estética. Milton Caniff ha quedado atrás, salvo por la representación estilizada de ciertas figuras y ambientes (sigue predominando la iluminación expresionista), pero incluso en las figuras femeninas de Adelita y Nancy comenzarán a preponderar modelos más agresivos heredados de las reinas selváticas de Burne Hogarth para su serie *Tarzán* y de *Sweet Gwendolyne*, de John Willie.

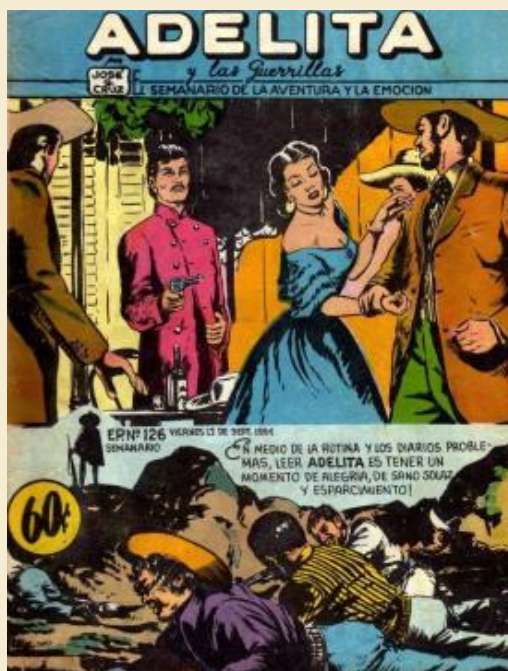


Delirio psicodélico en la serie *Santo, el enmascarado de plata*.

La obra por la cual este Selznick de la viñeta es más conocido en todo el mundo: sus fotonovelas de *Santo, el enmascarado de plata*.

Con la serie de *Santo*, Cruz se convirtió en uno de los iconos pop de los años 50 más recordados hoy día. El delirio argumental de sus historias, sólo comparable al delirio psicodélico y totalmente lisérgico de sus mezclas entre fotografía y dibujo, ha sido analizado recientemente por Armando Bartra en un artículo [23] que hubiera debido formar parte de aquel prometido y nunca editado *Puros Cuentos IV*. En cierto modo, todo aquel derroche de imaginación y talento se originó durante la segunda parte de la saga de *Adelita y las guerrillas*.

La Revolución Mexicana de José G. Cruz en *Adelita* tiene poco de histórico, por lo que difícilmente podrá interesar a los estudiosos del periodo. Su importancia radica, además de en sus valores plásticos y literarios, en su representación del imaginario sexual masculino y en la de los grandes protagonistas del periodo vistos como iconos de cultura popular. Representan los valores ideológicos de un tiempo en que la Revolución fue des-historizada con fines políticos para ser adecuada a una representación del imaginario colectivo en la cual la valentía, la integridad, las pasiones entre los sexos y las luchas de poder seguían las corrientes plásticas del cómic internacional de la época. En este caso, adaptadas al escenario de una revolución de papel que en el imaginario colectivo mundial encarna la Revolución Mexicana, último capítulo del western, la gran aportación de Estados Unidos como pueblo a la cultura de masas universal. A ese universo México aportó, con sus charros justicieros y sus revolucionarios temperamentales y *adelitas*, la nota colorista y final a un mundo agreste de grandes gestas individuales y colectivas que, como se evoca en *Grupo salvaje* (Sam Peckinpah, 1969) fue condenado a perecer en aras de la Modernidad y del Progreso. Independientemente de qué significaran esos conceptos en los altares de sacrificio de una época de individualismo y temeridad llena de personajes que hoy contemplamos, con mayor o menor nostalgia, como seres del crepúsculo de un tiempo prestigioso y lejano.



Portada del número 6 y contraportada del número 2 de *Adelita y las guerrilleras*.



BIBLIOGRAFÍA

- Aurrecochea, Juan Manuel; Bartra, Armando, *Puros cuentos I. Historia de la historieta en México 1874-1934*. Grijalbo/Conaculta. México, 1988.
- *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México 1934-1950*. Grijalbo/Conaculta. México, 1993.
- *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*. Grijalbo/Conaculta. México, 1994.
- Aurrecochea, Juan Manuel; Barrera, Jacinto; Bartra, Armando, *Catálogo de historieta mexicana del siglo XX*. INAH-Universidad de Colima, 2006.
- Bartra, Armando, "Santo, el enmascarado de papel, contra los profetas aldeanos", en *Cuadrivio. Hic et ubique 3*, en: <http://cuadrivio.net/?p=3738>. México, 2011.
- Chávez Chávez, Jorge, "La Adelita: símbolo de la mujer nortea", en Víctor Orozco (coord.), *Chihuahua hoy 2004. Visiones de su historia, economía, política y cultura*. UACJ, 2004.
- Raeburn, Daniel K. (ed.) *The Imp, 4: Historietas perversas. Mexico's Perverse Little Histories*. Chicago, 2002.
- Rius, *Un siglo de caricatura en México*. Grijalbo. México, 1984.
- Rubenstein, Anne, *Bad Language, Naked Ladies And Other Threats to the Nation. A Political History of Comic Books in Mexico*. Duke University Press.
- Valdés, Rosalva de, "La historia de los cómics mexicanos. El progreso de la industria y de la aceptación del arte gráfico-narrativo", en Javier Coma (ed.), *Historia de los cómics*, vol. IV. Toutain Editor. Barcelona, 1982.

NOTAS:

[1] Como en el caso español del vocablo "tebeo" (que procede de la cabecera de la revista TBO), la palabra "pepín" para designar a los cómics mexicanos toma su nombre de la revista *Pepín*, que comenzó a publicar en marzo de 1936 José García Valseca y que durante más de dos décadas fue la revista "de monitos" más popular y vendida de la nación.

[2] *Kalimán* nació como radionovela en 1963, creado por Rafael Cutberto Navarro y Modesto Vázquez González. A partir de 1965 empezó a publicarse en cómic con guiones de Víctor Fox y equipos artísticos variables. Su enorme éxito le hizo alcanzar la cifra de 1351 números y distintas reediciones hasta hoy.

[3] En 2006 apareció en CD-ROM el *Catálogo de historieta mexicana del siglo XX*, debido a los mismos autores y a Jacinto Barrera. En este caso no se trata de la prolongación y conclusión de *Puros cuentos*, sino de una catálogo de obras y autores que abarcan toda la historia del medio.

[4] Taringa: Inteligencia colectiva, en: <http://www.taringa.net/>

[5] En Italia, por ejemplo, producen sus propios cómics con los personajes más representativos de Walt Disney, en muchos casos con altas cotas de calidad. En la edad de oro de la publicación de historietas en México, la Editorial La Prensa llegó a publicar historietas autóctonas de personajes Marvel como Spider-Man o el Sargento Furia.

[6] Daniel K. Raeburn es editor de la revista *The Imp*, que dedicó su número 4 (un imprescindible monográfico de más de 100 páginas) a estudiar estos cómics populares mexicanos. La revista puede descargarse gratuitamente en PDF desde su página web: <http://danielraeburn.com/home.html>

[7] Un estado de la cuestión podemos leerlo aquí: http://www.pepines.unam.mx/index.php?vl_salto=1

[8] La liga de los hombres extraordinarios, de la que también hubo adaptación cinematográfica, es una serie escrita por Alan Moore y dibujada por Kevin O´Neill. En ella el escritor inglés reúne a la flor y nata de los grandes héroes y antihéroes de fines del siglo XIX y principios del XX: Sherlock Holmes, Allan Quatermain, el capitán Nemo, etc. Hasta la fecha se han publicado tres series limitadas.

[9] El excelente análisis que de la obra de José G. Cruz realizan Aurrecoechea y Bartra podemos hallarlo entre las páginas 187-232, convenientemente ilustrado.

[10] Merece la pena detenerse un momento para recordar a Delia Larios, quien fue la primera mujer que dibujó cómics en México y abrió camino a otras como Palmira Garza, primera caricaturista en la historia de este país. Larios colaboró en la serie *Adelita* y con posterioridad con Gabriel Vargas. También sería responsable gráfica de muchos de los primeros números de una longeva y deliciosa colección de Editorial Novaro: *Joyas de la mitología*.

[11] Aurrecoechea y Bartra, *op.cit.* p. 195

[12] Ramón Valdiosera, citado en Aurrecoechea y Bartra, *op.cit.* p. 203.

[13] Aurrecoechea y Bartra, *op.cit.* p. 198.

[14] Esto es lo que se deduce de la propaganda fechada en 1939 y que Aurrecoechea y Bartra incluyen en *op.cit.* p. 196.

[15] La fecha de 1955 está tomada de la ficha de serie de la Hemeroteca Nacional:

<http://www.pepines.unam.mx/>

[16] El número 172 trae fecha de viernes 5 de agosto de 1955 y es el último número encontrado, lo que no quiere decir que no haya números superiores a esta fecha. Se trata, por tanto, de un dato absolutamente conjetural.

[17] Por ejemplo, la numeración de páginas del número 68 (7 de agosto de 1953) corre de la 2185 a la 2215, mientras que la del número 8 de Editorial Gaviota (5 de octubre de 1983) corre desde la 8-1 a la 8-32.

[18] Con respecto a la misma serie *Adelita* y el desparpajo de Cruz para resolver conflictos dramáticos existe un célebre caso que consigna la investigadora norteamericana Anne Rubenstein en su libro *Bad language, naked ladies...*, pp. 22-23. En cierta ocasión Nancy, íntima amiga de Adelita, está a punto de precipitarse por un barranco con su coche ante los ojos de su impotente amiga. José G. Cruz decidió resolver el conflicto al día siguiente haciendo aparecer nada menos que... ¡a Supermán! Y es que Supermán se publicaba en aquellos días en *Pepín* como *Superhombre*. Así que Supermán llega volando y atrapa el auto en el aire. A continuación se lamenta: "¡Yo no soy de esta historieta! ¡Creí que iba a salir en otras páginas de *Pepín!*". Adelita entonces le explica a los lectores que "Si Nancy muriese de repente, el autor de esta historieta moriría lentamente de hambre". Como puede verse, la Revolución Mexicana de José G. Cruz era la más elástica y multirreferencial del mundo, y en un mismo universo narrativo Pancho Villa podía convivir con Supermán.

[19] Artículo de ficha en Hemeroteca Nacional.

[20] Aurrecoechea y Bartra, *op.cit.* p. 196.

[21] Publicada en Aurrecoechea y Bartra en *op.cit.*, p. 199.

[22] Número 1, pag. 13 viñeta 1.

[23] Bartra, Armando, "Santo, el enmascarado de papel, contra los profetas aldeanos", en *Cuadrivio. Hic et ubique* 3, en: <http://cuadrivio.net/?p=3738>. México, 2011.



Documentos relacionados

- [LA HISTORIETA PELANGOCHA MEXICANA: UNA APROXIMACIÓN \(DE SER POSIBLE\) REIVINDICATIVA](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

RICARDO VIGUERAS (2012): "MUJERES MACHAS EN ADELITA Y LAS GUERRILLAS" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), CIUDAD JUAREZ : TEBEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html

NIÑAS SIN SEXO. LO FEMENINO EN LOS MANGA CLÁSICOS (TERRASA, 26-II-2012)

Autor: [ALFONS MOLINÉ](#)

Notas: Texto del autor redactado para TEBEOSFERA nº 9, especial sobre la presencia de lo femenino en la historieta, y que pretende hacer hincapié en su dimensión erótica. A la derecha, portada de un manga dibujado por Yoshiko Nishitani, una de las primeras autoras que introdujeron el amor en la adolescencia en los manga y que anticiparon el 'shôjo manga'.



NIÑAS SIN SEXO. LO FEMENINO EN LOS MANGA CLÁSICOS



Portada de *Shôjo Club*.

Aunque ya en 1903 apareció en Japón la primera revista destinada a chicas, *Shôjo Kai* ("El mundo de las niñas"), hallando su exponente de mayor éxito en *Shôjo Club*, editado de 1923 a 1962 por la importante editorial Kodansha, no se puede hablar de una verdadera industria de manga femenino hasta muchas décadas después, pasada la II Guerra Mundial. Estas y otras revistas juveniles femeninas –igual que sus equivalentes masculinos– estaban compuestas mayoritariamente por relatos escritos y textos sobre moda y otros temas, dedicando solo una parte de su contenido a historietas [1]. El artista Junichi Nakahara (1913-1988) se hizo notar por sus ilustraciones para este tipo de revistas, a menudo protagonizadas por estilizadas féminas de enormes ojos, lo cual lo convierte en un firme antecesor de los *shôjo manga* (manga para chicas). Sin embargo, sus innovaciones gráficas no llegaron a aplicarse a los manga aparecidos

en estas publicaciones femeninas: durante los años anteriores a la II Guerra Mundial, la mayoría de los manga para chicas –prácticamente todos elaborados por hombres– solían estar compuestos por gags breves e inocuos. Hubo algún intento

pionero de crear alguna obra de temática aventurera con protagonista femenino como *Nazo no Clover* ("El trébol misterioso"), realizado en 1934 por Katsuji Matsumoto (1904-1986) para la revista *Shôjo no Tomo* ("El amigo de las chicas") y protagonizado por una jovencita haciendo un papel de espadachín enmascarado, si bien duró una entrega única de dieciséis páginas, permaneciendo como una experiencia aislada.



Chicas de enormes ojos, de Junichi Nakajara. En el centro, página de Katsuji Matsumoto. A la derecha, Machiko Hasegawa y su obra en ambiente doméstico.

En el período posbélico, una de las primeras mujeres autoras de manga en alcanzar el éxito fue Machiko Hasegawa (1920-1992), gracias a su *yon-koma manga* (manga desarrollado en forma de tira vertical de cuatro viñetas) *Sazae-san*, protagonizado por una típica ama de casa japonesa, aunque técnicamente se trata de un producto –dado que se publicaba en la prensa diaria– destinado al lector adulto en general y no a jovencitas. Volviendo a este último sector de público, sobre la misma época obtuvo mucha popularidad *Anmitsu Hime* ("La princesa Anmitsu"), creación de Shôsuke Kurakane (1914-1973) en 1949 para el citado *Shôjo Club*, protagonizada por una traviesa princesita. Ambientada durante el período Edo (1603-1868), *Anmitsu Hime* tenía la particularidad de que todos sus protagonistas tenían el nombre de algún alimento (así, *anmitsu* es el nombre de una especie de bollo relleno de *anko* o mermelada de judías rojas), lo cual resultaba un aliciente para los lectores de un Japón recientemente devastado por el conflicto bélico y en el que los alimentos escaseaban, por lo que obras como esta contribuían a "elevar la moral" del lector o lectora. Pero *Anmitsu*, al igual que los demás manga para chicas de la época, se desarrollaba en historias de cortas páginas que ofrecían poco más que una sucesión de gags.

MANGA SÓLO PARA ELLAS... HECHO POR ELLOS

Por fin, en 1953 Osamu Tezuka (1926-1989), el llamado "dios de los manga" crea, nuevamente para *Shôjo Club*, la obra que revolucionó definitivamente el género de los *shôjo manga*: *La princesa caballero* (*Ribon no Kishi*), y en la que aplicó las innovaciones tanto gráficas como narrativas que pocos años atrás había aportado a los manga destinados al público juvenil masculino. La heroína titular, Sapphire, es la heredera al trono del reino de Silverland; nació hembra debido a

una travesura de un angelito, Tink, que cambió su corazón masculino como uno femenino. Dado que la ley del país exige que solo los varones pueden gobernarlo, el rey educa a Sapphire como si fuera un muchacho, ocultando a su pueblo su verdadero sexo. Aunque en *Ribon no Kishi* Sapphire hace gala de una personalidad netamente viril, particularmente en las escenas de acción, ello no impide que a veces guste de exhibir sus características femeninas –generalmente en la intimidad– acabando por aceptar su feminidad y eventualmente casándose con el príncipe de un reino vecino. A la bisexualidad de la protagonista de *Ribon no Kishi* acaso no sea ajena la influencia que la compañía teatral Takarazuka, originaria de la ciudad del mismo nombre, compuesta íntegramente por mujeres (incluso al representar papeles masculinos) ejerció en los años formativos del propio Tezuka (el cual residió la mayor parte de su infancia y adolescencia en dicha ciudad). Aunque suele achacarse a la influencia de los *cartoons* de Disney y otros realizadores norteamericanos el que Tezuka acostumbrase a dotar sus personajes, especialmente los femeninos, de grandes ojos –tendencia emulada por la mayoría de los *mangaka* (autores de manga) que le sucedieron– el experto en cómics británico Paul Gravett añade a ello el hecho de que Tezuka,



Portada de Tezuka y su *Ribon no Kishi*.

«de niño, contemplaba a las actrices [de la compañía Takarazuka], fuertemente maquilladas con rímel y resplandeciendo con el brillo de los potentes focos. Descubrió que esta técnica teatral para proyectar emociones a través de los ojos también funcionaría en los manga» [iii].



De izquierda a derecha: *Mama no Violin*, de Tetsuya Chiba; *Ça c'est Paris*, de Masako Watanabe, y *Shiro Troika*, de Hideko Mizuno.



Arriba: *Honey Honey*, de Hideko Mizuno.
Abajo: Fujiko Akatsuka y Mitsuteru Yokoyama dieron los primeros pasos en el subgénero de las "magical girls" (portada de *Mahotsukai Sally*, de Yokoyama).



especialmente por *Honey Honey no Suteki no Bôken* ("Las maravillosas aventuras de Honey Honey", 1966), sobre una joven huérfana que trabaja como camarera

En los años inmediatamente posteriores, coincidiendo con la aparición de las primeras revistas compuestas íntegramente de *shôjo manga*, como *Nakayoshi* en 1954 (editada por Kodansha) o *Ribon* en 1955 (editada por Shueisha) –y algo más tarde, en 1963, *Margaret* (también de Shueisha)– hubo otros *shôjo manga* de éxito, casi siempre a cargo de *mangaka* masculinos, tales como *Mama no Violin* ("El violín de mamá"), lanzado en 1958 por Tetsuya Chiba (1939) –conocido sobre todo por su manga ambientado en el mundo del boxeo *Ashita no Joe*– para la citada *Nakayoshi*, cuya protagonista va en busca de su madre, la cual sufre de amnesia; madre e hija finalmente se reúnen cuando la segunda oye casualmente el violín de la primera, lo cual hace que finalmente recupere la memoria. Pese a que esta y otras obras, siguiendo la estela de Tezuka, introdujeran elementos notablemente dramáticos y maduros en los manga para chicas, sus protagonistas eran todavía jovencitas asexuadas lejos de mostrar plenamente su potencial femenino.

La década de los cincuenta presenció igualmente la tímida eclosión de las primeras mujeres dibujantes que cultivarían el género *shôjo*, como Masako Watanabe (1929), con debut profesional en los manga en 1952, habiendo actuado previamente como ilustradora; entre otros trabajos, se especializaría en adaptaciones literarias en viñetas, de autores tales como Andersen y Charlotte Brontë, además de ser pionera en combinar el *shôjo* con los géneros de terror y misterio. También Hideko Mizuno (1939), quien fue asistente de Osamu Tezuka, tras publicar sus primeros trabajos en 1956, cultivaría de manera notable el manga con protagonistas femeninas ambientado en épocas históricas como *Shiroi Troika* ("La troika blanca", 1965), que sitúa su acción en la Rusia de finales del siglo XIX, y volviéndose célebre

en la Viena de principios del siglo XX, que fue adaptada en 1981 como serie de animación [iii].

A principios de la década de los sesenta surgió un subgénero dentro del *shôjo manga* que alcanzaría un notable impacto, las *magical girls* o jovencitas con poderes mágicos o sobrenaturales. Fue iniciado con *Himitsu no Akko-chan* ("El secreto de Akko-chan", 1962), de Fujio Akatsuka (1935-2008), y *Mahotsukai Sally* ("Sally, la bruja", 1966), de Mitsuteru Yokoyama (1934-2004), las cuales dieron paso a un tipo de heroína femenina más dinámica que, décadas después, continuaría inspirando creaciones de gran culto como *Sailor Moon* o *Card Captor Sakura*.

Y, tal como el especialista Matt Thorn asegura,

«a mediados de los sesenta (...) ya era habitual que los niños y niñas siguiesen leyendo manga hasta bien entrada la adolescencia. Las chicas crecidas ya no estaban interesadas en historias de damiselas pasivas en apuros. Querían historias que fuesen relevantes con respecto a sus vidas reales" [iv].

Es precisamente a partir de entonces cuando comienza a notarse la presencia de mujeres en las revistas *shôjo* como Machiko Satonaka (1948), que debutó en 1964 gracias a un concurso para noveles organizado por la revista *Ribon* con *Piano Shôzô* ("Retrato de Pia"), una historia de vampiros; y especialmente Yoshiko Nishitani (1943), cuya primera obra importante, *Mary Lou*, aparecida en 1965 en *Margaret*, inauguró el tema del amor en la adolescencia. De aquí a la emancipación del *shôjo manga* no había más que un paso, el cual tendría lugar al cabo de pocos años.

LAS MAGNÍFICAS DEL AÑO 24

A finales de los sesenta tiene lugar, por fin, la eclosión del llamado "grupo del año 24" (*Hana no Nijûyo-nen Gumi*), cuyo nombre deriva del hecho de que la mayoría de las autoras que lo componen nació alrededor de 1949 (año 24 de la era Shôwa). Además de propiciar la penetración masiva de mujeres historietistas en el mercado de los *shôjo manga*, el "grupo del año 24" introdujo temas más maduros en estos últimos. Así, Moto Hagio (1949) introduce en *11-gatsu no Gynasium* ("El instituto en noviembre", 1971), ambientado en un internado masculino alemán, el tema del *yaoi* o amor entre chicos –que tendría una secuela en *Thomas no Shinzo* ("El corazón de Thomas")– y en *Poe no Ichizoku* ("La familia Poe", 1972) presenta una elaborada saga en la Inglaterra del siglo XVIII, protagonizada por un clan de vampiros; y la que acaso sea su obra más célebre, *Jûichi-*



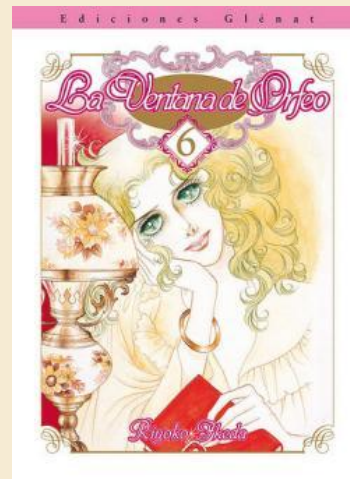
El *yaoi* comenzó con el "grupo del año 24". Portada de *Thomas no Shinzo*, de Moto Hagio.

nin Iru! ("¡Eran once!"), en la que el *space opera* y el *shôjo* se dan la mano, siendo adaptada como película de animación [v]. Keiko Takemiya (1950) también cultivó el *yaoi* con obras hoy consideradas clásicas como *Kaze no Ki to Uta* ("Canción del viento y los árboles", 1976), ambientada en la Francia de finales del siglo XIX, y asimismo cultivó la ciencia ficción –aunque destinada al mercado de los *shônen manga*– con *Terra e...* ("Hacia Terra", 1977) y *Andromeda Stories* (1980). Riyoko Ikeda (1947), sin duda la componente de este grupo cuyo nombre le resultará más familiar al lector de habla castellana, adquirió fama internacional con su *La rosa de Versalles* (*Versailles no Bara*, 1972, publicada en España por Azake Ediciones), en el que vuelve a aplicar el concepto de mujer que se hace pasar por varón, como hizo Tezuka dos décadas atrás con *La princesa caballero*. Ambientada en la Francia de María Antonieta, paralelamente a los cambios sociales que desembocarían en la Revolución Francesa, la heroína titular, Oscar-François de Jarjayes, al igual que aquella, es criada como un varón para suceder cuando sea mayor a su padre como capitán de la Guardia Imperial, debatiéndose a nivel personal entre su ego femenino y su masculinidad forzada [vi]. Ikeda seguiría contribuyendo a que el *shôjo manga* alcanzase nuevas cotas de madurez con otras obras como *La ventana de Orfeo* ("Orpheus no Mado", 1975, publicada en España por Glénat), ambientada en vísperas de la revolución soviética, u *Onnisame e...* ("A mi hermano mayor...", también de 1975), sobre una adolescente interna en un exclusivo pensionado y sus problemas con sus sofisticadas compañeras de clase; en esta última, aun siendo publicada en una publicación de mercado *shôjo* (*Margaret*), la autora no vacila en exhibir temas como el lesbianismo o el incesto. Incluso mujeres dibujantes ya consagradas en el campo de los *shôjo*, como la mencionada Hideko Mizuno, se sumarían al *boom* con series como *Fire!* (1969), el primer *shôjo manga* con protagonista masculino: ambientado en la Norteamérica contemporánea, su personaje principal es Aaron, una emergente estrella del rock con un pasado oscuro que descubre las drogas, el amor libre y las corrientes místicas.



Poe no Ichizoku, de Moto Hagio, y *Terra e...*, de Kieko Takemiya.

El legado de las autoras del "grupo del año 24" hizo que, definitivamente, el género del *shôjo manga* adquiriese carta de nobleza al mismo nivel que los manga destinados a lectores varones –contrariamente a la mayoría de los países occidentales, donde los "tebeos para niñas" permanecieron como un sector menor del mercado– y que las protagonistas del mismo dejarasen de ser "niñas sin sexo" para convertirse en heroínas maduras y emancipadas, además de acoger elementos icónicos –viñetas sin contornos, abundancia de primeros planos creando una sensación de intimidad, *layouts* (planificación de las viñetas) dinámicos y a veces abarcando dos páginas, etc.– que, lejos de resultar puramente decorativos, realizaban la intensidad narrativa del relato y devendrían la "marca de fábrica" de los *shôjo manga*, dando lugar todo ello a la consolidación de clásicos absolutos como *Candy Candy* (1975, para Nakayoshi), de Kyoko Mizuki (1949) y Yumiko Igarashi (1950). A la vez, todo ello allanó el camino para los manga para mujeres adultas o *josei manga*, y especialmente, favoreció una mayor presencia de mujeres historietistas en el mercado de los *shônen manga*, siendo Rumiko Takahashi el caso más evidente. Pero todo ello ya es otra historia...



Arriba: *La rosa de Versalles* y *La ventana de Orfeo*, de Riyoko Ikeda.
Abajo: *Fire*, de Hideko Mizuno.



NOTAS

- [i] La misma editorial ya había lanzado previamente en 1914 *Shônen Club*, destinado a un público juvenil masculino e igualmente a base de contenido misceláneo, enfocado a dicho sector de público.
- [ii] Gravett, Paul: *Manga, 60 years of Japanese Comics*, Phaidon Books, Londres, 2004, p. 67 (edición española: *Manga, la era del nuevo cómic*, Kliczowski, Madrid 2005; la presente cita ha sido traducida directamente de la edición original en inglés)
- [iii] Dicha serie fue emitida en España por Tele 5 con el título de *Las aventuras de Silvia*.
- [iv] Thorn, Matt: *The Multi-Faceted Universe of Shôjo Manga*, texto presentado en la conferencia *Le manga, 60 ans après* en la Maison de la culture du Japon, París, el 15 de marzo de 2008. [Consultable en línea en este enlace](#).
- [v] Editada en España en DVD como *¿Quién es el 11º pasajero?*
- [vi] Además de obtener su pertinente serie de animación, *La rosa de Versalles*, inspiraría la película de imagen real *Lady Oscar* (1979), dirigida por el francés Jacques Demy.



Publicaciones relacionadas

- [ROSA DE VERSALLES, LA \(AZAKE, 2002\)](#)

Adaptaciones relacionadas

- [BERUSAIYU NO VARA \(TOKYO, 1979\)](#)
- [LADY OSCAR \(KITTY/SHISEIDO/NIPPON/TOHO, 1979\)](#)

Sagas

[LA PRINCESA CABALLERO](#)

[LA ROSA DE VERSALLES](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ALFONS MOLINÉ (2012): "NIÑAS SIN SEXO. LO FEMENINO EN LOS MANGA CLÁSICOS" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), TERRASA : TEBEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/ninas_sin_sexo_lo_femenino_en_los_manga_clasicos.html

ERIC STANTON, LATIGAZOS DE FEMINISMO (MURCIA, 03-III-2012)

Autor: [VICENTE FUNES](#)

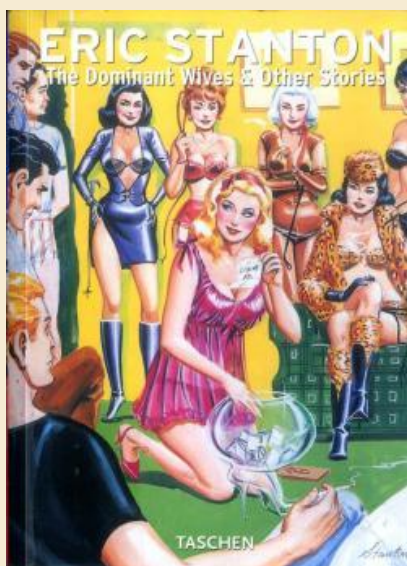
Notas: Artículo del autor realizado expresamente para TEBEOSFERA 9, especial sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, ilustración de Eric Stanton fechada en 1964.



ERIC STANTON, LATIGAZOS DE FEMINISMO

«El inmenso *underground* del comic [...] ha escapado hasta ahora de la policía del pensamiento feminista. Los dibujos [...] de R. Crumb muestran el inconsciente cómico y desatado sin censuras».

CAMILLE PAGLIA (*Vamps & Tramps*)



Portada de *The dominant wives and other stories*, editada por Taschen.

El ángel caído

El hecho de intitular un acercamiento a la obra y vida del autor de cómics pornográficos sado-masoquistas Eric Stanton con una referencia al movimiento por la lucha de los derechos de la mujer puede interpretarse como una provocación espuria, una *boutade* con la que se pretende llamar la atención sin más trasfondo que el puro efecto reclamo. Pero de la fricción entre dos mundos aparentemente tan distantes como son el cómic *exploitation* (si se acepta esta apropiación cinematográfica) y el feminismo, surgen suficientes elementos de reflexión para abordar la figura de la mujer en el cómic pornográfico o erótico en su vertiente menos convencional e involuntariamente política.

Todo discurso oficial, en cada época y sociedad, tiene un correlato oscuro, subterráneo y oculto. Vicios privados, públicas virtudes, que proclamaba aquella famosa película húngara en los sesenta: la libertad de lo ilegal, lo marginal, lo *underground*, en cada tiempo y

lugar, se erige como el negativo imprescindible gracias al cual puede fijarse tiempo después el retrato exacto de una sociedad. Y del análisis de la obra y vida de Eric Stanton podría redactarse más de un tratado sobre la política sexual de las últimas décadas del siglo XX. Pero antes de abordar esas segundas lecturas que pueden derivarse del estudio de su obra, son precisos unos apuntes biográficos que nos sitúen cronológica y sociológicamente.

Ernest Stanzoni nació en Nueva York en 1926. No consta en las fuentes consultadas ninguna razón del porqué de su nombre artístico, pero cabe la posibilidad de que lo adoptase del personaje interpretado por Dana Andrews en el clásico de cine negro *Fallen Angel* (1945), de Otto Preminger. En dicha cinta, Andrews interpretaba a un buscavidas que acaba en un pequeño pueblo donde se ve atrapado entre dos mujeres, en una trama de intriga y asesinato. ¿Cabe mejor seudónimo para un artista que se movería en los niveles más clandestinos y secretos del (por sí poco apreciado) mundo del cómic en la década de los cincuenta, que el protagonista de un film titulado *El ángel caído*?

Pero no sería éste el único seudónimo que utilizó Ernest Stanzoni a lo largo de su carrera, también firmó obras bajo el nombre de John Bee, o el más explícito nombre de Savage ("salvaje", en castellano), toda una declaración de intenciones. Nacido en Brooklyn, de madre rusa y padre italiano que no llegó a reconocerlo, tuvo una infancia con diversas enfermedades que le llevó a distraer sus periodos de enclaustramiento forzoso gracias al dibujo. Una habilidad que posteriormente perfilaría, cuando estuvo en la Marina durante la II Guerra Mundial, para regocijo de sus compañeros, que gozaron de unas *pin-up* hechas a medida. Tras su paso por el ejército y varios trabajos que ayudan a alimentar su leyenda de buscavidas (lanzador de cuchillos, bailarín al estilo ruso o camarero), Stanton inicia su carrera como dibujante en 1948, colaborando con Boody Rogers, creador del cómic *Sparky Watts*.

Una vez iniciada su carrera, lo que terminó de encauzar las inquietudes de Stanton fue el descubrimiento, a través de un anuncio en una revista, del fotógrafo y cineasta Irving Klaw, que distribuía vía postal fotografías y dibujos de temática *bondage* y fetichista con algunas de las glorias del género *burlesque*, entre las que se contaba la célebre Betty Page. Stanton no tardó en escribir a Klaw ofreciendo sus servicios como ilustrador, y asegurando ser capaz de superar lo que Klaw editaba en aquel momento. Sería el inicio de la prolífica y larga carrera de Stanton (unos cincuenta años) como dibujante, guionista y ocasional director y productor de cortometrajes de lucha entre mujeres.



Cartel de *Fallen Angel*, 1945.



Sparky Watts, de Boody Rogers.



Betty page, musa *bondage*

En sus inicios tomó como referencia al mítico John Willie, al que también editaba Klaw. Pero Stanton, ambicioso y deseoso de marcar distancias con el estilo de Willie, ansiaba imprimir de más acción y dinamismo a sus *mise en scène* sadomasoquistas, y por ello renegó del método de trabajo seguido por Willie, que trabajaba sobre la base de fotografías. Pero las diferencias entre Willie y Stanton no se quedaron aquí, de hecho, este "matar al padre artístico" es esencial a la hora de abordar la obra de Stanton desde perspectivas que la relacionan retorcidamente con el feminismo.

La exitosa serie de John Willie *Gwendoline* fue continuada por Stanton cuando Willie falleció. Un empeño que el cineasta y conocido erotómano Luis García Berlanga definió como un fracaso en un artículo que dedicó a la obra de Willie en *Diario 16* en 1989, pero que más que un fracaso podría ser una consecuencia del signo de los tiempos. El dibujo de Willie remitía a las formas sublimadas de Alex Raymond o Hal Foster y a la imaginería propia del Hollywood clásico en las décadas de los veinte y los treinta. En cambio, Stanton va a romper con el hieratismo sofisticadamente elegante de Willie para adaptar la iconografía *bondage* a los tiempos del *rock and roll*, a los rebeldes sin causa, a la contracultura que sería la cara oculta de la brillante y rígida sociedad norteamericana de los cincuenta.

No por casualidad cuando, finalmente, el autodidacta Stanton se decide en 1951 a entrar en la Nueva Escuela de Artes Visuales creada por Burne Hogarth, comparte enseñanzas con nombres como Will Eisner, Gene Bilbrew "Eneq" (otro autor canónico en esto del cómic de temática *bondage*), Jerry Robinson (creador de Batman) o Steve Ditko (cocreador de Spiderman). E irremediamente el modelo de John Willie queda atrás para Stanton, que junto con Bilbrew anticipa en cierta manera la tosquedad, la urgencia y hasta cierto punto el feísmo (si lo comparamos con el estilizado estilo de Willie) del cómic *underground* que se estaba cocinando en aquel tiempo, para eclosionar en la década de los sesenta, y que entroncaba con el espíritu lúbrico e iconoclasta de las famosas "biblias de Tijuana".

Escenas de la lucha de clases

El cuerpo femenino convertido en fetiche sufre mutaciones definitivas en manos de Stanton: la carnosidad, voluptuosidad y agresividad de sus mujeres nada tiene que ver con la elegancia icónica de las mujeres de Willie. De la sublimación de la mujer que supusieron figuras como Greta Garbo o Marlene Dietrich se pasa a la rotundidad de una Marilyn Monroe, una Jane Mansfield o incluso una Mamie van Doren. Stanton preserva la indumentaria femenina clásicamente erótica. Ligueros, tacones, corpiños y lencerías siguen adornando a sus diosas del sexo, pero no desde la altivez aristocrática previa; con Stanton, las delicias del *bondage* se despiden de sus raíces *sadianas* para hacerse domésticas, para transformarse en vicios secretos de ambientes pequeñoburgueses inequívocamente pop. Es como si la clásica escena de la lucha de clases de dominación / sumisión entre señora y criada de los años treinta hubiese abandonado los fastuosos dormitorios de Park Avenue para trasladarse a los dormitorios de Brooklyn y Queens de los años cincuenta y sesenta; en el que las fustas y látigos en muchas ocasiones son sustituidos por simples cepillos con los que practicar el *spanking* (azote).



Mostrario de ilustraciones sadomasoquistas de John Willie.

De esta evolución (o vulgarización) es de donde deviene la mayor de las transformaciones. El placer aristocrático se hace burgués, proletario si se quiere, y la mujer deja de ser icono inalcanzable que adorar, objeto de las más oscuras perversiones masculinas, pierde su halo de sacerdotisa, su carácter de demiurgo en la liturgia sexual más inconfesable: para hacerse más real a la vez que poderosa. Más de una vez se ha escrito sobre la colaboración entre Steve Ditko y Eric Stanton, dado que ambos compartieron estudio, y que incluso Stanton alardeó alguna vez de que la tía Mae de Spiderman estaba inspirada en una tía suya. Pero si bien el propio Stanton disipó cualquier duda sobre su posible influencia en la génesis del arácnido enmascarado, lo cierto es que algo de la fisicidad, el dinamismo y la cinética de los superhéroes podría detectarse en los esforzados escorzos de los cuerpos bajo el arrebató sadomasoquista. No por casualidad una de las más célebres creaciones de Stanton será la parodia lúbrica de la superheroína protofeminista Wonder Woman en su serie *Blunder Broad* (que, como la mayoría de su producción tras la desaparición de Irving Klaw, distribuía a través de suscripciones mediante envíos postales de manera semiclandestina).

Lo cierto es que analizar el género superheroico desde un prisma sadomasoquista daría para todo un ensayo. Toda aventura de superhéroes que se precie debe mostrar un conveniente martirologio, y mucha de su iconografía remite a las vestimentas y utillajes propios de una sesión sádica. Por ejemplo, el uniforme de Spiderman perfectamente podría servir para despersonalizar al esclavo, o dotar de ominosa presencia al amo. Y en cierta manera, algo de superpoderes es lo que

otorga Stanton a la mujer en sus cómics, que los distinguen de cualquier tradición previa.



Señora y criadas en *Deborah!*



Blunder Broad, heroína inspirada en Wonder Woman.



Pin-up de Alberto Vargas.

De las *pin-up* a las dominatrices

Con Stanton, los posibles elementos apolíneos desaparecen de la ceremonia sadomasoquista, y sólo prima lo dionisiaco (si aceptamos que pueda aplicarse dicha terminología a algo como los juegos eróticos); la mujer deja de sublimarse más allá de la parafernalia propia de una prostituta, pero a cambio gana en poder. Deducir de todo ello que Stanton planteara conscientemente su obra en estos términos sería de lo más ingenuo; sus intereses eran mucho más prosaicos. Cual Anaïs Nin y Henry Miller, la mayoría de sus argumentos eran sugeridos por misteriosos clientes que querían dar forma gráfica a sus fantasías (y entre los que interesadamente se dejaron filtrar algunos nombres, como Elvis Presley o Howard Hughes, pasando por Douglas Fairbanks Jr., la más creíble Fundación Kinsey o el mismísimo John F. Kennedy) pero las ambiciones de Stanton eran más a pie de tierra que la exquisitez erótica de la escritora gala en su *Delta de Venus*. Y es precisamente en ese carácter prosaico, burdo si se quiere, donde radica el interés de la obra de Stanton (más allá del encanto *kitsch*, grotescamente pop, de sus dibujos) y la retorci-

ron filtrar algunos nombres, como Elvis Presley o Howard Hughes, pasando por Douglas Fairbanks Jr., la más creíble Fundación Kinsey o el mismísimo John F. Kennedy) pero las ambiciones de Stanton eran más a pie de tierra que la exquisitez erótica de la escritora gala en su *Delta de Venus*. Y es precisamente en ese carácter prosaico, burdo si se quiere, donde radica el interés de la obra de Stanton (más allá del encanto *kitsch*, grotescamente pop, de sus dibujos) y la retorci-

da apropiación que desde el feminismo pueda hacerse.

Es la paradoja de las paradojas, la expresión máxima de la reificación de la mujer para el placer erótico masculino que termina elevándola en su fantasía como un ser superior. La liberación de la mujer gracias a lo *pulp*, a lo clandestino, y la constatación del hecho irrefutable de que la liberación sexual de la mujer es indispensable para la liberación sexual del hombre, y en la consecución de esos fines todas las artimañas son plausibles. Antes de proseguir reubiquémonos respecto al momento histórico y social en el que se estaba desarrollando su obra, gracias a la revista *Playboy*.

La filósofa *queer* Beatriz Preciado, en su ensayo *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, escribe:



Portada de *Playboy*.

«El discurso contra la familia y el matrimonio construido por «Playboy», al que había que sumar la descripción del nuevo soltero como un ser urbano, ligero, flexible y constructor de un nuevo tipo de domesticidad, parecía amenazar seriamente no sólo el estatus de la mujer como esposa, madre y encargada del hogar, sino también la imagen del soltero como hombre heterosexual. El espacio del conejo playboy no podía funcionar sin la invención de un prototipo femenino complementario. Pero ¿qué tipo de mujer habitaría un espacio posdoméstico?».

Más adelante, Preciado recoge unas palabras de Hugh Hefner, el creador del imperio *Playboy*, que inciden en esa interdependencia entre la libertad sexual de la mujer y la del hombre, estableciendo el sorprendentemente lógico vínculo entre el imperio de las conejitas y el movimiento feminista:

«La *Playmate* del mes era una declaración política. *Playboy* se proponía hacer realidad un sueño americano, inspirado en las ilustraciones y las fotografías en los calendarios de los años treinta y cuarenta: la intención era transformar a la chica que vivía justo al lado en un símbolo sexual. Y esto significaba que había que cambiar muchas cosas respecto al tema de la sexualidad femenina para comprender que hasta a las chicas bien les gusta el sexo. Era un mensaje muy importante, tan importante como todas las luchas feministas».

Desde la ortodoxia feminista propia de los años sesenta, el discurso de Hefner no podía sonar más perverso. El mismo ideólogo de una liberación sexual masculina que cosificaba a las mujeres como conejitas osaba arrogarse las premisas de la lucha feminista de manera hartamente inteligente y no exenta de cinismo.



Hugh Hefner, rodeado de conejitas.

Establecer comparaciones entre Hugh Hefner y Eric Stanton es desajustado, amén de injusto, pero, curiosamente, ofrece una serie de contrastes de lo más clarificador. Tanto Hefner como Stanton inician las carreras que les harán célebres durante los represivos y brillantes años cincuenta; ambos se enfrentaron a la mojigatería imperante recurriendo a las suscripciones de los lectores masculinos para sobrevivir y financiar su producción. Pero

pronto empiezan a marcarse las diferencias. Mientras Hefner recurría hábilmente a un andamiaje intelectual sobre el que sustentar su defensa de la libertad sexual masculina en una sociedad en la que su único papel posible era el de cabeza de familia, y para ello propugnaba a su vez una interesada liberación sexual femenina, Stanton no intelectualizaba nada, simplemente respondía directamente a la demanda del imaginario reprimido de la psique masculina, y lubricaba con sus dibujos una sexualidad oscura y punible.

La sagacidad y ambición de Hefner le llevó a crear el prototipo de la conejita: una evolución natural de la *pin-up* que, en un retrato ideal, asumía los progresos de la liberación femenina de índole sexual que beneficiaban al varón, preservando la amabilidad y disponibilidad a la irresistible supremacía intelectual y física del *play boy*. En este sentido, otra escritora afín a Beatriz Preciado es la que mejor define cómo el ideal de Hefner ha terminado calando en nuestra sociedad occidental; se trata de Virginie Despentes, que en su desprejuiciada *Teoría King Kong* apunta:

« [...] Ya sea mientras andamos por la ciudad o cuando vemos la MTV o un programa musical en la primera cadena o cuando hojeamos una revista del corazón, nos asalta la explosión del estilo super-puta, por otra parte muy favorecedor, que adoptan muchas chicas. Es una manera de disculparse, de tranquilizar a los hombres: "Mira qué buena estoy, a pesar de mi autonomía, de mi cultura, de mi inteligencia, en realidad, lo único que quiero es gustarte"».

Hefner pudo seguir disfrutando en su mansión, junto a sus conejitas, reconfortado de ver que su ideal germinaba en las generaciones posteriores. Stanton, por su parte, también tomó a la figura de la *pin-up*, pero inspirado por un sexo que hundía sus raíces en las motivaciones más ocultas de la psique. En ese reverso oscuro que evidencia tantas carencias y tensiones soterradas de la esfera pública, comenzó por borrarle la sonrisa complaciente, por disipar su amable disponibilidad a los deseos del macho, y respetarle el uniforme exigido para excitar la libido masculina, pero transformándola en reina y vencedora de la lucha entre los sexos.

En el caso de Stanton será la sexualidad desbocada de un macho reprimido públicamente, pero realmente liberado sexualmente gracias al refugio que aporta la clandestinidad, lo cuasi delictivo, el lumpen creativo en el que se movía Stanton:

lo que hace evolucionar a esa *pin-up* hasta convertirla en dominante. Y es en este paso donde Stanton supera la herencia de John Willie definitivamente y donde define su personalidad creativa (de tintes mercenarios, sin duda, pero mucho más honesta y subversiva que la elaborada propuesta del taimado Hefner).

Diseñando a Eva

Quizá en una línea inspirada por la literatura gótica decimonónica, o por la traslación de su espíritu al cine del Hollywood clásico (principalmente con películas como *La novia de Frankenstein*, de James Whale, o la malsana *Freaks*, de Tod Browning), John Willie llegó a mutilar el cuerpo femenino, convirtiéndolo en una muñeca cuyas piezas pueden manipularse a placer. Una sádica Venus de Milo, puro fetiche que décadas después reencontramos en la fallida película de Jennifer Chambers Lynch (hija del siempre inquietante David Lynch) *Boxing Helena*, en la que una mujer es progresivamente mutilada por el hombre que la adora, exacerbando su dependencia hasta transformarla en tótem de su deseo.

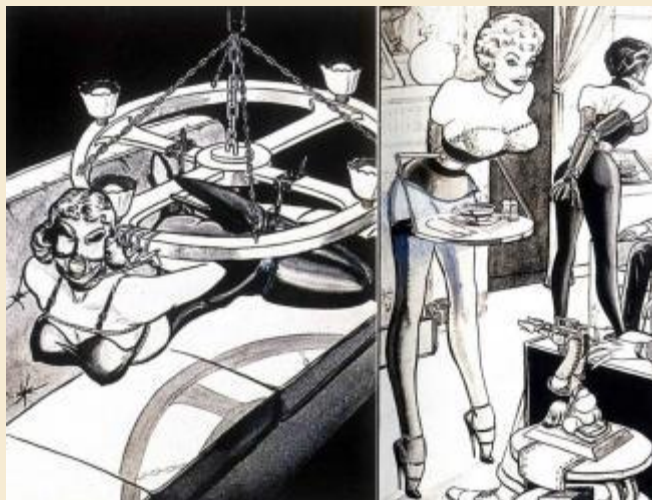


Ilustración de John Willie.

Con Stanton todo esto desaparece progresivamente, exceptuando las ilustraciones para algunos relatos como "Bound in Leather", en los que el cuerpo de la mujer es transmutado casi en un mecano, en un mueble cuyas piezas se articulan a placer, dando lugar a algunos de los dibujos más perturbadores de su carrera. La perversión malsana de Willie se disipa y hace que todas las procacidades de Stanton resulten divertidamente pop, hasta ingenuas si las comparamos con la herencia de la que provienen. Un toque irónico se destila de sus propios argumentos, y hasta de sus dibujos, pero en ningún caso reduce el cuerpo de la mujer, sino todo lo contrario, lo amplifica, lo engrandece, lo reviste de autoridad y poder. No hay que olvidar que la etapa de mayor producción de Stanton son los años cincuenta y sesenta, tiempos en que las *sex symbol* provenientes de la siempre decadente Europa eran una Sophia Loren o una Anita Ekberg, que venían a sumarse a las rutilantes rubias platino de Hollywood capitaneadas por Marilyn Monroe o Kim Novak.

Mujeres grandes, de pechos poderosos, caderas anchas. Mujeres que abrumaban al macho con sus formas rotundas, que en manos de cineastas como Fellini encarnarían a la madre, a la amante, a la esposa y a la puta, confundiendo muchas veces los roles en escenas tan geniales como la del harem del alter ego felliniano interpretado por Marcello Mastroianni en su obra cumbre: *Ocho y medio*. Y justo cuando este estereotipo de mujer se edificaba en el imaginario masculino de los cincuenta, una relajación de la censura permitió introducir la figura del hombre en los cómics de índole pornográfica, trastocando el orden establecido hasta el mo-

mento y dando un imprevisible e interesantísimo giro a la obra de Stanton.



Bound in leather.

Hasta el momento, la temática *bondage* se centraba en representar ceremonias de dominación y sumisión exclusivamente entre féminas; el componente lésbico era lo que predominaba, un lesbianismo convenientemente escenificado para deleite del erotismo masculino. Pero la irrupción de la figura masculina resulta de lo más perturbadora; no sólo por trastocar las reglas del juego, sino sobre todo porque, lejos de asumir rápidamente el rol dominante, pasa a ser total-

mente dominado, humillado, sometido por las increíbles mujeres que pueblan el universo sadomasoquista de Stanton. Pero antes de entrar a analizar lo que supone esta redefinición de los elementos en juego (que tan jugosas interpretaciones puede dar) es necesario un breve apunte biográfico del momento.

Concretamente 1958 fue un año clave para Stanton: por un lado, finiquitada su colaboración con Irving Klaw, pasa a compartir estudio con Steve Ditko en pleno centro de Manhattan, iniciando una de sus etapas más felices, creativamente hablando, al poder aprender y compartir su experiencia con otros autores. Por el contrario, su vida personal se desmoronaba a raíz del divorcio de su primera esposa, Grace, a la que tiene que entregar la custodia de sus dos hijos sin ni siquiera luchar por ellos, consciente de que ante un juez su actividad profesional le haría quedar como un degenerado. Al mismo tiempo, sus fuertes dolores de espalda, motivados por una lesión que se produjo durante el periodo que trabajó para la Pan American Airways, le llevan a una preocupante adicción a los analgésicos, que consiguió vencer practicando yoga diariamente, y entró así en uno de sus periodos más productivos. Pero en aquel momento, prácticamente desahuciado y sin familia, Stanton marchó a Queens, donde por entonces vivía su madre.



Lo masculino intentando someter a lo femenino en *8^{1/2}*.



Stanton posando con dos modelos.

De un mundo imaginario y real repleto de bailarinas de *striptease*, modelos de *bondage*, dominatrices y profesionales del erotismo, Stanton, abandonado por la esposa, se refugia en el regazo maternal. Un recorrido común a muchos hombres adultos abandonados, pero que en el caso de Stanton, al enumerarlo, pareciera un remedo de la mentada escena del harem de *Ocho y medio* de Fellini. Un carrusel con todos los estereotipos femeninos que se fijan a fuego en la psique masculina desde la pubertad: madre, esposa y puta, y que en muchos casos difícilmente se superan.

Pero con esto no se pretende establecer un apresurado retrato psicológico, sino más bien abarcar en toda su dimensión la figura femenina central de su obra, que se erige en absoluta dueña y señora de sus tramas. No por casualidad su segunda esposa, a la que conoció en 1971, fue una imponente noruega de nombre Britt, que no sólo no reprobaba el trabajo de su marido, sino que actuó de actriz

para los vídeos de lucha entre mujeres que filmó durante una etapa de su carrera. El relato que Britt hizo de su primera cita al escritor y fotógrafo erótico-fetichista Eric Kroll (y que él reproduce en el prólogo de *She dominates & other stories*) da idea de por qué se convertiría en su musa. Según relata, en su primera cita en el apartamento del dibujante, y tras un rato de charla sin que ningún avance erótico por parte de Stanton se concretase, Britt se acercó a él y, cogiéndole por el hombro, le volcó al suelo para luego sentarse sobre su pecho (lo cual resulta plausible si tenemos en cuenta que la joven noruega aventajaba bastante en estatura y volumen corporal al más pequeño Stanton). No es de extrañar que Stanton le confesara a Kroll tiempo después que aquella mujer le pareciera salida de una de sus historias.

Independientemente de si la anécdota fue real u ornamentada por ambos para alimentar la leyenda, escenifica a la perfección el por qué su segunda mujer se convirtió en su musa. Ella reunía en una sola mujer a la esposa, a la madre (tuvo descendencia con Stanton) y a la libertina que colaboraba en el mundo creativo de su marido. A este respecto, las palabras de otra feminista a contracorriente como es Camille Paglia, en uno de los artículos de su compilación *Vamps & Tramps*, resultan de lo más esclarecedoras:

«Los hombres son dominantes en la sociedad [...] Y la misión del feminismo es buscar la plena igualdad política y legal de las mujeres. Debemos obtener el ingreso de las mujeres en la esfera social [...] en la esfera sexual y emocional la mujer es dominante, y los hombres lo saben a un nivel profundo. Recuerdan haber surgido de esa figura sombría, enorme, matriarcal y divina luchando por definir su identidad. Estuvieron dentro del cuerpo de la mujer durante nueve meses, y lucharon por su identidad alejándose de

ella, en los primeros años de la vida en los que la mujer los domina total y absolutamente».

La segunda esposa de Stanton y todas las esposas salidas de sus lápices resultan feministas *avant-la-lettre* sin ni siquiera pretenderlo. Como las heroínas de otro erotómano pedestre, pero divertidamente honesto, como fue el cineasta Russ Meyer; las mujeres en Stanton son independientes, autónomas y fuertes, y se enfrentan a los hombres de tú a tú, sin amedrentarse ni perder por ello ni un ápice de su capacidad erótica. La diabólica Tura Satana de *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* parecía salida directamente de las viñetas de Stanton, y viceversa. Cualquiera de las esposas, boxeadoras o dominatrices varias de Stanton se desenvolvería a la perfección en las tro-



Cartel de *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, de Russ Meyer, pope de la serie Z.



En el universo Stanton el macho siempre es sometido.

nadas tramas de Meyer.

Como eficaces caricaturas del modelo de mujer defendido por el feminismo pagano de Camille Paglia, estas criaturas nacidas del febril imaginario erótico masculino ejemplifican como pocas el ideal de mujer pregonado por el feminismo menos dogmático y alcanzan los postulados más libertarios gracias a la libertad del *underground*, de lo ilícito, de lo reproducible. Y el armisticio en la guerra

entre los sexos es firmado por ambas partes en la evanescente *pornotopía* masculina más inconfesable (por retomar el logrado término acuñado por Steven Marcus y recreado por Beatriz Preciado): un lugar donde se alivian las tensiones de tener que ser hombres o mujeres según los estereotipos prefijados por la cultura, la sociedad o las instituciones, de la manera más expeditiva y juguetona.

Es obvio que cuando Stanton o Meyer crearon a sus poderosas mujeres no esta-

ban pensando en la sensibilidad femenina, pero retorcidamente erigieron figuras tan divertidas, desprejuiciadas, libres y rotundas que permitieron asumir sin complejos la imagen de la *pin-up* desde presupuestos feministas, apropiándose de su poderío erótico hacia los hombres, pero sin ceder ni un ápice de los logros que el movimiento de liberación de la mujer había alcanzado. Como asevera la aventajada discípula de Paglia Virgine Despentes en otro fragmento de su *Teoría King Kong*: «Cuando los hombres ponen en escena personajes femeninos, rara vez suele ser para intentar comprender sus vivencias o lo que ellas sienten como mujeres. Es más bien para poner en escena su sensibilidad de hombres en un cuerpo de mujer».

Feminismo fetichista

Un declarado enamorado del *bondage* como fue el director de cine Luis G. Berlanga se lamentaba en una entrevista concedida a *La Revista* (suplemento de *El Mundo*) en 1999:

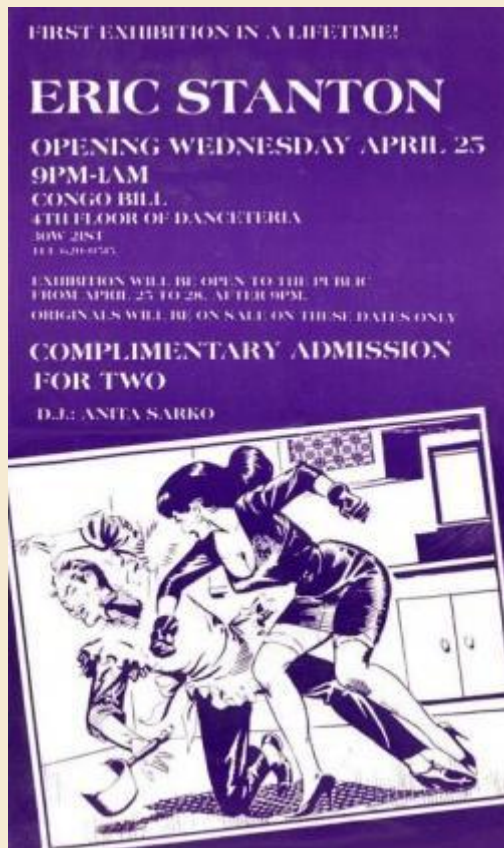
«La mujer ha conquistado todos los poderes menos el mágico; dentro de lo mágico, para mí lo más importante es la seducción. Porque ya sabrás que yo soy muy fetichista, y sadomasoquista: lo que me gusta es el *bondage*, o sea, atar a las chicas, sin hacerles sangre, soy muy suave. El veinte por ciento es la mujer y el ochenta su panoplia fetichista, me atraen los taconazos, las medias, los ligueros, los corseletes... [...] Si no es por los travestis [...] las generaciones venideras llegarían a olvidar que existió la seducción, que siempre está formada de un mundo objetual: sortija, collar, pendiente, sombrero, peinado, afeites: la mujer debe convertirse en fetiche».



Preparando la panoplia fetichista en *Deborah!*

Unas palabras que recuerdan poderosamente a las que el propio Stanton le confesó a Eric Kroll: «Un cuerpo desnudo no es nada, me gusta una mujer con botas y corsés, por supuesto».

Lo interesante es la apropiación que desde el feminismo es posible hacer de esa panoplia fetichista de la que hablaba Berlanga, para darle la vuelta sin perder por el camino su poder de seducción hacia los hombres. Lo que en los sesenta se veía como instrumentos de fiscalización del cuerpo de la mujer, con la quema pública de sostenes, en el nuevo feminismo pagano que preconiza Camille Paglia se revertía al intelectualizar a estrellas pop como Madonna, paradigma de ese nuevo modelo de feminismo. Un referente que soliviantaba a las feministas más ortodoxas luciendo corsés cónicos o cinturones en los que se podía leer: "Toy boy" ("Juguete para chicos"), pero que a la vez controlaba férreamente su imagen mediáti-



Cartel anunciando la exposición de Stanton en Danceteria.

ca, su sexualidad y su carrera.

La primera exposición que, no por casualidad, se le dedicó a un repentinamente reivindicable Eric Stanton, en 1984, fue en el club nocturno neoyorquino *Danceteria*, local de moda y centro de reunión de la escena musical emergente de Nueva York, entre cuyos aspirantes a estrellas se encontraba la propia Madonna, que años después, en 1992, en el cenit de su popularidad, publicó su polémico libro *Sex*, sobre el que sobrevuela el espíritu *stantoniano* en más de una de las fotografías que lo componen, y dos años después, en su vídeo *Human nature*, dirigido por Jean Baptiste Mondino, la propia estrella reconoció expresamente que la obra de Stanton había servido de inspiración.

En el deslavazado muestrario de prácticas sexuales y textos que integraban ese fetiche metalizado que fue el libro de Madonna se encuentra alguna reflexión lúcida sobre el juego sadomasoquista que, sorprendentemente, da sentido a las representaciones que Stanton acometía en sus viñetas: «No creo siquiera que el sadomasoquismo tenga que ver con el

sexo. Creo que tiene que ver con el poder, con la lucha por el poder. El sadomasoquismo puede incluir el sexo, pero no necesariamente. Es una exploración mental». Y exactamente así se pueden interpretar las historias de Stanton, exploraciones mentales, que en la mayoría de las ocasiones no incluyen ningún acto sexual; la genitalidad o el éxtasis sexual tienen un protagonismo nulo en el mundo de Stanton, infringiendo una de las reglas básicas sobre las que se construye toda representación pornográfica.



El *bondage* estilizado de Madonna.



Ecos de Eric Stanton en la cultura pop.

De lo masculino y lo femenino

El escritor Jesús Ferrero, en su ensayo *Las experiencias del deseo: Eros y Misos*, apunta, respecto del masoquismo: «El masoquismo es la puerta de entrada a la cultura, y si no aprendiésemos desde muy niños a convertir el dolor en placer, ni seríamos animales sociales ni podríamos sostener el enorme edificio de normas del que se compone una sociedad». En las fantasías de Stanton es la mujer la encargada de socializar a los hombres a través del castigo físico. La escena típica en casi todas sus historias es la del hombre bocabajo sobre los muslos de la mujer, dejando sus nalgas al aire para ser cacheteado, azotado, flagelado por la mujer, que, como una madre, reconduce el comportamiento de su hijo a la antigua usanza. Ella es la figura de autoridad, ella es la representante del orden, ella es «quien inflige el dolor y quien puede alejarlo» (*Sex*), ella gratifica y castiga para que finalmente lo masculino pueda expiar sus pecados ante lo femenino. El hombre puede descansar de construirse una identidad que lleva trabajándose desde la pubertad; autocensurándose muchas expresiones, sentimientos y deseos con tal de emular el rígido modelo patriarcal, y dejarse vencer gustosamente por la primigenia fuerza del matriarcado. Puede dejar de huir de lo femenino, de ese seno materno del que tuvo que abjurar en los ritos viriles de la adolescencia, para finalmente soltar tensiones a través de la violencia consensuada y reencontrarse con su *yin*.

A tenor de las escasas declaraciones y entrevistas concedidas por Stanton, no cabe interpretar que ninguno de estos razonamientos inspirara sus creaciones; pero ello no obsta para que les diera cuerpo con precisión etológica. Y que creyera fervientemente, no ya en la igualdad de la mujer, sino en su superioridad. La editora Dian Hanson, en el prólogo de *Reunion in ropes & other stories*, narra lo orgulloso que Stanton estaba en los últimos años de su vida de su hija adolescente, la cual había heredado, por una parte, la habilidad paterna para dibujar historias de lucha entre mujeres, y por otra, el carácter dominante materno. Precisamente en la referida *Reunion in ropes & other stories* se incluye la historia *Bonnie & Clara*, que resulta significativa de lo hasta ahora planteado, y en la que además confluyen diversas peculiaridades dignas de comentar. En dicha historia, Stanton firma sólo el guión, quedando el dibujo en manos de un tal Fred Winter cuyo elegante trazo rápidamente lo identifica como el español de ascendencia alemana Manfred Sommer, quien recurrió a dicho seudónimo en diversas ocasiones. El contraste entre el virtuosismo gráfico de Sommer y la temática argumental propia de Stanton resulta de lo más exótico en el conjunto de la compilación. Stanton nunca consiguió disipar cierta rigidez en los rostros y los cuerpos de sus protagonistas, pese a los arrebatados y contorsionistas ejercicios a los que se entregaban. En cambio, en manos de Sommer / Winter, su formación como ilustrador con un estilo cercano (en este caso) al de las ilustraciones de algunas revistas femeninas o publicidades familiares que pueden lle-



Dibujos de Manfred Sommer para *Bonnie and Clara*.

ga a recordar hasta a Norman Rockwell, ahuyenta la tosquedad *underground* para ofrecer una versión del universo Stanton que pareciera creada para lectores del *Reader's Digest*. Sin embargo, la historia es de las más extremas en algunos aspectos.



El contraste entre el estilo de dibujo de Stanton y el de Sommer se hace evidente.

Las protagonistas Bonnie y Clara (en obvia parodia de los famosos gánsteres Bonnie & Clyde), aparte de compartir juegos lésbicos en solitario, infligen severos castigos al pretendiente masculino de Clara, un abogado del que se vengan por haber intentado estafarlas. El incauto seductor cae rendido a los encantos de Clara, que halaga su virilidad llegando a decirle: «*Show me what a real man can do, make me a complete woman*» («Enseñame lo que un hombre de verdad puede hacer, hazme una mujer completa») justo antes de que su compinche Bonnie irrumpa en escena y la vanidad masculina del abogado quede por los suelos literalmente. Entre las diversas torturas a las que ambas mujeres le someten se incluye una diana dibujada en las nalgas para jugar a los dardos, travestirlo para obligarlo a hacer de ama de casa, e incluso una amenaza de castración por parte de la más salvaje Bonnie, que, blandiendo unas tijeras, le grita:

«*I'll give you a change of sex permanently*» («Voy a darte un cambio de sexo permanente»), en lo que parece la puesta en práctica de algunos de los eslóganes feministas más radicales, y la escenificación más extrema de la manida guerra entre los sexos.

Una vez más los roles se invierten y las mujeres son las triunfadoras en esas luchas de poder; pero en realidad importa poco quién sea el vencedor. Hablar de la mujer en Stanton es hablar del hombre, pero no tanto por su peso específico en las historias, sino porque en Stanton la mujer es el hombre y el hombre es la mujer. Lo masculino y lo femenino representan sus choques, enfrentamientos, atracción / repulsión, en una lucha continua por definir su identidad, pero terminando irremediabilmente confundidos, entremezclados y



La amenaza de la castración en *Bonnie and Clara*.

liberados de los corsés sociales que las instituciones han diseñado para ellos.

En un extraño viraje de las ensoñaciones nacidas de la libido masculina más sinuosa, las creaciones de Stanton sirven de soporte imprevisto para las teorías de género formuladas por el feminismo más rompedor de las últimas décadas. Y así, cuando Beatriz Preciado sostiene que toda identidad de género es una *performance*, una mascarada, es inevitable pensar que, después de todo, ¿qué son los cómics de Stanton sino *performances* gráficas, mascaradas subversivas que dinamitan desde dentro, sin una conciencia contracultural planificada, la política de los géneros social y culturalmente aceptada?



Intercambio de roles en *Bonnie and Clara*.

Bibliografía

- BERLANGA, Luis G. Entrevista. *La Revista de El Mundo*. 1999, nº 203, pp. 25-29.
- BERLANGA, Luis G. "Viñetas personales". En *Gente de cómic*, nº 6, p. 95.
- COMA, Javier. "Juegos prohibidos". En *Tótem*, 1978, nº 9, pp. 47-48.
- DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: UHF, 2009.
- FERRERO, Jesús. *Las experiencias del deseo: Eros y Misos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- MADONNA. *Sex*. Barcelona: Ediciones B, 1992.

PAGLIA, Camille. *Vamps & Tramps*. Madrid: Valdemar, 2001.

PORFIRIO, Robert ; SILVER, Alain, y URSINI, James. *El cine negro americano: los secretos de los cineastas del periodo clásico*. Barcelona: Alertes, 2005.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.

STANTON, Eric. *The dominant wives & other stories*. Colonia: Taschen, 2008.

STANTON, Eric. *Reunion in ropes & other stories*. Colonia: Taschen, 2001.

STANTON, Eric. *She dominates all & other stories*. Colonia: Taschen, 2001.

Recursos web:

Eric Stanton. En: *El rincón de Taula* [en línea]. Dionisio Platel, agosto 2006- [consulta: 14 diciembre 2011]. Disponible en este enlace: [EL RINCÓN DE TAULA](#).

El secreto de Fred Winter. En: *El blog ausente* [en línea]. Absence, agosto 2004- [consulta: 12 diciembre 2011]. Disponible en este enlace: [EL SECRETO DE FRED WINTER](#).

PEREZ, Richard. The time and life of Eric Stanton. En: *Permanent Obscurity* [en línea]. 2009-2010 [consulta: 11 de diciembre de 2011]. Disponible en este enlace: [THE LIFE AND TIMES OF ERIC STANTON 1, 2 y 3](#).

PEREZ, Richard. Eric Stanton, aka Ernest Stanten, aka Ernest Stanzoni, aka Stan... En: *Permanente Obscurity: novel excerpts* [en línea]. [consulta: 11 de diciembre de 2011]. Disponible en: [PERMANENT OBSCURITY](#).

PERRONE, Pierre. Obituary: Eric Stanton. En: *The independent* [en línea]. 5 junio 1999 [consulta: 07 de diciembre de 2011]. Disponible en este enlace: [OBITUARY: ERIC STANTON](#).

TESTORI, Ariel. El maestro del universo fetiche: Eric Stanton. En: *Para todos* [en línea]. Espacio Sidus, mayo 2004, nº 10, año III. [consulta: 15 diciembre 2011]. Disponible en este enlace: [EL MAESTRO DEL UNIVERSO FETICHE](#).



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

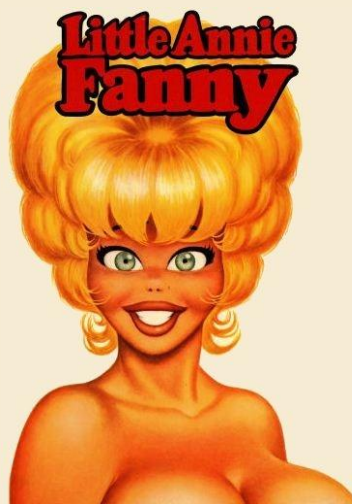
VICENTE FUNES (2012): "ERIC STANTON, LATIGAZOS DE FEMINISMO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), MURCIA : TE-
BEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/eric_stanton_latigazos_de_feminismo.html

LITTLE ANNIE FANNY: EROTISMO CON MENSAJE O MENSAJE CON EROTISMO (BARCELONA, 06-III-2012)

Autor: [ANTONI GUIRAL](#)

Notas: Artículo del autor realizado expresamente para *TEBEOFERA* 9, especial sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, ilustración de la portada de una recopilación de la serie de 1972.



LITTLE ANNIE FANNY: ¿EROTISMO CON MENSAJE O MENSAJE CON EROTISMO?



El punto fuerte de Harvey Kurtzman (1924-1993) era la parodia, la sátira. Nadie como él para derribar iconos con la plumilla o la máquina de escribir y, sobre todo, con su portentosa capacidad creativa. Fue capaz de crear diversas publicaciones durante toda su vida, marcando con muchas de ellas el patrón a seguir, especialmente con *Mad*, el *comic book* satírico que dirigió entre 1952 y 1956. «*Mad* era un collage de basura urbana que decía ¡prestad atención! ¡Los medios de comunicación os están mintiendo... incluyendo este *comic book*!»; es Art Spiegelman, autor de *Maus*, quien así lo define en una historieta que confeccionó en ocasión del obituario de Kurtzman, añadiendo: «Creo que el *Mad* de Kurtzman fue más importante que la hierba o el LSD al definir la generación que protestó por la guerra del Vietnam»¹.

Pero a mediados de la década de los años cincuenta, la vida profesional de Harvey Kurtzman da unos cuantos bandazos. Tras haber participado como editor, guionista y dibujante en varios títulos de EC (*Two-Fisted Tales*² y *Frontline Combat*³, dos publicaciones bélicas de claro mensaje humanista, y *Mad*⁴) e incluso como guionista de la tira diaria *Flash Gordon*⁵, Kurtzman recibe una oferta de la revista *Pagant*⁶. Las cosas no funcionaban del todo bien en el seno de EC entre su *publisher*, William Gaines, y su *editor*, Kurtzman pero, tal vez gracias a esta "amenaza" (de trabajar para la competencia), el autor norteamericano consigue uno de sus objetivos: convertir a *Mad* al formato de revista, abandonando de paso los previsibles problemas que la aplicación del Comics Code⁷ pudiera generar.

A principios de 1956, Hugh Hefner, editor de la ya popular *Playboy*, propone a EC participar con una importante inversión en *Mad*, pero Gaines la rechaza. Kurtzman, predispuesto a buscar otros aires editoriales, acepta la propuesta de Hefner para dirigir una nueva revista satírica, *Trump* (1957). Junto a algunos de sus amigos y colaboradores –Will Elder, Jack Davis, Al Jaffee, Arnold Roth o Russ Heath–,

Kurtzman concibe un revolucionario concepto de magazine de humor que, tal vez por avanzarse a su tiempo, no pasó de los dos números. Pero desánimo es una palabra que no figura en el vocabulario de este autor, y ya en 1957 consigue la financiación para publicar otro magazine satírico, *Humbug*, en el que volverá a contar con los autores citados, amén de Wally Wood, el novelista y guionista cinematográfico Ira Wallarch y el escritor humorístico Larry Siegel, que poco después iniciará una brillante trayectoria en *Mad*.



Portadas de *Frontline Combat* nº 1, *Mad* nº 4 y *Humbug* nº 7.

Humbug desaparece tras once números y Kurtzman tiene que buscarse la vida. En 1959, y a expensas de un encargo de la editorial Ballantine Books⁸, publica el libro *Harvey's Kurtzman Jungle Book*, con material inédito, e inicia una larga serie de colaboraciones para diversos magazines norteamericanos. Entre 1959 y 1962, su firma, como escritor y como dibujante y guionista, aparece en *Pagant*, *Esquire*⁹, *Madison Avenue*¹⁰, *The Saturday Evening Post*¹¹ o *TV Guide*¹², hasta que en 1960 el joven editor James Warren se deja embarcar (que no embaucar) por Kurtzman en la aventura de una nueva revista de humor, *Help!*, que marcará un punto y aparte en muchos sentidos, entre otros por abrir las puertas a futuros adalides del *comix underground* como Robert Crumb o Gil-



Primera página de esta historieta publicada en *Help!* nº 13.

bert Shelton.

Pero la relación entre Kurtzman y Hefner no acabó en *Trump*. Aunque le fueron devueltos algunos de sus intentos por colaborar en *Playboy*, en 1960 Hefner le editó en su revista un texto satírico a Kurtzman, "The Real Lady Chatterley" ¹³ y, curiosamente, el gran reencuentro entre ambos se produjo a raíz de una historietita aparecida en *Help!* Recuperando a uno de sus personajes del libro *Jungle Book*, Goodman Beaver, le convierte en protagonista de "Goodman Goes Playboy" (*Help!*, nº 13, febrero de 1962), una parodia de Hefner y *Playboy* instalados en una especie de orgía romana, pero protagonizada por personajes casualmente muy semejantes a los por entonces protagonistas de los *comic book* de Archie Comics ¹⁴. Dibujada por Will Elder, la historietita consiguió dos cosas: que *Help!* fuera denunciada por Archie Comics ¹⁵ y que Hefner llegase a un acuerdo con Kurtzman para que éste iniciase una serie en *Playboy*.



Las nalgas de Annie

El primer número de *Playboy* había aparecido en diciembre de 1953, con una tentadora portada protagonizada por la actriz Marilyn Monroe. Publicada y dirigida por Hugh Hefner (1926), ex redactor de *Esquire*, disfrutaba ya de mucho éxito en 1962. Recordemos que *Playboy* no era (no es) sólo una revista con fotografías de chicas desnudas; amén de reportajes fotográficos eróticos, publicaba artículos, entrevistas, narraciones y textos de, entre otros, Arthur C. Clarke, Ian Fleming, Vladimir Nabokov, P.G. Wodehouse o Margaret Atwood. Su interés por la ilustración, y sobre todo por el humor erótico, se inicia desde su primer número, con los chistes picantes de Ben Denison, además de la participación de artistas como Phil Interlandi, Jack Cole ¹⁶, Gahan Wilson, Shel Silverstein (con sus relatos de viajes ilustrados) o Erich Sokol, lo que aportaba un muy alto nivel de calidad a su apartado gráfico artístico.



Original de Ben Denison para el primer número de *Playboy*.

La historietita no era un medio afín a *Playboy*, pero Kurtzman se encargó de cambiar esa idea. Al fin y al cabo, su forma más enriquecedora de abordar la sátira era la narración gráfica, por lo que no dudó en asociarse de nuevo a Will Elder y emprender la creación de una nueva serie de cómics. Hasta entonces, el arte gráfico se había relacionado en *Playboy* con el erotismo, y ahí no habría cambio alguno. Sí en el tratamiento de ese erotismo, ya que, en realidad, la sensualidad es una mera excusa para Kurtzman a la hora de confeccionar su nuevo edificio paródico.

De entrada, un guiño al lector con el título: *Little Annie Fanny* es, evidentemente, una parodia de *Little Orphan Annie*, la serie de prensa de Harold Gray (1894-1968) ¹⁷ iniciada en 1924 y todavía popular por en-

tonces. La ironía está en el título en sí mismo –de “Annie la pequeña huérfana” a “Las nalgas de la pequeña Annie”– pero sobre todo en que mientras Gray había hecho de su tira un alegato en favor de la moral y las buenas costumbres y un ataque a las posturas progresistas de ciertos políticos norteamericanos, Kurtzman y Elder dispararon balas de ácido sulfúrico a todo lo que se movía en la América de entonces, desde sus iconos culturales, sociales, políticos y deportivos, hasta las mismísimas esencias morales del país.



Tercera historieta de la serie publicada en *Playboy* en diciembre de 1962.

Little Annie Fanny empezó a publicarse en el número fechado en octubre de 1962, y hasta septiembre de 1988, Kurtzman y Elder realizaron un total de 106 pequeñas cápsulas de humor disparatado, socarrón, agitador, subversivo, transformador... y me detengo para no agotar adjetivos. Kurtzman dominaba a la perfección el pequeño formato, la narración breve y completa, y eso era lo que ofrecía la serie, historietas de tres a siete páginas con un planteamiento, nudo y desenlace demoledores, directos, historias además de protagonismo coral con, en ocasiones, decenas de personajes por viñeta, cada uno de ellos a su aire, como en aquellas agitadas muchedumbres protagonistas de películas como *El mundo está loco, loco, loco* (Stanley Kramer, 1963) o *Aquellos chalados en sus locos cacharros* (Ken Annakin, 1965). Aparte de Annie, modelo y actriz de profesión, una chica de bandera, perfecta parodia de la rubia de exuberantes formas y limitadas neuronas que suele andar casi siempre semidesnuda por las viñetas –o desnuda, pero sin que asome el vello púbico–, Kurtzman añade otros personajes más o menos fijos, como Ruthle, la compañera de piso de Annie; Benton Battbarton, primer novio de la protagonista, ejecutivo de publicidad; Ralphie Towzer, segundo novio, una especie de versión de Goodman Beaver con gafas y pipa; Huck Buxton, agente de publicidad, o Solly Brass, el siempre agitado representante de Annie, inspirado en el actor Phil Silvers¹⁸. O Sugardaddy Bigbucks (Dulcepapi Muchodinero), que es una parodia del Daddy Warbucks de *Little Orphan Annie*, el adinerado hombre de negocios fabricante de armas que adopta a la huerfanita.

El sexo como excusa



El sexo, o el erotismo, estaban presentes, sin llegar a consumarse (quedaba “fuera de cámara”), pero no era más que una excusa. “Siempre empezaba *Little Annie Fanny* con Annie”, explica Kurtzman; “tenía que estar ahí, y tenía que ser atractiva, sexy. Asumiendo esta condición, llevaba inmediatamente el argumento de la historia hacia un tema básico, que intentaba ser reflexivo, ésta era la parte más importante en la serie”¹⁹. En

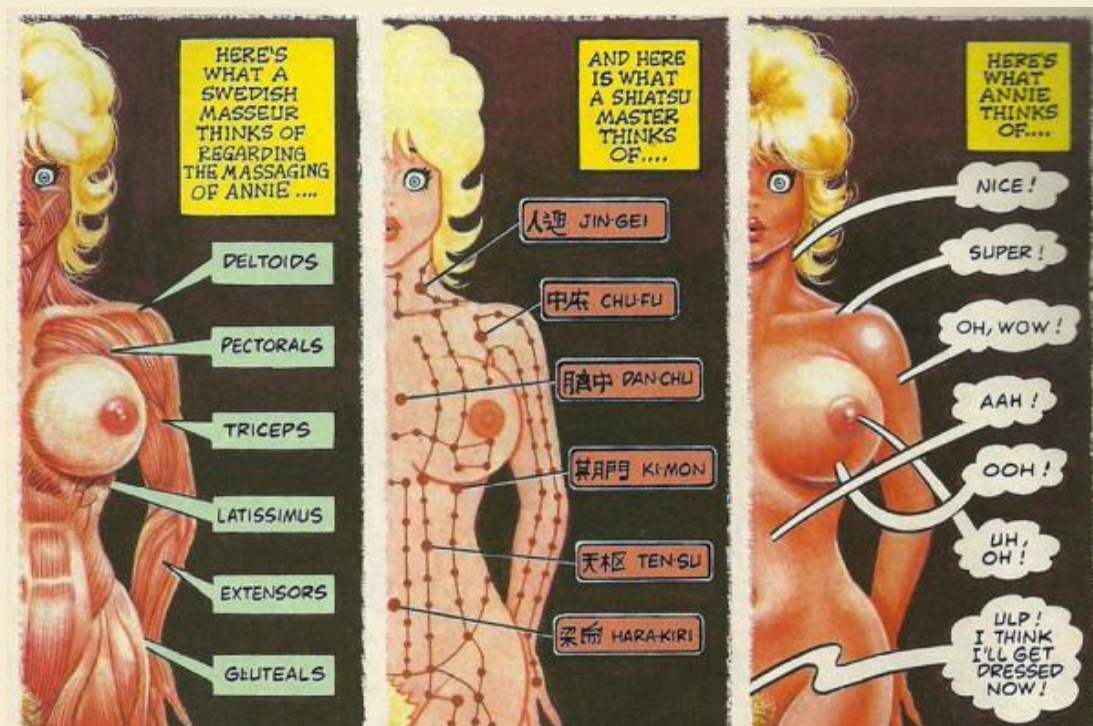
efecto, el cuerpo de Annie y el de otras atractivas mujeres desfilaba por las viñetas, pero integrado en una crítica siempre mordaz hacia un tema de actualidad coyuntural pero de interés general, como el arte, el surfismo, el deporte, la mafia, las discotecas, la astrología, las drogas, los afrodisíacos, la ecología y, por supuesto, el cine, la televisión y, también, los cómics. Fiel a su interés por la cultura popular, Kurtzman desbroza parodias más que de películas concretas, que también, del mundo del cine, de su glamour y de sus interioridades, con una especial querencia por actores y directores, que aparecen parodiados sin piedad, como Lionel Barrymore, Peter Lorre, Elizabeth Taylor, Richard Burton. Robert Stack, Marlon Brando, Sean Connery, Raymond Burr, Kirk Douglas, John Wayne, Gregory Peck, Warren Beatty, Harpo Marx, Sofia Loren, Mike Nichols o Erich Von Stroheim. Las series televisivas más populares de la época encuentran también en *Little Annie Fanny* su reverso satírico (*Dr. Kildare*²⁰, *Ben Casey*²¹, *Los Intocables*²² o *La familia Monster*²³), como sufren burla y escarnio personalidades del momento (Muhammad Ali / Cassius Clay, The Beatles, Bob Dylan, Frank Sinatra o Lenny Bruce), cuyos nombres aparecen en ocasiones tergiversados para, imagino, evitar denuncias (The Beatles eran The Bleatles, "Los Baladores", de "balar"). Especial mención merece la presencia de políticos, tanto norteamericanos como de otros países, que ofrecen actuaciones lastimeras inspiradas siempre en sus obsesiones, como J. Edgar Hoover, Robert y Edward Kennedy, Nikita Jrushchov, Fidel Castro, Martin Luther King, Malcolm X o Dwight Eisenhower. También los personajes de cómics obtendrán su porción protagonista, por episódica que sea: es el caso de Mandrake²⁴, Flash Gordon²⁵, el Capitán América²⁶, Krazy Kat²⁷ o Jiggs, el protagonista de *Bringing Up Father*²⁸.



Política, cine, televisión... Nada escapa a la mirada de Kurtzman y Elder.

A pesar de la importancia de su tirada en décadas como los sesenta o los setenta –cuando llegó a su cénit con el número de noviembre de 1972 que sobrepasó los siete millones de ejemplares–, *Playboy* no era una revista muy popular entre ciertos cenáculos, básicamente de ideología conservadora y, también, entre el feminismo radical. Surgía la figura de la utilización de la mujer como mercancía, en una publicación dirigida básicamente al elenco masculino y heterosexual. Annie no se salvó de ciertas críticas a este respecto; hubo a quien no le gustó que fuera dibujada con unos atributos físicos excepcionales pero ella, como aquel personaje de la película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, siempre habría podido decir aquello de «es que me han dibujado así». En todo caso, no vale aquí polémica alguna con respecto a una interpretación machista de la serie. *Little Annie Fanny* estaba es-

crita y dibujada por hombres en una revista para hombres, sí, pero a éstos se les debería atribuir bastantes más de dos dedos de frente. Como ya hemos dicho, la serie anidaba en una revista muy concreta, *Playboy*, y debía imprimir erotismo, pero ni siquiera la figura de la protagonista es una falta de respeto al rol de la mujer. Al contrario: Kurtzman denuncia, a su manera, la manipulación del atractivo sexual de la protagonista, una chica siempre franca y sincera, una manipulación inserta en el entorno crítico de la parodia social que supone la serie. Además, no estamos ante una serie de complacencia erótica para menesteres solitarios, ya que si el dibujo potencia los atractivos físicos femeninos, no es menos cierto que el entorno en el que se muestran desarma el erotismo para entrar de lleno en su antítesis, exponiendo la ridiculez de las situaciones por mediación de la sátira. Una vez leída, es evidente que *Little Annie Fanny* no es lectura exclusiva para el género masculino.



Color en movimiento



Como ven, pocos referentes culturales quedaron por ridiculizar, aunque lo cierto es que en muchos casos la presencia de las citadas personalidades quedase en un cameo, una presencia fugaz, porque Kurtzman no pierde de vista que la esencia de su parodia está en el resultado de lo que hacen sus personajes, en su incidencia en la sociedad. Es en la hipocresía moral donde Kurtzman clava su aguijón crítico, poniendo en tela de juicio la política exterior norteamericana, la posesión de armas y su comercio, el racismo, la violencia callejera y su raíz, el fariseísmo social y la mojigatería, la manipulación, evidenciando la falta de libre albedrío no ya de sus personajes, que son retratos deformados, sino de la sociedad en sí misma, que es la que les cobija y da sentido. Y lo hace con la fuerza de las imágenes pero también con sus copiosos y lacerantes textos, porque *Little Annie Fanny* es una serie para leer, no sólo para mirar; sus diálogos no entorpecen la narración, la enriquecen con matices y bri-

llantes sugerencias, con un léxico ágil y crítico que encierra grandes dosis de mordacidad.

Lo de “la fuerza de las imágenes” no es un eufemismo. Will Elder (1921-2008) había demostrado sobradamente su facilidad para el dibujo caricaturesco sin perder el tono realista, al tiempo que era capaz de camuflarse con los grafismos de las series que parodiaba en *Mad*, *Trump* o *Help!* En *Little Annie Fanny* está [pensamos que mejor: “se encuentra”] uno de los Will Elder más personales de su carrera y, seguro, el más imitado. Para esta serie aborda directamente el color, sin trazo de línea negra que separe perfiles, lo que complica extraordinariamente el dibujo en viñetas. Hay que ser muy buen dibujante y dominar el color a la perfección para no perderse en lo “pictórico” de las imágenes; o sea, en generar una vida y un movimiento a las figuras en contraste con el entorno que no recuerden a un lienzo. La historieta es también arte de



Este estilo pictórico se mantuvo en los 27 años que duró la serie.

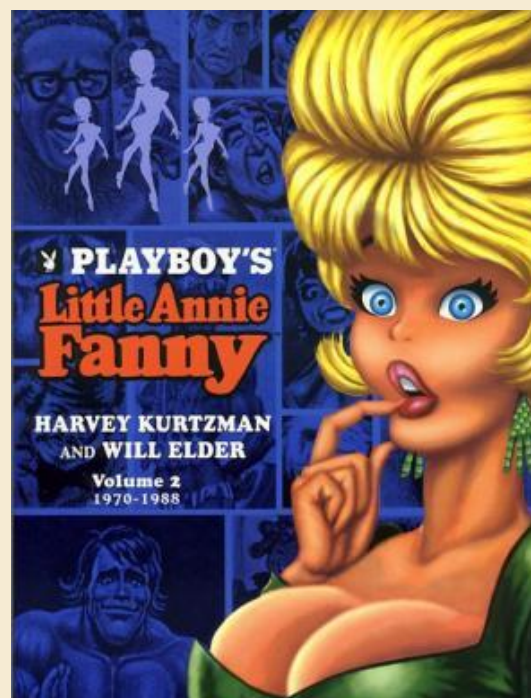
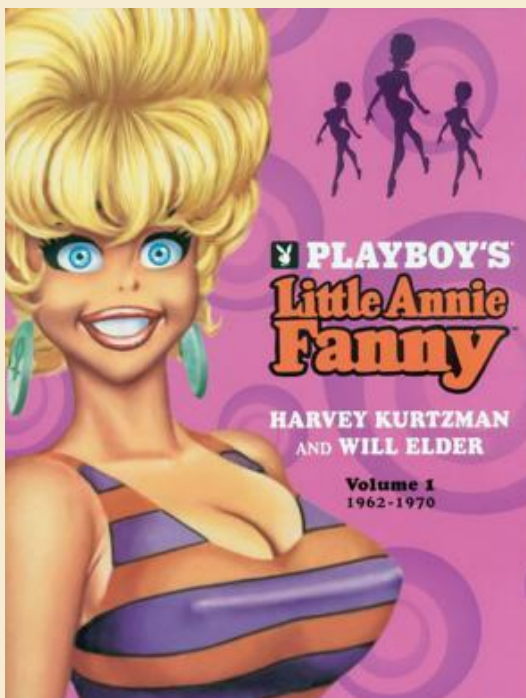
síntesis, y cuando trabajas [no personalicemos: “se trabaja”] directamente en color el exceso de detallismo puede ahogar la flexibilidad de las figuras. No es el caso de Elder, que mantiene una extraordinarias composiciones en cada viñeta, utilizando el color como herramienta dramática que genera ambientes pero también sensaciones, huyendo del naturalismo para marcar profundidad de campo, separar planos y potenciar las actitudes caricaturescas de los personajes, capaces de generar un dinamismo especial en sus movimientos y gestos, respondiendo al mejor tratamiento gráfico-colorista del humor paródico visto hasta entonces. Para su trabajo, arduo y lento a causa de la técnica utilizada, Elder contó con el soporte de diversos

amigos de la profesión, nombres de prestigio que siempre vieron reconocidos su crédito, como Frank Frazetta (1928-2010), Jack Davis (1924), Arnold Roth (1929), Russ Heath (1926), Paul Cocker Jr. (1929) o Al Jaffee (1921), algunos de ellos ex colaboradores de EC y muchos, en aquel momento, presentes en la revista *Mad*. Del trabajo de Elder y de sus colaboradores gráficos, diría Kurtzman: “Dibujar *Little Annie Fanny* es como escribir los mandamientos en la cabeza de un alfiler. Son sólo una serie de pequeñas pinturas, y lo hacemos así para conseguir el efecto de pintado que suponemos es agradable a la vista. Hacemos pinturas de colores para acercarnos a las imágenes naturales” [29](#).



Plancha realizada por Ray Largo y Bill Schorr en 1998.

Kurtzman –que también contó en algún caso con la ayuda literaria de Larry Siegel, Robert Crumb o Gilbert Shelton– y Elder sentaron un precedente en el tratamiento gráfico-literario del humor para adultos, continuado por diversos dibujantes, entre los que destacó el británico Ron Embleton (1930-1988), que realizaría la serie *Oh Wicked Wanda!* para *Penthouse* entre 1973 y 1980. *Little Annie Fanny* obtuvo una revisión en 1998, pero Ray Lago y Bill Schorr no consiguieron dar continuidad a la serie, que sólo reapareció durante algunos números en *Playboy*. Queda la compilación de toda *Little Annie Fanny* de Harvey Kurtzman y Will Elder en dos tomos publicados por Dark Horse en 2001, que contienen además algunas notas aclaratorias que completan todos los entresijos de la serie. Por poco que dominen el inglés, no se pierdan estos dos libros. Ni Kurtzman ni Elder están con nosotros, pero nos queda lo que hicieron para nosotros: su obra.



Portadas de la compilación de Dark Horse de 2001.

NOTAS:

- 1.** Historieta de Art Spiegelman aparecida el 29 de marzo de 1993 en *The New Yorker*.
- 2.** *Two-Fisted Tales* (1950 a 1955), 24 números.
- 3.** *Frontline Combat* (1951-1954), 15 números.
- 4.** *Mad*, concebida por Kurtzman, apareció en formato de *comic book* entre 1952 y 1956.
- 5.** Kurtzman "escribió" los guiones de la renacida tira diaria de Flash Gordon dibujada por Dan Barry entre 1952 y 1953. Lo de "escribió" es por su costumbre de abocetar los guiones directamente a lápiz.
- 6.** *Pageant* (1944-1977) fue una revista gráfica y literaria de prestigio que trataba temas variados.
- 7.** El Comics Code Authority, o la autocensura autoimpuesta por la propia industria del *comic book* ante los ataques que este formato recibió de las fuerzas vivas de la moral derechista norteamericana, empezó a implantarse en 1954. Este corpus legal fue concebido y aprobado por la Comics Magazine Association of America, y exigía la revisión previa de todo el material a publicar: las historietas no permitidas eran devueltas con correcciones, las permitidas incluían el sello del Comics Code en portada, garantizando noches sin pesadillas para los niños del país.
- 8.** Ballantine Books es una importante editorial norteamericana fundada en 1952 que fue adquirida en 1973 por Random House y, a su vez, en 1998 por el grupo Bertlesmann. Publicó los primeros tomos recopilatorios de *Mad* y también editó compilaciones de *Trump* y de *Humbug*.
- 9.** Publicada desde 1932, *Esquire* es, principalmente, una revista para hombres con reportajes gráficos y literarios y entrevistas, que puede considerarse rival de *Playboy*.
- 10.** *Madison Avenue* prestó especial atención al diseño y al arte, como lo prueba el hecho de que entre sus colaboradores contó con Andy Warhol, Saul Bass o Saul Mandel.
- 11.** *The Saturday Evening Post* (1897) destaca por haber publicado narraciones de, entre otros, Ray Bradbury, Agatha Christie, William Faulkner o F. Scott Fitzgerald, y a ilustradores como Norman Rockwell, Jon E. Sherida o N.C. Wyeth.
- 12.** Desde 1953, *TV Guide* publica la programación televisiva, incluyendo entrevistas y críticas de películas.
- 13.** Aparecido en el volumen 7, número 2 de *Playboy* (1960).
- 14.** Archie Comics, una de las más poderosas editoriales de *comic books*, fue fundada en 1939 y, entre sus muchas colecciones, destacan las dedicadas a personajes adolescentes, como Archie Andrews, Berry Cooper o Verocia Lodge, concebidos por el editor John L. Goldwater, el guionista Vic Bloom y el dibujante Bob Montana.
- 15.** Archie Comics denunció a Warren por infringir el copyright de sus personajes. Aunque se trataba de una parodia, ganó el litigio, y Warren tuvo que pagar 1.000 dólares por daños y perjuicios, además de publicar una disculpa. Una posterior reedición de la historieta volvió a poner a los abogados de Archie contra la parodia, de manera que los autores tuvieron que comprometerse a no volver a publicarla. Sin embargo, Archie se olvidó de renovar el copyright de la historia, con lo que ésta, hoy, pertenece al dominio público.
- 16.** Jack Cole (1914-1958) fue otra cara conocida de los cómics. Participó activamente en la era dorada del *comic book* de los años cuarenta (*Plastic Man*) y ejerció de ayudante de Will Eisner en *The Spirit*.
- 17.** *Little Orphan Annie* fue realizada por Harold Gray y varios ayudantes hasta su fallecimiento en 1968; sería continuada por otros autores hasta el año 2010.
- 18.** Phil Silvers (1919-1985) fue un muy popular actor cómico norteamericano del cine, la televisión y el teatro que llegó a disponer de su propio show en la televisión en los años cincuenta.
- 19.** De "A talk with Harvey Kurtzman", entrevista de John Benson aparecida en 1965 en una publi-

cación unitaria de muy reducida tirada, recuperada en el nº 7 de *The Comics Journal Library* (2006), dedicado a Harvey Kurtzman.

20. Personaje aparecido en los años treinta en el cine, Dr. Kildare pasó a la radio y a la televisión, en una serie emitida entre 1961 y 1966 en EE UU.

21. Serie "de médicos", Ben Casey pasó por la pequeña pantalla entre 1961 y 1966, y fue también protagonista de una tira diaria realizada por Neal Adams entre 1962 y 1966.

22. *Los Intocables* fue una de las series de televisión más populares de todos los tiempos, producida entre 1969 y 1963 por American Broadcasting Company.

23. *La familia Monster* fue producida por la CBS entre 1964 y 1966.

24. *Mandrake el mago* fue creada como tira diaria en 1934 por Lee Falk y Phil Davis.

25. La parodia es sobre el Flash Gordon de Alex Raymond, de 1934.

26. Creado en 1941 por Joe Simon y Jack Kirby.

27. La inmortal serie que George Herriman realizó entre 1913 y 1944.

28. Tira de prensa creada por George McManus en 1913.

29. De una entrevista que Gary Groth realizó a Harvey Kurtzman en 1982, recogida en el nº 7 de *The Comics Journal Library* (2006).



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ANTONI GUIRAL (2012): "LITTLE ANNIE FANNY: EROTISMO CON MENSAJE O MENSAJE CON EROTISMO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/little_annie_fanny_erotismo_con_mensaje_o_mensaje_con_erotismo.html

OH WICKED WANDA! LA CONSOLIDACIÓN DEL CÓMIC ERÓTICO EN LOS MAGAZINES MASCULINOS (SANTANDER, 06-III-2012)

Autor: [EDUARDO MARTÍNEZ-PINNA](#)

Notas: Artículo del autor realizado expresamente para TEBEOSFERA 9, especial sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, ilustración procedente de la portada de "Penthouse" de noviembre de 1993, en su edición británica.



OH WICKED WANDA! LA CONSOLIDACIÓN DEL CÓMIC ERÓTICO EN LOS MAGAZINES MASCULINOS

Oh Wicked Wanda! es uno de los grandes cómics eróticos que ha originado la industria de la historieta. Obra vinculada, a la vez que derivada, de las *strips* publicadas en la prensa británica diaria del género *glamour girls* y de las revistas de hombres del mercado anglosajón (*men's magazines*). Dentro de este apartado rinde tributo y es homenaje a la serie *Little Annie Fanny*, cómic de madurez y de éxito del extraordinario Harvey Kurtzman que publica *Playboy* por aquellas fechas. *Oh Wicked Wanda!* debuta en septiembre de 1973 en las páginas del magazine erótico británico *Penthouse*, y se mantiene durante 88 episodios, estando fechado el último en diciembre de 1980. Es obra de un extraordinario equipo de autores británicos formado por el periodista y escritor cosmopolita Frederick Mullally, en los irreverentes y divertidos textos, y la leyenda del cómic británico Ron Embleton, autor de unos dibujos plenos de carnalidad, volumen, color y curvas.



El erotismo como género. Su vinculación a las revistas masculinas

El erotismo, en una primera aproximación, se refiere a actividades que versan sobre el amor apasionado, el deseo sexual y el sexo en general. En el cerrado y al mismo tiempo conspicuo arte del cómic, es un género con bases y tributaciones propias, que prolifera según se disipa la censura. Hay, pues, una relación inversa entre la censura y la pornografía, entendiéndose ésta como la manifestación más extrema y más notoria del erotismo.

La sugestión erótica intuida en los cómics románticos o de cualquier género merced a la presencia de damas que suscitan intereses pasionales entre los protagonistas queda fuera de los márgenes establecidos en el género. Temas tan redundantes en el arte de las viñetas como las novias eternas, las mujeres fatales, la

liberación femenina, las metáforas sobre el sexo, las elipsis y fundidos en negro no se deben encuadrar en el género porque insinúan, no muestran.

La difusión del cómic erótico se ajusta a cualquier soporte de edición del arte de las viñetas (tiras diarias, cuadernos o *comic books*, revistas de cómics, álbumes o libros), pero halla un acomodo especial como parte de las revistas masculinas, llamadas en el mercado anglosajón *men's magazines*, publicaciones generalistas, más o menos atrevidas en cuanto a contenidos sicalípticos, que, habiendo surgido en el mercado a comienzos del siglo XX, se renuevan de una manera cuantiosa tras la II Guerra Mundial, consecuencia de la atenuación de la censura sobre el sexo, quizá por el júbilo que asienta en las poblaciones vencedoras de una guerra total. Algunas de ellas incluyen, además, cómics eróticos entre sus contenidos.

Pero el final de la guerra no sólo trae la censura política y relajación en temas carnales. Con ella viene la prosperidad económica, el *rock'n'roll*, la delincuencia juvenil por rebeldía, escándalos en altas esferas, escándalos sexuales y además... recrudescimiento del machismo institucional. Tras la guerra, el gobierno exhorta a las mujeres a trabajos domésticos para que la población masculina que se licencia del ejército por miles, se integre con facilidad en el mercado laboral y se incremente la natalidad. Las revistas masculinas son además productos de marcado carácter sexista, pues tratan a las mujeres o como tigresas manipuladoras de la equilibrada mentalidad masculina o como seres dóciles que se consuelan merced a la protección de los varones aludiendo a nombres cariñosos e impersonales como *honey, doll, baby* o *sweetheart*. Lucha de sexos o sumisión. El feminismo tomará fuerza en la década de los años sesenta, y su actividad ideológica se orientará fundamentalmente a combatir la desigualdad *de facto* que se observa en el mundo civilizado y democrático. Sus publicaciones se simultanean sin complejos con los *men's magazines*.



Algunos men's magazines.

Los *men's magazines* constituyen un concepto amplio, difuso, por lo que un intento de especificación no deja de ser más que un etiquetado artificial. Los hay con escasas, o acaso medidas, concesiones al erotismo entre un contenido ecléctico, urbano y cosmopolita (*Esquire*, por ejemplo, editado en EE UU en 1933, o *GQ*, también en EE UU, a partir de 1957). Otro gran grupo está representado por aquellas publicaciones que buscan sus lectores entre la población masculina homosexual, y que por ello cuentan con un contenido en sexo más profuso y especializado (aquellas que tienden a encuadrarse en el acrónimo *LGTB* o *lesbian, gay, transgender, bisexual*. *The Advocate*, aparecida en California en 1967, es uno de sus emblemas más insignes. Famosa por su tirada resulta *Out*, también estadounidense, cuyo primer número es de 1992, o la española *Zero*, de distribución más

errática, a partir de 1998). Las *lad's magazines* son aquellas revistas orientadas a hombres jóvenes, por lo que el sexo es parte importante de su contenido (más recientes y banales en sus contenidos y editorial, destacando la británica *FHM*, surgida en 1995, o la estadounidense *Barracuda*, de 1998). Son bastantes los títulos con tiradas y distribución pródigas cuya razón de ser es la de incluir gran cantidad de contenido erótico o pornográfico, destacando en este apartado *Playboy* y *Penthouse*, aunque hay muchos títulos más, como *Hustler*, editada en EE UU a partir de 1974, o las británicas *The Knave* (1951), *Mayfair* (1965) o *Escort* (1980).



Los precedentes de *Oh Wicked Wanda!*

Tal y como se ha indicado, las revistas masculinas hallan su hueco en las estanterías de los quioscos y puestos de venta de prensa a comienzos del siglo XX. Es tanto fuente de información como de entretenimiento. Parte de este último se basa en las voluptuosas damas que ocupan portada y buena cantidad de páginas interiores, así como de los cómics picantes y chistes verdes que complementan la oferta lúdica y festiva de la revista. Su éxito editorial se explica porque es un producto muy económico de producir (millares de ejemplares con copiosos márgenes de ganancia en su venta).

En octubre de 1919, el capitán Wilford Hamilton Fawcett, veterano de la I Guerra Mundial, comienza a publicar su propio título, llamado *Captain Billy's Whiz Bang*, basado en los supuestos citados. Es el primer modelo de revista masculina, el patrón que se mantiene y se remeda en buena medida en las publicaciones actuales. Dicho magazín contiene una línea editorial agradable y fresca que le reporta un gran éxito en el mercado y que le sirve para fijar una plataforma editorial (Fawcett Publications) que incluye la publicación de otro tipo de revistas, *comic books* y libros de bolsillo.

Un modelo limitado, prácticamente alternativo, de magazines son aquellos que publican imágenes de contenido sexual extremo, sobre todo si se tiene en cuenta el tiempo de publicación (la década siguiente al final de la II Guerra Mundial). Abordan el subgénero del sadomasoquismo y sus variantes más impúdicas. Irving Klaw (1910-1966) tiene el honor de haber sido el primero en trabajar con el mito erótico Bettie Page en películas de serie Z y fotografías para ser vendidas por correo y llenar las páginas de docenas de revistas picantes. Es también editor de cómics realizados por la terna má-



Capt. Billy's Whiz Bang, número de mayo de 1926 de este *spicy magazine*.

gica del sadomasoquismo, representado por los excelentes John Willie, Eric Stanton y ENEG. A mediados de la década de los años cincuenta es encausado por un comité que vela por los buenos modos editoriales, presidido por el senador de Tennessee Estes Kefauver (que sostiene la existencia de una relación directa entre la pornografía y la delincuencia juvenil), y condenado en 1962 a dos años de presidio y fuerte multa por delitos de conspiración y distribución de material obsceno a través del servicio postal de los EE UU. Sólo una mínima parte del ingente fondo de archivo de clichés y celuloideos son salvados de la destrucción por su hermana Paula cuando el artista incomprendido sufre los rigores del presidio. Muere en 1966 víctima de una peritonitis.



Sadomasoquismo, tacones y nudos. Cortesía de John Willie.

John Alexander Scott Coutts (1902-1962), cuyo seudónimo es John Willie, es el primer autor referencial al ser publicado por Klaw. Concretamente los títulos *Sweet Gwendoline*, *The Escape Artists* y *The Missing Princess*. Debido a la crudeza de la exposición y la fisicidad que imprime al *bondage*, lindando con la pornografía, Klaw pide a Eric Stanton que censure los dibujos poniendo ropa en las carnes mórbidas y desnudas de las angelicales y sufrientes damas de Willie. Ello trae como consecuencia la ruptura con Klaw, por lo que desplaza *Sweet Gwendoline* a los magazines editados por Robert Harrison, *Wink* (1947-1950) y *Bizarre* (a partir de 1950), desdramatizando el argumento e introduciendo situaciones y personajes más arquetípicos, en especial el conde Sir Dystic d'Arcy con el rostro y ademanes del famoso actor cómico británico Terry-Thomas.

El continuador más capacitado de esta terna es el hijo de emigrantes rusos Ernest Stanton (Eric Stanton), ayudado en bastantes ocasiones por su compañero de estudio, además de discípulo en The Cartoonist and Illustrators School, el posteriormente famoso autor de superhéroes Steve Ditko. Hay una leyenda urbana que supone que las influencias de Stanton en *The Amazing Spider-Man* (la obra más conocida de Steve Ditko para Marvel Comics) son indiscutibles. No deja de ser un chisme, y un error de apreciación, pues lo más probable es que fuese justo al revés, ya que la manera de trabajar del oscuro y personal Ditko resulta ostensible en la obra erótica de un hombre tan vital y optimista como Stanton. Tras la debacle jurídica de Irving Klaw, Stanton encuentra su hueco laboral a principios de la década de los años sesenta en las publicaciones *digest size* (14 x 19 cm) de Lenny Burtman, siendo la más representativa de ellas *Exotique*, en la que firmaba con seudónimos como Savage y John Bee. Stanton es el mayor especialista en *FemDom*, representaciones de situaciones en las que las mujeres pelean, dominan y castigan a los hombres, y en mucha menor medida a otras mujeres. Títulos fabulosos dentro de su dilatada carrera llevan nombres tan sugerentes como *Tops and Bottoms*, *Bond Beauty* o *Lady in Charge*, además del satírico *Blunder Bound and the Princkazoons* que hace befa contra la famosa superheroína de DC *Wonder Woman*.



En la primera imagen, pese a la clara firma de Eric Stanton, ¿hay intervención de Steve Ditko? Parece evidente. A la derecha, obras de Stanton y Gene Milbrev, respectivamente.

Completa parcialmente esta exigua nómina uno de los múltiples ayudantes de Will Eisner, el afroamericano Gene Bilbrev, llamado también Eneg. Su coronación en el subgénero *bondage* tiene lugar en el magazín ya citado *Exotique*. Gran parte de su trabajo se deja ver en la revista *Fantasia* y en una serie de cómics de contenido homosexual publicado por Spade Classics. A estos nombres de culto del subgénero sadomasoquista hay que añadir al interesantísimo Bill Ward, del que se habla en parágrafos siguientes, muy presente en títulos de la fanfarria *bondage* tales como *Connoisseur*, *Extatique* y *Bound*.

Otro de los escalones que han dado lustre a estas publicaciones se relaciona de manera íntima con la editorial de Martin Goodman, Atlas (llamada así entre 1950-1961), que posteriormente derivaría a Marvel (a partir de 1961), y que anteriormente se había venido llamando Timely (entre 1939-1950). Las revistas



Jack Cole (1914-1958) es uno de los grandes ilustradores de Quality y uno de los más destacados ayudantes de Will Eisner en *The Spirit*. Es creador, para esa casa, del más original de todos los superhéroes, el inclasificable Plastic Man, en el título *Police Comics* # 1 (agosto 1941). En 1954 hace carrera con *sexy gags* en las revistas de Goodman conocidas como *Humorama* y en *Playboy*, de Heffner, en una sección conocida como "Females by Cole". Cuando había dado un giro a su carrera y trabajaba en la serie sindicada *Betsy and Me*, iniciada el 26-V-1958, distribuida por Chicago Sun Times y dibujada como si de una moderna película de dibujos animados se tratara, se suicidó de un disparo, truncándose la vida y la obra de un gran artista en plena progresión creativa.

en cuestión, *digest* (por su pequeño tamaño), se engloban en una sección editorial llamada *Humorama*, editada por Martin Goodman's Publishing, con sede en Nueva York, dirigida por su hermano Abe. Su presencia en el mercado se prolonga durante la decena de años que va desde mediados de la década de los cincuenta a la de los sesenta. Sus contenidos esenciales son de calado erótico un tanto ingenuo, y además de cómics y *gags* incluyen reportajes sobre las grandes damas del erotismo de clase B (bailarinas de *night clubs*, *strippers*, actrices de películas de distribución restringida o serie Z y modelos de fotografías picantes). Destacan nombres como Lilly St. Clair (bailarina de *night club*), Irish McCalla y Julie Newmar (actrices) o Eve Meyer, Joi Lansing, Tina Louise o la muy conocida Bettie Page, modelos y *playmates* que se inmortalizarían en las páginas de *Playboy*. Uno de los puntos fuertes de la revista son los *gags* picarescos realizados por estrellas de la ilustración y del cómic *mainstream* y de superhéroes, entre los que figuran como más representativos Jack Cole o Jake (1914-1958), William Hess Ward o Bill Ward (1919-1998) –anteriormente citado como autor de pornografía fetichista–, Daniel S. DeCarlo o Dan DeCarlo (1919-2001) –uno de los más interesantes e implicado en los *comic books* de *mainstream*– o William Michael Wenzel o Bill Wenzel (1918-1987). Los títulos más interesantes de este tipo de revistas son: *Breezy*, *Cartoon Parade*, *Eyeful of Fun*, *Gee-Whiz*, *Jest Joker*, *Laugh Digest*, *Laugh Riot*, *Romp*, *Fun House* o *Zip*, entre otros más.



Dan DeCarlo (1919-2001) tiene una amplia carrera en *comic books*, destacando en *Archie Comics*, y en *Timely*, de Martin Goodman (*Millie the Model* o *Sherry the Showgirl*). Es uno de los grandes portadistas de las revistas *Humorama*, y en su legado de influencias figuran autores tan trascendentes como Paul Dini, Bruce Timm o el extraordinario Jaime Hernández.



Bill Wenzel (1918-1987) es otro de los grandes ilustradores de portadas de *Humorama*, tal y como recoge la ilustración. Sus *pin ups* son más entradas en carnes, más curvadas y con más abdomen y en general con atributos femeninos grandes y redondeados.

Ya como *Marvel Comics*, en octubre de 1968, sale al mercado el número único del magazín *The Adventures of Pussycat*, cuyo contenido son cortas historias satíricas realizadas por una colección de talentos del *comic book* tan brillantes como Wally

Wood, Bill Ward o Jim Mooney. El catálogo se completa con Bill Everett, autor de la portada y de alguna otra historieta interior. *Pussycat*, como no podía ser de otra manera, es una espía de formas concupiscentes, rubia y permanentemente semidesnuda, un arquetipo sobre el que el cuadro de autores citado se luce sobradamente con su grafismo de gran conocimiento anatómico. Un intento fallido de competencia con la estrella de *Playboy*, *Little Annie Fanny*, obra de Kurtzman y Elder.



Bill Ward (1919-1998) es uno de los compañeros de filas de Jack Cole en Quality Comics. En esa editorial rinde la curiosa serie *Torchy* (historietas sexis) en *Doll Man* # 8 (primavera de 1946), además del panfleto bélico militarista *Blackhawk* a partir de abril de 1953. Su carrera como ilustrador alcanza enteros en la sección Humorama de Martin Goodman, y en muchos magazines más. Acaba como especialista de cómics sado de alto calado erótico y como uno de los mejores integrantes del especial *The Adventures of Pussycat*, tal y como recoge la ilustración. Sus *pin ups* son altas espigadas, y a pesar de ser amplias de pecho y glúteas, resultan más atléticas y fibrosas que cualquiera de las realizadas por sus compañeros generacionales.

pasado las firmas de los influyentes escritores *beatniks* estadounidenses o internacionales, así como otros adscritos a similar filosofía, tales como Albert Camus, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Charles Bukowski, William Burroughs, Jack Kerouac, Norman Mailer, Vladimir Nabokov o Malcolm X.

La publicación de cómics eróticos es un estímulo comercial en otras revistas ajenas (que no beligerantes) con el erotismo. Eso mismo debe opinar el *staff* creativo de la sesuda *Evergreen Review*, buque insignia de la literatura *beatnik*, cuando en las ediciones de 1965 publican por entregas la irreverente *Phoebe Zeit-Geist*, obra escrita por Michael O'Donaghue (que posteriormente sería el director del magazine satírico *National Lampoon*, iniciado en abril de 1970) y dibujada por el artesanal Frank Springer, autor de mucha obra de oficio en el *mainstream* de los *comic books*. El cómic es una parodia de géneros y situaciones, con raptos de hermosas mujeres, damiselas en apuros, animales quiméricos "reptiloides" y torturas a manos de nazis, comunistas chinos o de lesbianas asesinas, grupo este que aporta al pastiche tonos de astracán y sal gruesa. Es otra repetición de obras tan lustrosas como la famosa *Barbarella*, de Jean Claude Forest, publicada en Francia por *V-Magazine*, o la rubia *Little Annie Fanny* de *Playboy*.

Evergreen Review (1957-1973) ha sido una de las grandes revistas literarias de EE UU. Por sus cultivadas páginas han

Los magazines militares han contado con su aportación de viñetas eróticas, máxime cuando se trataba de un colectivo que entonces era mayoritariamente masculino. El precedente genial es el superlativo título de Milton Caniff *Male Call*, que pasa de ser un *spin off* de *Terry and the Pirates* (al estar protagonizado por Burma, el personaje principal femenino de la saga) a un título original cuya estrella es Miss Lace, personaje que exhibe la contundente anatomía de la modelo de Caniff, Dottie Partington. La obra, distribuida por Camp Newspaper Service, se prolonga desde el 10 de enero de 1943 hasta el 3 de marzo de 1946. Pero el título más famoso y emblemático de las historietas destinadas a soldados es *Sally Forth*, rubia ingenua permanentemente desnuda que debuta en el tabloide *Military News* en 1968, en una historia de 16 páginas. La simpática y guapa Sally regresa a las revistas castrenses el 26 de julio de 1971 en el título *Overseas Weekly*, distribuida para tropas acuarteladas fuera de EE UU, cancelándose el 22 de abril de 1974. Es obra del mítico Wally Wood, autor suicida y una de los grandes personalidades del cómic estadounidense de todos los tiempos.



Phoebe Zeit-Geist. Portada del recopilatorio.

Si *Playboy* es el precedente de *Penthouse*, Hugh Hefner es el editor que inspira a Bob Guccione. Ello implica que Harvey Kurtzman es el espejo donde se mira Frederick Mullaly y que Bill Elder lo es de Ron Embleton. En definitiva, *Little Annie Fanny* es el precedente de *Oh Wicked Wanda!*

Tras el cese de Kurtzman en la editorial EC de William M. Gaines, y el fracaso que supuso *Trump* (dos números, de enero y marzo de 1957), una especie de remedo caro de *Mad* editado por Hefner, el gran Harvey y buena parte de su compañía estable (Bill Elder y Jack Davis) se embarcan en un proceso de autoedición que se tradujo en el título *Humbug*, revista de once números aparecida en el mercado estadounidense entre agosto de 1957 y octubre de 1958. La publicación se viene a pique por una mala distribución y una política editorial errada en donde contrasta el alto precio con una calidad de papel deficiente y un tamaño inadecuado.

El éxito de Kurtzman se perfila en la revista *Help!*, editada por James Warren, crisol de experiencias en ámbitos variados como el inicio del cómic alternativo (*underground*), la presentación en canales de distribución populares del cómic erótico y en una dirección brillante del mismo Harvey con personalidades de empaque en la industria del *entertainment*, como Terry Gilliam (cofundador de Monty Python), Gloria Steinmen, mástil del feminismo reivindicativo, o Charles Alverson. *Help!* es un magazine que se mantiene en el mercado durante 26 números, entre agosto de 1960 y septiembre de 1965.

Autores como Skip Williamson, Spain Rodríguez, Gilbert Shelton (con el debut del personaje Woder-Wart Hog) y Robert Crumb (con trabajos sobre personajes clave en su particular universo como Fritz the Kat, Bo Bolinski o Mr. Natural), esto es, la plana mayor del *comix underground*, ha iniciado y probablemente prestigiado su



Debut gráfico de *Sally Forth W.A.C.*, por del genial Wally Wood, otro de los autores grandes, suicidas y malditos de la industria estadounidense.

Heffner se restablece y sale a la luz *Little Annie Fanny*, una especie de Goodman Beaver con un aspecto físico a medio camino entre Marilyn Monroe (recién fallecida) y Brigitte Bardot. Su presencia en el magazín mítico se prolonga durante 107 entregas, fechadas entre octubre de 1962 y septiembre de 1988. Es uno de los cómics mejor financiados de la industria (Heffner es un patrón que paga con sobrada generosidad), y además de ser la enseña del género erótico, es el mejor jamás publicado, probablemente. Con *Little Annie Fanny* el erotismo gráfico se libera del encorsetamiento de lo minoritario (revistas de la serie Z realizadas por John Willie o Eric Stanton) y entra en el *mainstream* (gran mercado), con tiradas de miles y miles de ejemplares. Pero este cómic es mucho más que un saneado ejercicio de talento carnal. La aguda escritura de Kurtzman y el arte espléndido de Elder (ayudado por talentos como Jack Davis, Frank Frazetta, Russ Heath o William Stout) hacen escarnio sobre el capitalismo, el feminismo, la corrupción política, las conspiraciones del poder fáctico contra el pueblo, el terror nuclear, el arte moderno, e incluso los "sagrados" movimientos juveniles como el *comix underground* (del que Kurtzman es pilar fundacional, o suegro, según su agudo criterio) o la música pop comandada por The Beatles.

carrera en esta revista.

La normalización del cómic erótico viene de la mano del personaje Goodman Beaver, un joven ingenuo en permanente cruzada contra las hipocresías de la vida moderna. Protagoniza cinco historias aparecidas entre las ediciones 12 (septiembre de 1961) y 16 (noviembre de 1962), siendo la más famosa la del número 13 (febrero 1962), titulada "*Goodman Goes Playboy*", cuya escena clave es una orgía en la redacción de la famosa revista con un Goodman presentado en esa sociedad de la mano del protagonista de Archie Comics. El debut de este personaje tiene lugar en la segunda historia del libro editado por Ballantine Books *Harvey Kurtzman's Jungle Book*, titulada "*Organization Man in the Grey Flannel Executive Suite*", obra del tándem Kurtzman y Bill Elder en 1959.

En 1962, la conexión entre Harvey Kurtzman y Hugh



Boceto o intento gráfico de la apariencia de *Little Annie Fanny* de Will Elder, y primera página de la entrega de octubre de 1965 de esta serie, de Kurtzman, Elder, Davis y Siegel.

La prensa británica y sus *daily strips*



Haciendo una breve recapitulación de lo visto en párrafos anteriores, *Oh Wicked Wanda!* es uno de los grandes hitos del género erótico, debiendo su presencia y desarrollo a la confluencia de dos grandes caminos seguidos por el género. Caminos que siempre han ido a expensas de la tolerancia de la censura en cuestiones enteramente sexuales. El primero de los caminos es el ya visto, que ha versado sobre la evolución de los *men's magazines* estadounidenses, sobre todo los de contenido abiertamente erótico. Un camino cuyas etapas más eminentes van desde *Captain Billy's Whiz Bang* hasta *Playboy*. El segundo es la presencia de un rico sustrato erótico presente en la prensa diaria británica a modo de *daily strips* que responde a un género llamado *glamour girls*, en esencia, los libertinos cómics británicos aparecidos en sus más afamados tabloides.

Las tiras de prensa británicas aportan a la historia de los cómics la creación de un género picante, para adultos, de suave contenido erótico, que se vincula a esce-

nas de cuarto de baño, cambio de vestuario y exhibición de ropa interior de encaje y escotada. Alude al nombre de *glamour girls*. Uno de sus primeros y más des-

tacados artífices es Arthur Ferrier, creador de divertidas y optimistas *strips* como *Film Fanny* y *Our Dumb Blonde*, ambas para el semanario *Sunday Pictorial* y comenzadas respectivamente en 1938 y 1939, a las que le siguen *Spotlight on Sally*, en 1945, para *The News of the World*, o *Eve*, para el *Daily Sketch* e iniciada el 23 de noviembre de 1953. La obra clave del género, la que lo identifica, le aporta sus señas de identidad y circunscribe su libro de estilo, es *Jane's Journal. The Diary of a Bright Young Thing*, tira diaria publicada en el *Daily Mirror* a partir del 5-XII-1932 por obra de Norman Pett, manteniéndose como titular hasta el 29-IV-1948. Es sustituido por un academicista y menos vital Michael Hubbard que la mantiene hasta su cancelación el 10-X-1958. El arte y el talento de Pett se desplazan durante esos años al *Sunday Dispatch* en la *strip* titulada *Susie*.



Spotlight on Sally. Ropa interior de encaje y golosas transparencias por cortesía de Arthur Ferrier.



Clásica *daily strip* de *Jane*, obra de Norman Pett. Ropa interior de encaje, guapos galanes y el perrito *Teckel*.

A estas obras les siguen muchos títulos, extendiéndose durante las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta con sus particularidades propias. En los años cuarenta se vinculan argumentalmente a la II Guerra Mundial. La *strip* principal, *Jane*, protagonizada por una rubia ingenua y guapa, aporta optimismo y simpatía, y, para alegría del sufrido público lector, está permanentemente semidesnuda. La II Guerra Mundial resulta una experiencia atroz para el pueblo británico, pues son incontables las toneladas de bombas y explosivos que cayeron sobre su suelo.

Durante los años cincuenta, los diarios británicos no consiguen crear un personaje femenino lo suficientemente carismático y atractivo. El feminismo se encuentra asfixiado por un Estado que promueve la inserción laboral masculina de gran número de varones licenciados del ejército tras la guerra y un fomento de la natalidad reactiva tras una contienda de tan devastadoras consecuencias. La presencia femenina en labores de esposa y madre colabora con la reinserción y el incremento natali-

cio, al menos en opinión de los estadistas europeos de mediados del siglo XX. Las protagonistas del género tienen anatomías diseñadas para satisfacer la libido masculina, y su estatus laboral y personal se corresponde con oficinistas y novias guapas, simpáticas y alegres, cuya chispa concupiscente se desarrolla al cambiarse de ropa y asearse en duchas y bañeras con frecuencia.

Sirvan como ejemplo series como *Carmen & Co.* publicada por el *Daily Sketch* y dibujada por Jim Holdaway a principios de los años cincuenta, y por Albert Mazure (Maz) a partir de 1957, o *Carol Day*, ilustrada con maestría por David Wright en 1956 y publicada por el *Daily Mail*. Se puede cerrar esta ilustrativa lista con dos series publicadas en las páginas del *Daily Mirror* a finales de la década, como son *Jane, Daughter of Jane*, con una agradable carga picante, obra del compacto Maz, y *I'm Patti*, servida con maestría por Bob Hamilton.

La consideración hacia los postulados ideológicos del feminismo ha sido más bien escasa en el cómic erótico en general y en el género *glamour girl* en particular. Sólo durante los años sesenta y comienzos de los setenta los lectores de las tiras diarias comenzaron a encontrarse con intrépidas heroínas, personajes algo más formados, pero a la postre arquetipos contruidos al gusto masculino. Series como *Scarth* (en *The Sun*), dibujada por el español Luis Roca en 1969 como versión femenina y suavemente erótica del icono *Garth*, o *Tiffany Jones*, obra de Pat Torret iniciada en 1964 para el *Daily Sketch*, sobre el alegre mundo de la moda en Londres, son ejemplos de estos supuestos citados. Tan sólo la serie de aventuras *Modesty Blaise*, protagonizada por un remedo femenino de James Bond y creada por el escritor Peter O'Donnell, es el personaje más acorde con el feminismo y más alejado de la fantasía sexual masculina. Es un andrógino, resolutiva en la acción y en la inteligencia, cuyo *partenaire* masculino, Willie Garvin, una suerte de enamorado leal con una impostada carrera de donjuán, ya que por mucha dama que seduzca, su interés sentimental, el real, se encuentra en su jefa, Modesty. Es una interesante obra publicada en el *Evening Standard* y dibujada con indudable maestría por Jim Holdaway y después continuada por el español Badía Romero.



Tres daily strips de *Jane, Daughter of Jane*, con el clásico contenido erótico del género *glamour girl*. Encajes interiores, cuartos de baño y toallas como única indumentaria. Genial trabajo del holandés Maz.



En la página anterior, *Tiffany Jones*, urbanismo londinense de Pat Torret. Abajo, *Modesty Blaise* dibujada por Jim Holdaway en la tira diaria de 4-III-1969. Su aproximación gráfica menos guapa pero más sensual y carnal.



Oh Wicked Wanda! Uno de los más destacados cómics eróticos

Penthouse es una revista masculina fundada por Bob Guccione en 1965, editada por Penthouse Media Group en el Reino Unido. Su libro de estilo mezcla con acierto el reportaje cosmopolita, los artículos sobre el modo de vida urbano, y el erotismo, que se va tornando hacia la pornografía a medida que el producto se consolida. Pese a que su sección de chistes y gags no es tan renombrada como su más directa competidora estadounidense, mantiene una meritoria calidad media. A partir de 1997, la pornografía adquiere matices escatológicos (modelos orinando), y sus artículos coquetean con el llamado "mal gusto", por otra parte muy del "gusto" de sus cada vez menos refinados usuarios. Su decadencia última, a finales de 1998, se debe a la proliferación de los contenidos eróticos y pornográficos en internet y la facilidad y la gratuidad de su acceso, ya sean de contenidos suaves o extremos.

Oh Wicked Wanda! es una especie de versión británica de *Little Annie Fanny*, con unos contenidos muy similares tanto en los dibujos (extraordinarios), obra del genio del cómic británico Ron Embleton, como en el nivel de sus irónicos y vitriólicos textos, dados a la befa y al escarnio, escritos por el cosmopolita Frederick Mullally, periodista y escritor bohemio nacido en Londres en 1918. Su carrera en el cuarto poder la inicia en India, como editor de tabloides de Calcuta y Bombay. La prosigue en Londres en labores de edición, de dirección y como acerado columnista de opinión. En 1950 abandona el periodismo y funda una empresa de representación de personalidades y relaciones públicas. Es en esa cobertura empresarial cuando consigue una entrevista con el príncipe Raniero III de Mónaco, especialmente famoso tras sus esponsales con la *star* hollywoodiense Grace Kelly -conocida poste-



Amanda, de Mullally y Richardson.

riormente como princesa Gracia de Mónaco-. El evento periodístico tiene lugar durante la luna de miel de la pareja en el yate propiedad de la regia familia, cuando navega cerca de Ibiza. En 1958 inicia una fructífera carrera literaria con la novela *Dance Macabre*, a la que sigue su actividad como guionista televisivo en la serie de la BBC titulada *Looking for Clancy*. Su obra en cómic se completa en los guiones de la tira diaria *Amanda*, iniciada el 26 de enero de 1976, publicada en *The Sun* y dibujada por John Richardson.



El acompañamiento gráfico de estilo naif de los relatos de *Oh Wicked Wanda!* Obra de Brian Forbes.

Frederick Mullally comienza su relación con Wanda de una manera estrictamente literaria en forma de cortos relatos eróticos con una imagen visual característica, consistente en una ilustración que acompaña cada relato, pintada en estilo naif, obra de Brian Forbes. Esta versión literaria e inicial de *Oh Wicked Wanda!* debuta en septiembre de 1969 y se mantiene durante un año aproximadamente.

Las entregas en cómic tienen una extensión de ocho páginas (las primeras son de siete), comenzando en el ejemplar fechado en septiembre de 1973, y acumulan más sarcasmo que su precedente estadounidense firmado por Kurtzman. El cómic, extremo en sus concepciones gráfica y literaria, germina en las páginas del magazín de Guccione al amparo de una coartada de

humor grueso en una revista que apenas practica la autorregulación de contenidos y que, por supuesto, es refractaria a la censura. Desarrolla tramas de contenido políticamente incorrecto que cargan tintas sobre las vacas sagradas de la civilización occidental: la cultura de masas, los premios Nobel, el cine porno, los parques temáticos, los tópicos típicos de los diversos países, la teoría de la conspiración, las naves espaciales, la meca del cine, la alta política y las altas finanzas, el *Kama Sutra*, la ludopatía y muchos de los temas vigentes del momento, retratados desde su óptica más punzante y sazonados con enorme descaro sexual. El humor primario y sangriento que destila este cóctel resulta enormemente eficaz y se acompaña de un espectacular dibujo pleno de volúmenes (en carnes y curvas femeninas) fortalecido con un acertadísimo uso del color. Embleton es un fisonomista excepcional que saca parecido en sus retratos de famosas personalidades que se exhiben en poses y acciones impropias de su quehacer. Son pocas las historietas en las que desfila un plantel de damas tan agraciadas y tan deseables. La obra rinde culto a la belleza de las mujeres y al magnetismo que irradian.



Hardcore extremo. Pederastia, zoofilia, violaciones. Siempre con caras alegres. Mayo de 1977.

Típico tóxico. Sevilla Feria de Abril. ¿Juan Carlos I? Abril de 1977.

No hay duda que los creadores están sobradamente capacitados para la narrativa en cómic. Entre los recursos narrativos que manejan con precisión de virtuoso destacan varios por ser perfectamente bien utilizados. Así, por ejemplo, los autores rompen la cuarta pared dirigiéndose a sus lectores para informarles de su gran lascivia consecuencia de la realización de un dibujo de mujeres promiscuas de belleza exuberante. La protagonista de la historia, la sensual morena de formas perfectas con una estatura cercana a los dos metros, Wanda von Kressus (llamada por su amante *Boo'ful*, contracción de *booty beautiful* o "culo lindo") se encuentra muy ligera de ropa o desnuda en la práctica totalidad de las 88 entregas. Lo mismo le sucede a la joven rubia (iuna menor de edad!) y compañera sexual de Wanda llamada Candyfloss o Pusscake ("pastelito de vulva"), lo que convierte a la protagonista en una lesbiana pederasta o al menos entusiasta del estupro. Wanda y Candyfloss cuentan con un equipo de prostitutas con un nombre tan descriptivo en su actividad como PIF (Puss International Force), con unos uniformes escuetos en tela que apenas tapan y que evocan la parafernalia paramilitar de índole nacionalsocialista. La desnudez femenina exhibida en el cómic es procaz. El vello púbico queda al descubierto y es dibujado con detalle y precisión, tal y como prescribe la directiva o el libro de estilo de *Penthouse*, famosa porque sus modelos (*penthouse pets*) muestran con descaro lo poblada en pilosidad que se halla la zona de su bragadura. *Oh Wicked Wanda!* es un cómic de lesbianas hecho por y para hombres y, por tanto, alejado de congeniar con el feminismo. Es más, retrata a una mujer fetiche para la masculinidad, temida y deseada por igual. La atractiva, cínica, cruel y anhelada Wanda conduce un automóvil que es la esencia de los coches deportivos. Un "Supo



Autores interactuando con el lector, y además Sophia Loren en bragas y sostén.

Delecto Peniso" matrícula FKU2, como es fácil pensar un anagrama tan soez y poco imaginativo como efectivo en su comicidad.



La esencia de la obra. Wanda y su Boo'ful o booty beautiful ("culo lindo"). Estupro con una menor. Para finalizar las lindezas J. Hoover Grud aconseja al lector (se rompe la cuarta pared) que no haga inmoralidades con sus manos. Episodio de junio de 1977.



Una patada en todos los fondillos de *Little Annie Fanny*. Kurtzman jamás trató así a su rival inglesa.



El automóvil de Wanda. Mayo de 1978.

La desnudez afecta en menor medida a los personajes masculinos. Entre éstos

destacan dos que aportan comicidad gruesa y brutal. El primero de ellos es el neandertal J. Hoover Grud (homenaje onomástico al jefe del FBI, J. Edgar Hoover), gigantesco, torturador, jefe de seguridad de los sucesivos burdeles con los que Wanda alivia la promiscuidad masculina en diversos lugares del globo, fiel como un perro, inocente como un niño y en el fondo un intelectual introspectivo. El hombre viejo de cabeza de huevo y sadomasoquista responde al nombre de Homer Sapiens. Su tormentoso pasado está relacionado con el nazismo, ya que fue un acreditado científico del *Tercer Reich*.



Unos cuantos presidentes yanquis y Ted Kennedy el hermanísimo, que, pese a ser igual de dipsómano, imprudente y mujeriego que sus hermanos, tuvo mucho menos *fair play*.

Los guiños a la alta política, en sus aspectos más amarillos y prosaicos, constituyen uno de los ingredientes narrativos más interesantes de la obra, presentando a muchos políticos y mandatarios en actividades distintas (ridículas o vergonzantes) a las que habitualmente realizan. Destacan Charles de Gaulle, Mahatma Gandhi, Margaret Thatcher, la familia real británica, Juan de Borbón, su hijo Juan Carlos de Borbón o Fidel Castro. Entre la alta política estadounidense sobresalen por su frecuente presencia Lyndon Johnson, Gerald Ford, Spiro Agnew, Richard Nixon, Henry Kissinger, Jimmy Carter o su hermano, entre otros más. Especialmente cruel resulta la befa sangrienta explotada de manera reiterativa en variados episodios sobre Ted Kennedy y el puente de Chappaquiddick, luctuoso suceso acaecido en Massachusetts el 18 de julio de 1969, en el que el mujeriego hermanísimo de John y Robert Kennedy estrelló su coche marca Odsmobile Del-

mont 88 contra el dique del puente resultando malherida y agonizante su joven acompañante, la abogada Mary Jo Kopechne, ayudante de la campaña política y ocasional amante de su hermano Robert. Lejos de prestar ayuda, el avergonzado hermanísimo, senador de los EE UU, se dio a una vergonzosa retirada, por lo que la joven letrada quedó desamparada muriendo ahogada. El político demócrata, pilar ético de una comunidad de seres biempensantes, denunció el hecho al día siguiente, cuando nada se pudo hacer por la finada. Se le condenó a cárcel por omisión de socorro, y aunque no cumplió condena, su carrera política quedó en una vía muerta. El ala demócrata más radical del partido siempre ha estimado que el juerguista Ted fue intoxicado con LSD por el equipo del conservador Richard Nixon en aquella juerga de alcohol y sexo acontecida en el balneario Martha's Vineyard de Massachusetts.

También se hacen visibles aportando presencia, casi siempre ordinaria, personajes del mundo del espectáculo, principalmente famosos actores como Anthony Quinn, George Raft, James Cagney, Marlon Brando (en el papel del gánster Burpo, un sosias de Vito Corleone adicto a los fetuchini), Telly Savalas, Edward G. Robin-

son, Lee Marvin, John Barrymore con la botella de licor (era dipsómano), Robert Redford, Clint Eastwood, Jane Fonda (Jane Fondle) o Sophia Loren en ropa interior seduciendo a Mullally o Kirk Douglas vestido de etiqueta.

Entre los eventos culturales o fenómenos sociales propios de la civilización occidental, las críticas se manifiestan con ferocidad en espectáculos como las corridas de toros en Sevilla, el *turf* (premio Arco de Triunfo de París), el cricket australiano, salones de té con geishas folgando y alejándose del concepto etéreo y vaporoso de la ceremonia del té al estilo nipón, los casinos de Las Vegas, las trampas y sus fulleros, el cine representado en los platós de Monument Valley entre Arizona y Utah, o el mismo Hollywood con protagonismo de los autores de la serie, haciendo el papel de dos arribistas guionistas. Son extra-



Famosos gánsteres. Anthony Quinn, George Raft, James Cagney y Marlon Brando.



Un barrio chino de una ciudad cualquiera. En concreto Estocolmo. Junio de 1977.

ordinarias las viñetas de ambiente nocturno y barrios chinos de ciudades tan caracterizadas como Las Vegas, Estocolmo o el Barrio Latino de París, plenos de neón y muchedumbre humana hambrienta de sexo fácil que los autores desdramatizan al presentarlo como artículo de consumo habitual. Embleton es un artista especializado en sobrecargar grandes viñetas, por lo que plasma con natural solvencia escenarios plagados de referencias, retratos de famosos y guiños tan sofisticados como los dedicados al lumpen que constituye buena parte de la masa lectora de *Penthouse*. Las referencias al mundo del cómic son evidentemente más amables. Se retratan personajes clave como Li'l Abner, Pogo, los de *Thimble Theatre*, Krazy Kat, personajes de la factoría Disney, el emblema bobali-

cón de *Mad* Alfred E. Neuman, e incluso personajes de *Little Annie Fanny*, éstos de manera menos amable y más revanchista.

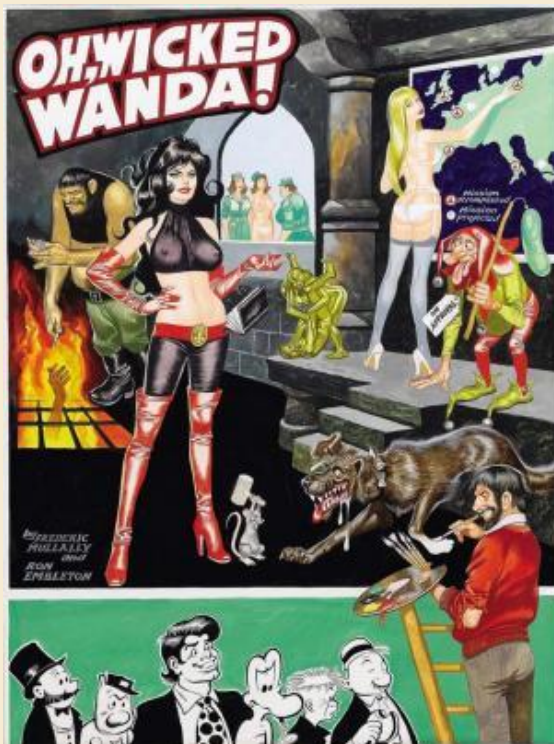
Frederick Mullally es hombre de amplios criterios, capaz de trabajar en cualquier lugar del mundo. Un firme defensor de la aldea global, por lo que mueve el escenario y a los personajes por todo el orbe, al albur de las directivas ideológicas de *Penthouse*, una revista masculina y erótica, pero también urbana y cosmopolita. Pero no sólo se mueven por el espacio. Merced al uso de una máquina para viajar al pasado, el elenco protagonista desplaza sus humanidades por el tiempo, estando presentes en la Revolución Francesa, la II Guerra Mundial, la firma de la Carta Magna por el rey Juan Sin Tierra y la revolución puritana de Oliver Cromwell. Sexo descastado con los prohombres del presente y con los del pasado.



La tradicional orgía resuelta en una gran y poblada viñeta. Muchos famosos. Episodio de febrero de 1977.



La extraordinaria capacitación técnica de Ron Embleton. Cien personajes sin contar los de los cuadros. En el centro, una neumática Little Annie Fanny.



Homenaje amable a los cómics clásicos sindicados. Autorretrato del autor. Página del episodio de junio de 1977.



Más ataque contra la entrañable Annie. Esta vez a sus turgentes glándulas mamarias.

La falta de rubor y el filtrado por un tamiz de comicidad (brutal y sangrienta) quita hierro a los temas excesivos que los autores declaman sin rubores. Las referencias al cine porno extremo, como la zoofilia, las violaciones o el *snuff*, presentes en varios episodios. El estupro que rige la relación entre Wanda y Candyfloss (de

quince o dieciséis años) se diluye en el esquema de tolerancia de la publicación. Se hacen relativamente salvajes las escenas de un burdel de niñas que no llegan a adolescentes, los clientes usuarios de esas alcahueterías y los proxenetas que chulean a las chiquillas. Las caras de los clientes y de las niñas ajenas al sufrimiento ponen bálsamo a la crudeza del argumento (episodio de febrero de 1977).

Se llega a hablar de una adaptación al cine, pero la idea la rechaza el mismo Guccione por prever problemas con la permisividad de los productores de Hollywood. Por abreviado y descargado de contenidos que se presentara un futuro guión o preproducción, seguiría siendo una acumulación vastísima de material controvertido. En 1980, los informes y auditorías internas que la propia directiva hace de su producto y de sus respectivas secciones comienzan a valorar a la baja la obra. Entre su pérdida de prestigio entre el *staff* de *Penthouse* y un viraje a la política cada vez más sarcástico, *Oh Wicked Wanda!* va precipitándose hacia su final, que se materializa en la última entrega, fechada en diciembre de 1980. A principios de 1981, y siguiendo el lema de "a rey muerto, rey puesto", Bob Guccione presenta en sociedad para la inclusión en las páginas de *Penthouse* la obra *Sweet Chastity*, con guiones suyos (con mayor contenido en sexo y menos literatura, por cómica que sea) y dibujada por el mismo gigantesco talento, el gran Ron Embleton, que se man-



Escena límite en su bestialidad. Un burdel de niñas para usuarios ricos con aspecto de perversos. *Splash page* del episodio de febrero de 1977.

tiene en la obra hasta su muerte por fallo cardíaco en 1988 a la edad de 57 años.



Sweet Chastity. Nada que añadir a la carrera ilustre de Embleton.

Ronald Sidney Embleton es una leyenda del cómic británico y uno de los mejores valedores de su difusión por semanarios tales como *Eagle*, *Rockett*, *TV Century 21* o *Look and Learn*, revista donde realiza episodios de relleno de la enorme saga de *space opera* llamada *Trigan Empire*, cuyo dibujante titular es Jim Lawrence. Una de sus grandes obras es la titulada *Wulf the Briton*, publicada en uno de los semanarios más insignes, *Express Weekly*, en la que ocupa muchísimas portadas durante el tiempo de publicación de la obra, de 1956 a 1960. Es una serie más épica y patriótica que histórica que narra las luchas entre celtas y romanos durante la ocupación romana de Albión, entre el siglo I a. C. y el primero d. C. Embleton muestra sus grandes dotes de composición en la realización de grandes viñetas de coreografía precisa, que posteriormente aplica con destreza en las sobrecargadas páginas de su *strip* para *Penthouse*. Obra cargada de extraordinario vigor y ritmo que ostenta

un dibujo a color realista que da al conjunto el empaque de las grandes series clásicas a color realizadas en Gran Bretaña tras la II Guerra Mundial y realizadas por una escuela de enormes autores clásicos entre los que destacan el citado Jim Lawrence, Frank Hampson, Frank Bellamy o Peter Jackson.

La publicación en España de esta obra ha sido circunstancial y sobre todo falseada. En 1979 se publica una monografía titulada *Wanda la Perversa* que recoge los episodios 41 y 42, 44, 46, 48 a 53, 56 y 57 y del 61 al 63, fechados entre enero de 1977 y noviembre de 1978. Uno de los episodios, el que ocupa el principio del libro, viene aligerado de las tres primeras páginas. Se corresponde con el 53, fechado en enero de 1978. Los demás son transcripción gráfica fiel del original editado en *Penthouse*. La carencia fundamental de la obra en versión española radica en que no ha sido traducida. Es una adaptación a la idiosincrasia española de los primeros años de la transición, época en que esta monografía fue publicada. El ajuste (que no traducción) al español, por Óscar Nebreda, es ramplón, provinciano, no correspondiéndose en absoluto con la esencia de humor destructivo que exterioriza la obra, propia de la personalidad mundana y viajera de su guionista y de la expresividad de su dibujante. La edición española poco se parece a la inglesa. La original es de 1975, tiene 26 episodios y cuenta con más de 200 páginas. La adaptación española tiene 14 episodios y uno más incompleto, están fechados entre 1977 y 1978 y su presentación no atiende a orden cronológico.



Wulf the Briton. Embleton políticamente correcto. Historia y patriotismo para lectores juveniles de *Express Weekly*.

Oh Wicked Wanda! es obra que requiere con prestancia una actualización editorial íntegra (ocuparía unas 650 páginas), pues pese a que el tiempo mella su frescura basada en su actualidad (una actualidad difundida como noticias que publican los magazines) su carácter nihilista y libertario le otorga el suficiente crédito y amplio paraguas para atenuar los rigores extremos del *tempus fugit*, enemigo de casi cualquier manifestación creativa. *Oh Wicked Wanda!* es un cómic que aporta suficientes dosis de divertimento, su factura técnica es espléndida, es divisa de un género y es obra de confluencia entre varias corrientes clásicas de la historieta erótica. Aunque parezca claro que no es la mejor obra del género (eminencia ocupada por *Little Annie Fanny*), sí es una de las más destacadas.

BIBLIOGRAFÍA.

CADOGAN, Mary (1983): "Flook, fantasía y saga familiar". En *Historia de los Cómic*s Tomo II. Toutain Editor. Barcelona.

"Heroínas además de héroes". En *Historia de los Cómic*s Tomo II.

"Diversiones y Fantasías femeninas". En *Historia de los Cómic*s Tomo IV.

COLE, Jack (2004): *The Classic Pin Up Art of Jack Cole*, editado por Alex Chun. Fantagraphics Books. Seattle.

COMA, Javier (1985): "Los semidesnudos femeninos en los antiguos cómics de la prensa británica". En *Ilustración Comix Internacional* # 57. Toutain Editor. Barcelona.

DeCARLO, Daniel S. (2005): *The Pin Up Art of Dan DeCarlo*, editado por Alex Chun y Jacob Covey. Fantagraphics Books. Seattle.

GIFFORD, Denis (1983): "Los comics en la prensa británica. De Joy a Jane". En *Historia de los Cómic*s Tomo II. Toutain Editor. Barcelona.

KROLL Eric (1997): *The Art of Eric Stanton: For the Man Who Knows His Place*. Taschen. Colonia.

KURTZMAN, Harvey; DAVIS, Jack; ELDER, Will; JAFFE, Al y ROTH, Arnold (2008): *Humbug*. Fantagraphics Books. Seattle.

KURTZMAN, Harvey y ELDER, Will (2000): *Playboy's Little Annie Fanny: Volume I. (1962-1970)*. Dark Horse Comics. Milwaukee.

KURTZMAN, Harvey y ELDER, Will (2001): *Playboy's Little Annie Fanny: Volume II. (1970-1988)*. Dark Horse Comics. Milwaukee.

MARTÍNEZ-PINNA, Eduardo (2006): "Harvey Kurtzman, facetas alternativas en el cómic estadounidense". En *Mundaiz* #71 (enero-junio/2006). Universidad de Deusto. San Sebastián.

MULLALLY, Frederick, Embleton, Ron (1979): *Wanda la Perversa. Penthouse Número Extraordinario*. Adaptación al español de Óscar Nebreda. Editorial Formentera. Barcelona.

PILCHER, Tim (2008): *Erotic Comics. A Graphic History. Volume I. From Birth to the 1970's*. Prólogo de Aline Kominsky y Robert Crumb. Ilex. The Old Candlemakers. Cambridge.

SKIN, Dez (2004): *Comix: The Underground Revolution*. Collins & Brown. Londres.

STANTON, Eric (2001): *She Dominates All & Other Stories*. Prólogo de Eric Kroll. Taschen Colonia.

VINCE, Alan (1983): "Los chicos se hacen hombres" En *Historia de los Cómic*s Tomo II. Toutain Editor. Barcelona.

WARD, Bill (2003): *The Glamour Girls of Bill Ward*. Editado por Alex Chun. Fantagraphics Books. Seattle.



Sagas

[OH, WICKED WANDA!](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

EDUARDO MARTÍNEZ-PINNA (2012): "OH WICKED WANDA! LA CONSOLIDACIÓN DEL CÓMIC ERÓTICO EN LOS MAGAZINES MASCULINOS" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), SANTANDER : TEBEOSFERA. Consultado el día 26-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/oh_wicked_wanda_la_consolidacion_del_comic_erotico_en_los_magazines_masculinos.html

LA HISTORIETA ERÓTICA ARGENTINA (ARRECIFES, 15-III-2012)

Autor: [CARLOS R. MARTINEZ](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOSEFERA*, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico mundial. A la derecha, evocadora página de la serie "Las puertitas del Sr. López", de Carlos Trillo y Horacio Altuna, tomada de 'El Péndulo' nº 4, diciembre de 1979.



LA HISTORIETA ERÓTICA ARGENTINA

«Toda buena pintura y escultura de desnudo es sexualmente estimulante... Ningún desnudo, a no ser abstracto, debería dejar de levantar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea una sombra apenas perceptible.»

KENNETH CLARK [1]

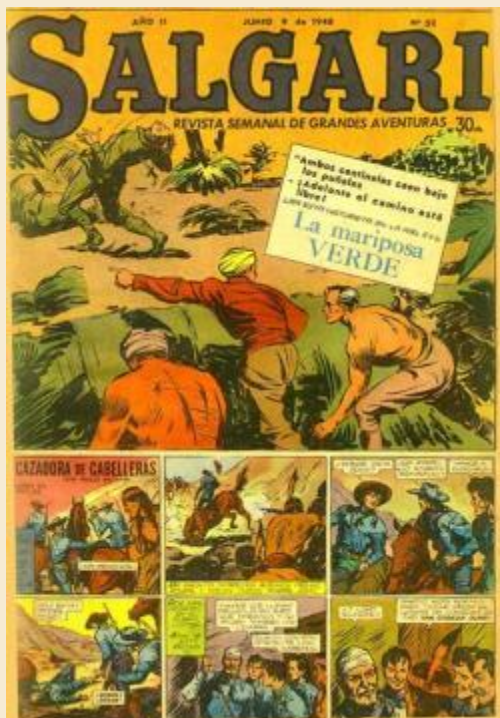
El propósito inicial de esta nota fue abordar el período comprendido entre 1970 y 1990, que marcó la verdadera "madurez sexual" de la historieta argentina. Sin embargo, la riqueza del material encontrado durante el proceso de investigación y la necesidad de buscar los orígenes de aquella transformación nos llevó a dejar de lado la idea original, ampliando el período bajo análisis a las siete décadas que median entre los años cuarenta y la actualidad.

A los efectos antes citados hemos incorporado referencias sobre la vida cotidiana, el periodismo y el cine de determinadas épocas, de manera de brindar al lector un panorama más completo de las situaciones que se van exponiendo. Respecto a la premisa básica de la nota, hablar de erotismo y sexo con la mujer como referente principal y reflexionar sobre su uso en la historieta con fines erotizantes y pornográficos, pedimos disculpas si tal vez hemos relegado la reflexión en beneficio de la crónica.

Por último, una referencia sobre los términos erotismo y pornografía. Mientras que según ciertas opiniones (la de Joyce por ejemplo) el arte erótico y la pornografía son polos opuestos, para otras no hay razón alguna que justifique distinguir entre ambos. No es tema de esta nota opinar al respecto, pero sí resulta válido aclarar que usaremos aquí la palabra erótico / erótica para definir aquellos trabajos que privilegian el desnudo femenino o las representaciones más sutiles del acto sexual, reservando los términos "pornografía" o "pornográfico" para los se-

xualmente explícitos, pero sin asignarle a ninguno de ellos connotación peyorativa alguna.

APROBADA EN CASTIDAD



Salgari nº 52, una de las revistas capitales de la edad de oro de la historieta en Argentina.

Casta, inocente, pura. Tales los adjetivos que en un primer momento se nos ocurren mientras repasamos revistas de historietas editadas en la Argentina desde finales de los años treinta y toda la década siguiente, período éste último opacado por el brillo del decenio posterior pero que vio surgir títulos como *Pandilla*, *Emociones*, *Fenómeno*, *Episodios*, *Bicho Feo*, *Historietas*, *Espinaca*, *Aventuras* o *Narraciones*, revistas que se sumaron a las ya existentes (*El Tony*, *El Gorrión*, *Ra-Ta-Plan* y *Pif-Paf*) y a las editadas también en los cuarenta pero más conocidas como *Salgari*, *Misterix*, *Rayo Rojo* y *Patoruzito*. Hay, claro, ciertas excepciones que ya comentaremos, pero en general la historieta argentina de esas épocas seguía fielmente las pautas morales entonces vigentes, por lo cual la representación gráfica de la mujer en función abiertamente erótica le estaba vedada.

En ese contexto, las mujeres más atractivas y generadoras de una cierta "inquietud" provenían de las series extranjeras que se publicaban entre nosotros. Podía ser la princesa Aleta, siempre sugerente con esas túnicas con que la vestía Harold Foster; Daisy Mae o algunas de las otras curvilíneas mujeres que iban detrás del inocente Chiquito Abner; quizá una de las bellas malvadas de Terry y los piratas o Steve Canyon (que sepamos Miss Lace fue patrimonio exclusivo de los soldados yanquis) o algún personaje femenino de Flash Gordon. También tenían lo suyo las mujeres creadas por Aurelio Gallepini, el primer dibujante de Tex Willer (para nosotros Colt, el Justiciero) y ni que hablar de las reinas o sacerdotisas que solía encontrar Tarzán en alguna ciudad oculta en la selva, a condición claro está de que fueran las dibujadas por Bob Lubbers, uno de los maestros de esa categoría que los norteamericanos llaman "Good Girl Art" y creador junto con Al Capp de la bella Long Sam, que publicó la revista uruguaya *Bandera Negra*.

Como para no dejar totalmente de lado la producción nacional podríamos sumar al anterior inventario a un dibujante argentino. Se trata de Oscar Novelle, cuya buena mano para el dibujo de mujeres puede apreciarse en trabajos suyos realizados en las revistas *Aventuras* e *Historietas* entre 1947 y 1948, tales como "El Renegado", "La Isla del Destino" o "La Diosa Blanca", historias que, por transcurrir en lugares exóticos, eran propicias para la aparición de heroínas que mostraban "un poquito más" que lo que era habitual entonces en materia de cuerpos femeninos.

LAS INSINUANTES VAMPIRESAS DE LOS CUARENTA

Sin embargo, de todo el material de esa época el que lleva la palma en cuanto a exaltar las formas femeninas en la historieta es el correspondiente a un ejemplar de 1948 de la poco conocida revista *Episodios*, que junto con *Emociones* era editada por una empresa cercana al diario *Crítica*. Muy probablemente estas revistas se abastecían de material producido por la norteamericana Fiction House, que junto con Fox Publications fue una de las editoriales que mayor preponderancia dieron a la figura femenina como "gancho" para sus productos. Eso explicaría la presencia en *Episodios* de historietas como "ZX-5", "K. O. Kirby" o "La chica aérea" ("Sky Girl" en su versión yanqui), todas ellas firmadas con nombres masculinos de fantasía que no pocas veces correspondían a... mujeres. Y como parte de ese verdadero festival de largas y bien torneadas piernas y bustos prominentes estaba también *Rani, la de los tigres*, que era en realidad *Tiger Girl*, una creación del estudio Igger-Eisner aquí dibujada por Matt Baker, el artista afroamericano de cuyo pincel surgieron las mujeres más atractivas de la Edad de Oro del comic yanqui, *Phantom Lady* incluida.



Pésima cocinera pero excelente piloto, la Chica Aérea luce sus piernas en un ejemplar de la revista *Episodios* publicado en 1948.

A la misma época, es decir finales de los años cuarenta, corresponde también otro personaje femenino respecto a cuya inclusión en este listado nos surgen dudas, pese a que en ciertos trabajos sobre la historieta nacional se la califica como la primera heroína sexy de la Argentina. Ese personaje era *Pantera Bionda*, publicada en Italia a partir de abril de 1948 y cuyo espléndido cuerpo apenas cubierto por un dos piezas de piel de leopardo despertó la ira de la censura de su país obligando a los autores a modificar tan audaz vestimenta, cosa que sucedió a partir del nº 40 de la revista en que aparecía. Poco tiempo después, en septiembre de 1948, comienza a publicarse en la Argentina la revista *Misterix*, que tenía entre sus atracciones a *Pantera Bionda*, rebautizada como *La Pantera Rubia*. Lamentablemente los lectores argentinos no pudieron apreciarla en su magnífica desnudez inicial ya que, curándose en salud, Editorial Abril publicó un material postcensura en el cual la heroína aparecía cubierta con una especie de solero que le llegaba

por debajo de las rodillas, vestimenta que le restaba atractivo y además poco apropiada -se nos ocurre- para perseguir bandidos o soldados japoneses en las selvas de Borneo, escenario habitual de sus aventuras. Sin embargo dicha indumentaria solía ser modificada cuando el personaje aparecía en la tapa de la revista, ocasión en la que el largo de su vestido se reducía drásticamente hasta convertirse en algo similar a una minifalda, lo que visto con la mirada de esa época posiblemente justificara aquel calificativo de "la primera heroína sexy" de la Argentina.



Portada y dos páginas interiores de *Misterix* n° 66, del año 1949. En este número se aprecia cómo Pantera Rubia aparece enfundada en un vestido largo en la portada y en la historieta del interior y no con su bikini de leopardo característico, que era como aparecía en la versión original italiana. Bajo estas líneas, portadas de los números 39, 43, y 53, en cuyas portadas aparecía el personaje con un atuendo más sexy.



ANDANZAS DE UN PIGMALIÓN PORTEÑO

«Allá por los años cuarenta, Buenos Aires era una ciudad de lo más formalita. Vestida de un gris discreto muy paquete, muy de París (...) Pero de pronto a esa ciudad circunspecta le nació un duendecillo narigón y travieso. Una suerte de fauno bailarín y divertido que en lugar del caramillo o la siringa llevaba en su mano derecha un pincel mágico y en la izquierda un cigarrillo siempre encendido (...) aquel fauno alegre y narigón repintó la ciudad, la volvió colorida y bochinchera (...) A las mujeres les estrechó la cintura, les amplió las caderas, les embelleció las piernas enseñándolas a lucirlas en todo su esplendor acortando las faldas. Les cambió el peinado, les dibujó otros ojos y otros labios...» [\[2\]](#)

Aquel fauno narigón -así definido por el novelista y dibujante Geno Diaz en 1969- no era otro que José Antonio Guillermo Divito, o simplemente Divito. Amante de la noche porteña y de sus mujeres tanto como del sol (cuyos rayos buscaba en Brasil huyendo de los crudos inviernos porteños), Divito estaba predestinado a ser el creador de esas "chicas" que representaron un ideal pícaro y lejano y que con el paso del tiempo ganarían en voluptuosidad.



Así lucían las desprejuiciadas Chicas de Divito en un *Rico Tipo* de 1954.

La historia es bastante conocida: Divito comenzó a modelar sus chicas en la revista *Patoruzú*, pero las restricciones que le imponían para dibujarlas como a él le gustaban, «con mucho de esto y bastante de esto otro», le impulsaron a crear su propia revista, *Rico Tipo*, cuyo número inicial asomó en los kioscos el 16 de noviembre de 1944 para convertirse de inmediato en un gran éxito de ventas, éxito no solo sostenido por aquellas sensuales mujeres y ciertos personajes arquetípicos, sino también por un equipo de colaboradores de primer nivel, tanto en lo periodístico como en lo gráfico. Si *Patoruzú* era una revista humorística, *Rico Tipo* le sumaba al humor una dosis de picardía hasta entonces no conocida. La despampanante secretaria sentada en las rodillas de su jefe o una no menos espléndida mujer sorprendida “in fraganti” por su esposo o novio oficial eran situaciones habituales que mostraba la revista. Por otra parte, el material humorístico era condimentado con fotos de actrices de Hollywood o del teatro de revistas porteño, espectáculo de gran auge en la Argentina de los años cincuenta y donde reinaba una vedette digna del lápiz de Divito: Nélide Roca. De esta manera, el humor hacía en materia de erotismo y de exaltación del cuerpo femenino lo que la

historieta “seria” estaba aún muy lejos de poder intentar.

LOCOS LINDOS, POBRES DIABLOS Y CABEZAS FRESCAS

Al calor del éxito de *Rico Tipo* surgieron otras publicaciones de tipo humorístico / picaresco cuyo material pone énfasis en la figura femenina, ya sea en fotografías o dibujos: *Pobre Diablo*, *Loco Lindo*, *Ricuritas*, *Avivato*, *Bomba H*, *iQue Kilo!* En algunas de esas revistas colaboraba Pedro Seguí, integrante del equipo inicial de *Rico Tipo* y junto con Divito quien dibujó las mujeres más sexis del humor argentino. También en esas páginas inició su carrera profesional Walter Casadei, un italiano llegado a la Argentina en 1948 y cuyas mujeres tenían las formas rotundas de compatriotas suyas muy en boga por entonces como Sofía Loren, Gina Lollobrigida o Silvana Pampanini.

Mientras que casi todas las revistas nombradas anteriormente solían pasar –a veces con ciertas reservas– la censura paterna o materna, había otras dos que entraban en el terreno de lo prohibido, del material condicionado: *Cabeza Fresca*

y *Dinamita*, cuyo contenido nos parece hoy ingenuo, pero que eran por entonces el sùmmum de la trasgresión. Ariel Testori resumió así en su trabajo "Cuando el desnudo llegó a los kioscos" las características de estas publicaciones:

«(...) *Cabeza Fresca* tenía un formato casi de bolsillo, y su contenido se basaba en una profusa cantidad de fotos de modelos con sus correspondientes nombres, tales como Doris Sanders, Eva Grant, etc., que eran absolutas desconocidas y habían sido levantadas de alguna publicación extranjera. También contenía relatos eróticos entre ingenuos y audaces, cuentos picarescos breves, varias páginas con chistes gráficos que también parecían levantados de otras publicaciones (...) *Dinamita*, en cambio, llegó a contar con una supuesta redactora en la sección "Cinco minutos con María Ester". Además, en humor gráfico aparecían "Desde Francia, las chicas de Pichard", trabajos picarescos de George Pichard, uno de los maestros del erotismo en historieta» [3].

Y ya que nos hemos puesto "verdes", dos datitos más para completar este pasaje de la nota: tiempo atrás, el actor y coleccionista Miguel Dao dio a conocer en su blog *Historietas-Cine-Teatro* algunos datos acerca de la casi clandestina revista *Cornudito*, cuyas tapas al menos eran decididamente pornográficas. *Cornudito*, al parecer, era realizada en Uruguay, circuló entre los años cuarenta y los sesenta, y en ella colaboraron varios de los dibujantes de *Rico Tipo*. Relacionado a esto agreguemos que, según un testimonio que nos merece fe, en las antiguas oficinas de *Rico Tipo* (ocupadas luego por la revista *Lupín*) el cajón de uno de los escritorios guardaba celosamente gran cantidad de dibujos porno realizados a manera de pasatiempo por colaboradores de la famosa revista.



La sugestión de una heroína importada: Lorna, luciendo su físico en un ejemplar de *Pimpinela* del año 1959.

LA SEDUCCION DEL INOCENTE

Luego de Rani (o Tigresa como también se la conocía), otras dos mujeres de la jungla aportaron su seducción a las revistas de historietas publicadas en Argentina: *Lorna* y *La hija de la jungla* (*Jane, daughter of the jungle* en su versión original), ambos productos de la Marvel de inicios de los años cincuenta y que pese a vestir prendas algo más recatadas que las de la Pantera Rubia inicial no dejaban por ello de lucir sus esplendidos

físicos. Mucho menos atractiva era *Nyoka*, al punto que se la publicaba en la revista *Mundo Infantil*. A estas heroínas de la selva se les sumaría en 1962 una de producción nacional, *Lohana*, escrita por Sergio Almendro y dibujada por Néstor Olivera (no confundir con Lucho Olivera), quien por entonces estaba en los inicios de su carrera, razón por la cual la serie publicada en *Misterix* y sus suplementos no pudo explotar todas las posibilidades de este tipo de personajes.

Pero volvamos a los dorados cincuenta para encontrarnos con otra mujer que supo turbar con sus encantos a los lectores de entonces. En 1953 había comenzado a publicarse en las páginas de *Misterix* la serie *Sargento Kirk*, un trabajo de Héctor Oesterheld y Hugo Pratt. Harto de las matanzas de indios perpetradas por el ejército en el que sirve, Kirk se convierte en desertor y luego de diversas peripecias se dedica a criar caballos junto con sus compañeros de aventuras, el doctor Forbes, el Corto (un ex bandido regenerado) y el indio Maha, uno de los pocos sobrevivientes de la tribu de los tchatogas. Cada tanto el cuarteto dejaba el "ranch" del Cañadón Perdido para ir en busca de un poco de compañía femenina, concretamente las chicas de uno de los bares de Tucson, entre las que sobresaía "La Reina". Sentada sobre las rodillas de Kirk y tocada con su birrete del Séptimo de Caballería, las piernas enfundadas en medias de red y un cierto aire a Bettie Page, "La Reina" brindaba una imagen femenina poco usual en aquellos tiempos y es casi una excepción en las mujeres dibujadas hasta entonces por Pratt, por lo general de aspecto aniñado.

De todo lo que hemos referido se desprende que, salvo las excepciones apuntadas y algún otro caso que se nos escapa, el doctor Wertham no habría tenido demasiado trabajo entre nosotros denunciando la supuesta corrupción de la juventud argentina por parte de la historieta. Los que sí comenzaban a trabajar a destajo eran los censores cinematográficos, sobre todo a partir de 1958, cuando Isabel Sarli apareció bañándose desnuda en *El trueno entre las hojas*, la primera de más de una veintena de films que la convirtieron en verdadero mito sexual de los argentinos. Sarli, junto con Libertad Leblanc, Zulma Faiad y otras estrellas y "estrellitas" del teatro de revistas, serían una presencia permanente en publicaciones picarescas como las reseñadas anteriormente.

UNA BRIGITTE BARDOT PREHISTÓRICA

No es que Brigitte sea tan vieja, tiene hoy 77 años (eso sí, hay que convenir en que envejeció mal), lo que sucede es que al hablar de una BB prehistórica no nos referimos a aquella jovencita francesa que conmovió a los espectadores de películas como *Y Dios creó a la mujer*, sino a la que inspirada en su figura y en cierto episodio de su tumultuosa vida sentimental recreó en la historieta el guionista y dibujante José María Clemen. Aquel trabajo se titulaba "Bi-Bi", fue publicado en *Puño Fuerte* en 1961, y su guión puede resumirse así: por mandato del jefe de la tribu, Bi-Bi debe subir a la cumbre de una peligrosa montaña junto con sus dos pretendientes, Vaden (por Roger Vadim) y Car-ier (por Jaques Charrier), y allí elegir con quién se quedará. Pero todo sale mal y los tres terminan en el fondo de un precipicio. Si bien el propósito de Clemen no fue hacer un producto erótico, su trabajo merece ser inventariado porque esta Brigitte de la Edad de Piedra, con su exiguo vestido de pieles, es uno de los pocos antecedentes que registra la histo-

rieta argentina de los años sesenta en esa materia.

Uno o dos años antes de esa experiencia de Clemen, Juan Zanotto había dibujado una historieta también ubicada en los tiempos prehistóricos titulada "Ucan el legendario" que bien podría considerarse un borrador de las series que desarrollará años más tarde, con la diferencia que entonces su dibujo aún no había alcanzado el nivel de calidad que adquiriría después, por lo cual la figura de la compañera de aventuras del protagonista no tiene las insinuantes formas que caracterizarán a sus futuras heroínas.

ESQUIVANDO A LA CENSURA

Los notables cambios que se produjeron en el mundo en los años sesenta, básicamente en las costumbres sexuales pero también en la moda y el arte, no tuvieron mayor eco en la historieta argentina. Las razones no son difíciles de hallar. Por una parte, la historieta, o mejor dicho, su industria editorial, estaba en franco declive y en un proceso de decantación de la cual sólo saldría indemne Editorial Columba, precisamente la más conservadora en cuanto a los temas que estamos analizando –basta decir que en sus revistas lo más audaz que se podía encontrar por 1961 o 1962 era a la modelo Tiffany Jones en bombacha y corpiño–. Colaborador de Columba y dibujante de bellas mujeres (eso sí, siempre vestidas) era el italiano Eugenio Colonnese, quien luego emigró a Brasil y se desquitó allí de la anterior abstinencia gráfica dibujando a la morocha Mirza y luego a la rubia Velta, la primera de ellas una mujer vampiro que, aseguran, se anticipó a Vampirella.

Por otra parte y ya en el plano político se producen reiterados quiebres del orden constitucional y finalmente la entronización de un gobierno militar de facto conocido como Revolución Argentina, a cuyo frente se encontraba Juan Carlos Onganía, un obtuso general muy vinculado a la Iglesia católica y a un sector laico de la misma, "el cursillismo". A la sombra de este régimen y de su particular visión de cómo debía ser la sociedad argentina actuaron diversos guardianes de "la moral y las buenas costumbres", tal el caso del tristemente célebre comisario Margaride, que allanaba albergues transitorios (hoteles por horas, "telos" en la jerga popular) en busca de consortes infieles, o perseguía a parejitas por besarse en público. A dicho energúmeno se le sumaría luego Miguel Paulino Tato, de profesión crítico cinematográfico, cuyas tijeras mutilaron centenares de películas y que tenía como principal objetivo de su afán censor a Armando Boo, pareja de Isabel Sarli y director de sus películas. En ese ambiente represivo muchas parejas utilizaban como escenario para sus expansiones amorosas un lugar conocido como "Villa Cariño", un sector de los Bosques de Palermo cercano al Aeroparque de la ciudad de Buenos Aires, pero eso a condición de que tuvieran auto, y de todas formas, nadie les garantizaba nada.

Si nos hemos desviado algo del tema central es porque pensamos que las anteriores pinceladas son oportunas para apreciar el clima de época y los riesgos a que se exponían quienes hubieran querido poner un toque de sexo en lo que eran los tópicos habituales en la historieta, el género bélico, el *western*, las adaptaciones de novelas famosas, etc. Claro que siempre hay alguna excepción, y en este caso vino desde un lugar poco común. En 1966, el mismo año en que Onganía tomó el poder, cundía en Argentina la fiebre de los "ejecutivos", es decir, de aquel personal directivo que ostentaba un rango importante en la conducción de las empresas

y consecuentemente un alto poder adquisitivo. Todo era "para ejecutivos" en aquellos tiempos, perfumes, vinos, departamentos, autos... una verdadera manía de la cual se burló María Elena Walsh en su canción titulada precisamente "Los ejecutivos". Y para ellos fue también la revista *Adan* ("Entretenimiento para gentilhombres"), que lanzó Editorial Abril en 1967, una modesta imitación de *Playboy* que al año siguiente incorporó a sus páginas un trabajo de Hugo Gil y Mario Bertolini: "Sexina", un vago y difuso eco de aquellas erotizadas heroínas europeas como Barbarella, Scarlett Dream, Jodelle o Saga de Xam, de las cuales solo Barbarella sería conocida en Argentina merced a su versión cinematográfica, mientras que Valentina fue publicada por la revista *Literatura Dibujada* en 1968.



Sexina, con reminiscencias de las erotizadas heroínas europeas de los sesenta.

LOS COMIENZOS DEL DESTAPE

Todo lo que anteriormente estuvo reprimido en la historieta argentina comenzará a aflorar desde inicios de los setenta a través de distintas vertientes, de entre las cuales destacaremos las que a nuestro entender son las principales: la revista *Top*, las revistas de terror de Mo-Pa-Sa, las fotonovelas eróticas, *Satiricón* y las publicaciones de Editorial Record (fundamentalmente *Skorpio*). Sintetizaremos las características de las tres primeras para extendernos luego sobre las dos restantes.

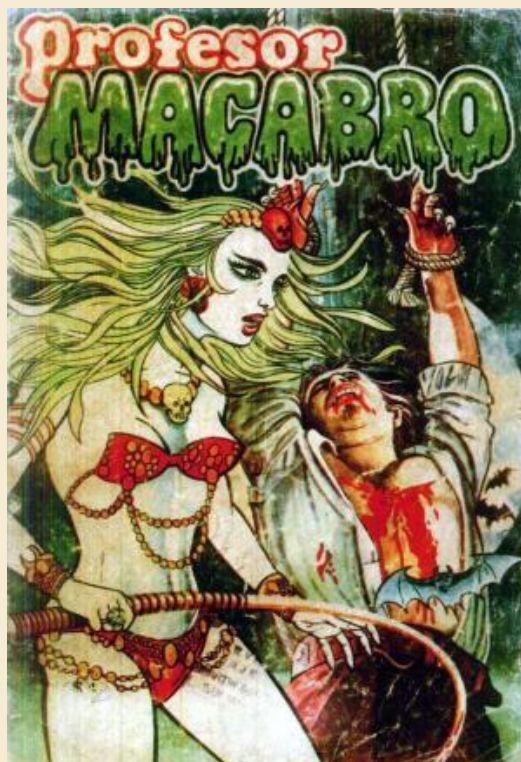
— **La revista *Top*.** Se publicó entre julio de 1971 y comienzos de 1973, totalizando diecinueve números, cuyas primeras portadas estuvieron a cargo de Ric (Ricardo Villagrán) y consistían en *collages* de escenas diversas y –he aquí la novedad– siempre en primer plano una mujer posando sugestivamente. No menos insinuante era Bárbara Top, que oficiaba de anfitriona en la página 3 junto al sumario de la revista, y, ya en el interior, estas audacias se completaban con algunos módicos desnudos femeninos de la serie *Marc* (estrambótica creación de Oscar Lamborgini con dibujos de Marcos Adan), una parodia del género de los agentes secretos cuyos episodios incluían «inusuales toques de absurdo, sadismo y sexo», al decir de Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo.

— **Más allá del terror.** Mo-Pa-Sa fue el sello editor creado por José Alegre, un señor entre cuyas hazañas figura haber publicado historietas de Superman sin el

permiso de la DC Comics, o revistas basadas en conocidas series de televisión sin pagar jamás derechos de autor. Además de todo esto, Alegre publicó títulos como *Más allá del terror* o *Profesor Macabro*, en cuyas tapas no faltaba nunca una mujer semidesnuda a punto de ser atacada por un monstruo degenerado, un émulo de Frankenstein o un sucesor de Drácula. Es posible que esta revista apareciera ya a finales de los sesenta, al igual que *Vampirella*, realizada por Editorial Mazzone bajo licencia de Warren.



Una cierta audacia se aprecia en el número inicial de la revista *Top*, en 1971.



El desnudo femenino, siempre presente en las revistas de terror de Editorial Mo-Pa-Sa.

— **Las fotonovelas eróticas.** Abastecidas mayoritariamente con material italiano (aunque omitiendo los fotogramas más osados), estas revistas fueron realizadas por dos editores también vinculados a la historieta: Nueva Frontera, que producía las fotonovelas *Satanik* y *Kriminal*, y *Dossier Negro* y *Ruffus* en materia de historietas de terror, en tanto que Alfredo Scutti tenía como principal y más exitoso título a *Killing* (también publicaba *Araña Negra*, *Yorga*, *Namur* y *Goldrake*), que se transformará luego en personaje de historieta.

SATIRICÓN: MEMORIAS DE UN PERIODISTA RUSO

Precedida de una investigación de mercado «que señaló la existencia latente de cierta hambre de burla atravesada por la inteligencia, el escepticismo optimista y la falta de respeto por lo que es demasiado respetado», apareció en noviembre de 1972 la revista *Satiricón*. Oskar Blotta (hijo) como “director irresponsable” y Andrés Cascioli como “director estético” eran los timoneles de esta publicación que en el editorial del número 1 reconocía como inspirador del título y del tono general

de la publicación al escritor ruso Arkadi Timofélevich Avérchenko, quien en las primeras décadas del siglo XX había dirigido *Satirikón*. La *Satirikón* argentina fue a los setenta lo que *Rico Tipo* a los años cuarenta, no solo por su éxito de ventas, sino por la forma en que supo captar las nuevas tendencias y corrientes de opinión que atravesaban la sociedad argentina (sobre todo en los sectores más jóvenes) en materia política, de hábitos sexuales o de costumbres de la vida cotidiana.



El debut de "El Sátiro Virgen" en el N° 1 de *Satirikón*, aparecido en Noviembre de 1972.

Aunque en sus páginas predominaron el humor gráfico y las notas periodísticas, no faltaron en ellas algunas historietas humorísticas que iban desde las parodias realizadas por Fontanarrosa o Pérez D'Elías, pasando por *Los viajes de Gulliverty* y los apuntes costumbristas de Grondona White, hasta llegar a las dos más asociadas a temas sexuales: *El Sátiro Virgen*, de la dupla Fernández-Branca, y *El marqués de Sade*, de Blotta e Izquierdo Brown. Clausurada inmediatamente después de la muerte de Perón –en julio de 1974– *Satirikón* volvería a aparecer a comienzos de 1976 para ser nuevamente clausurada tras unos pocos números. En esa segunda y breve etapa se publicó la historieta "La Pochi, rápida pa' los mandados", con guión del periodista Rolando Hanglin y dibujos

de Sergio Izquierdo Brown. La Pochi podría ser definida como una Little Annie Fany de barrio, una chica mas bien inocentona pese a la condición de "ligera" que le adjudica el título de la serie, cuyo cuerpo es codiciado –y poseído– ya sea por el dueño de una verdulería o por dos enfermeros en el interior de una ambulancia, situaciones que, obviamente, no se explicitan gráficamente sino que quedan implícitas en las onomatopeyas y las frases de doble sentido insertas en los globos que asoman desde los lugares donde transcurre "la acción". En lo físico, y a diferencia de la creación de Kurtzman y Bill Elder, la Pochi tenía más de Popeye que de Marilyn Monroe: sus antebrazos eran más anchos que los brazos y las piernas mucho más gruesas que los muslos, pese a lo cual el efecto de conjunto era sumamente eficaz. Con posterioridad al cierre de *Satirikón*, la Pochi fue publicada en España, pero esta vez en colores y con dibujos de Daniel Branca, uno de los realizadores de *El Sátiro Virgen*. Tómese esto como una opinión muy personal, pero aun con ese aspecto de Popeye con pollerita, La Pochi merecería figurar en un seleccionado de las "diosas" de la historieta argentina.



"La Pochi" por su dibujante original: Sergio Izquierdo Brown. Revista *Satiricón*, 1976.
Imagen tomada (como la siguiente) del blog *El oficio del plumín*, de Diego Parés.



"La Pochi" en la versión que Daniel Branca hizo en España en los años setenta

Que la temperatura de la historieta argentina venía subiendo en los años setenta y preferentemente en lo humorístico lo prueban otros dos casos. El primero es *Piturro*, nacido en 1974 en las páginas de la revista cordobesa *María Bizca* y que luego alcanzará su propia y exitosa revista. Poco amante del trabajo (salvo algunos empleos temporales), el personaje creado por el dibujante Julio Olivera vivía situaciones que lo involucraban con mujeres de amplio físico y reducido vestuario. Por su parte, Don Nicola –creado por Héctor Torino en 1937– se ponía a tono con los tiempos y aparecía protagonizando algunos episodios con atractivas jovencitas, dejando un tanto de lado el perfil que lo había caracterizado en los tiempos iniciales de la serie: un "tano" simpático, eterno componedor de los enredos que generaban los curiosos inquilinos del "conventillo" que tenía a su cargo.

¡ORGÍAS ERAN LAS DEL NEOLÍTICO!

En 1974, Alfredo Scutti, que se había cansado de vender revistas de fotonovelas eróticas (al agotarse el material original de *Killing* debieron rodarse nuevos episodios en Argentina), decidió aprovechar sus contactos italianos para lanzar una línea de revistas de historietas, género que conocía muy bien ya que se había iniciado como dibujante en *Totem*, publicación de Editorial Fascinación, de Alvaro Zerboni. Ya a partir de los dos primeros títulos de Ediciones Record (*Skorpio* y *Corto Maltes*) se observa un enfoque más adulto respecto al sexo, con desnudos femeninos más audaces, escenas de alcoba e incluso violaciones, como sucedía con frecuencia en la serie *Precinto 56*. Si hasta *Nekrodamus*, en el largo peregrinaje en búsqueda de redimirse de su condición de demonio, tendrá también algún momento de solaz en una alcoba renacentista. Este cambio respecto a lo que era la historieta argentina de la época pudo deberse a que Record colocaba su material en un mercado más abierto a esos temas como era el italiano, pero también –quizás– a que el editor consideraba que localmente estaban ya dadas las condiciones para dar esos pasos.

Uno de los éxitos iniciales de Record fue sin duda *Henga, el cazador prehistórico*, con guión de Eugenio Zappietro (que para la ocasión cambió su habitual seudónimo "Ray Collins" por el de "Diego Navarro"), en tanto que Juan Zanotto fue el encargado de la parte gráfica. A esas alturas, con dos décadas de trabajo en la historieta, Zanotto era ya un verdadero maestro, tanto en el desarrollo de la acción como en el tratamiento de los agrestes paisajes que la enmarcaban y fundamentalmente en el tratamiento de la figura femenina, logrando el equilibrio justo, las proporciones exactas para que, siendo visualmente tentadoras, no cayeran en las ampulósidades de –por ejemplo– *Druuna*. Pese a que es un cazador de fines del neolítico, el aspecto físico de Henga nada tiene que ver con los Cro-Magnon o los Neanderthal, cosa que es larga de explicar pero que está relacionada a sus orígenes, aparentemente una civilización superior llegada desde el espacio exterior. En medio de todas las peripecias que debe afrontar, Henga tiene también sus momentos de placer, mantiene relaciones sexuales con la bella Ka-Laa, su compañera de aventuras y futura madre de su hijo, Hor (que protagonizará la secuela de esta serie), e incluso participará en una orgía con un grupo de Amazonas cuyo propósito es utilizarlo con fines reproductivos para luego eliminarlo. Como al pasar y para darle un cierto toque de erudición a estas líneas digamos que del período neolítico comprendido entre 9000 y 7000 a. C. sobreviven muchas imágenes y artefactos eróticos, por ejemplo la piedra tallada de Ain Sakri en el desierto de Judea (Londres, Museo Británico), que representa quizá la más antigua imagen



El afortunado Henga, en una entretenida orgía neolítica. *Skorpio* n° 6, febrero de 1975. Bajo estas líneas: "Hor, hijo de Henga" en *Skorpio* n° 31, mayo de 1977.



de cópula humana.

En 1979, Zanotto afianzó su fama como creador de las más bellas mujeres de la historieta argentina con *Bárbara*, una serie que repite el esquema de Henga y de Hor con la diferencia que transcurre en un futuro impreciso y que aquí la contraparte de la "civilización superior" venida de otra galaxia no es la gente del neolítico sino los sobrevivientes de una humanidad que ha vuelto a su estado más primitivo. Otra diferencia –y de peso– es que los guiones eran de Ricardo Barreiro, por lo cual al erotismo se suman los toques de perversión y sadismo que eran comunes en su obra; pruebas al canto: en uno de los episodios, Bárbara es hecha prisionera y entregada como esclava a la hermana del líder de los dominadores, Dinia, que tanto para su propio placer como para atormentar a otros utiliza la "psicoesfera", un emisor de microondas capaz de interferir en los centros emocionales del cerebro generando el placer o el dolor a voluntad de quien comanda el ingenio. En esa maquina hallará Dinia la muerte cuando, al trabarse en lucha con Bárbara, cae dentro de la esfera, que está funcionando al máximo de su potencial de horror, lo que destruye su cerebro.



La rotunda anatomía de los personajes femeninos de la tira "El regreso de Osiris", publicada en el diario *Clarín* en los años setenta.

A partir de los trabajos ya mencionados, la producción de Juan Zanotto estará plenamente asociada con el arte erótico, ya sea en las publicaciones que realizó en la edición argentina de *Playboy* en los años noventa como en la mayoría de las series que ilustró, entre ellas *Starlight*, escrita por Robin Wood, u *Horizontes Perdidos*, donde asumió también el papel de guionista y de la cual surgiría Falka, una heroína al estilo de Bárbara poco difundida en la Argentina pero que protagonizó varios álbumes editados en Italia.

LOS DIARIOS AL DESNUDO

Por su misma índole, los diarios han debido ser siempre más conservadores en cuanto al material de historietas que ofrecen, pese a lo cual el erotismo no estuvo ausente de los diarios argentinos. *Crónica* –uno de los vespertinos de mayor éxito en su tiempo– tenía como atracción de su página de historietas a un personaje creado por el español Ignacio Hernández Suñer (Iñigo), quien la bautizó como *Lolita*, nombre con connotaciones sexuales si lo hay aunque en este caso no se trataba de una adolescente sino de una mujer adulta.

En 1975, Carlos Trillo y Altuna crean *El Loco Chávez* para la última página del diario *Clarín*. Tras un comienzo anodino, la tira va creciendo en el interés de los lectores, no solo porque la acción se traslada a las calles porteñas y a escenarios familiares sino también por las mujeres que dibuja Altuna y entre las que sobresale Pampita, la novia del protagonista. Será el inicio de una trayectoria a nivel internacional que lo consagrará como

un maestro de la historieta erótica, catapultándolo incluso a las páginas de *Playboy* y sus diferentes ediciones internacionales. Un año antes del lanzamiento de *El Loco Chávez* había comenzado a publicarse también en *Clarín*, pero en sus páginas interiores, *El regreso de Osiris*, fantaciencia (así se la definía en la presentación) realizada por el guionista y dibujante Alberto Contreras, que en este caso asumía ambos roles para convertirse en autor integral de la obra. Calificada como la primera *space opera* argentina, esta serie –que quedó trunca en 1979 por la súbita muerte de Contreras– se ha convertido en objeto de culto y cuenta con más de una página en Internet en las cuales sus seguidores aportan material a efectos de reconstruir los episodios publicados. Si bien en la tira el autor deslizaba conceptos religiosos y toques místicos, las mujeres que dibujaba eran muy “terrenales” (aun las de otros planetas) y tenían como rasgo distintivo la opulencia de sus formas, opulencia que no lograban ocultar –mas bien lo contrario– los uniformes en que estaban enfundadas.

A partir de *El Loco Chávez*, el desnudo femenino y alguna que otra audacia serán moneda corriente –siempre dentro de ciertos límites– en la contratapa de “El gran diario argentino”, culpable –al menos en la curiosa opinión de los simpatizantes del actual gobierno– de cuanto mal haya padecido el país en los últimos siglos. Tras *El Loco* llegó otro periodista imaginado por Carlos Trillo: *El Negro Blanco*, mucho más atildado que su antecesor así como la elegancia y el buen gusto son sellos distintivos del estilo de su dibujante, Ernesto García Seijas. En esa tira, que se prolongó hasta mediados de los noventa (cuando regresó Altuna con “El Nene Montanaro”), apareció una figura femenina que sin llegar a los niveles de popularidad de Pampita también supo hacer carrera, hablamos de Flopi Bach, novia del protagonista y periodista novata cuyos rasgos parecían inspirados en los de la modelo y luego actriz Araceli González. Esa popularidad de Flopi se tradujo en su aparición en 1991 en la portada de la versión local de *Playboy* y en historias mucho más osadas que vivió en las páginas de la revista *Puertitas*, en parte recopiladas en un álbum a todo color de la Colección Maestros del Erotismo editado en España por RBA en 1998 con el título de *Las aventuras eróticas de una periodista argentina*.

FÁBULA DE LA URRACA ATREVIDA Y LA COTORRA PROCAZ

Tras la primera clausura de *Satiricón* a mediados de 1974, sus dos cocreadores toman rumbos diferentes. Blotta edita *El Ratón de Occidente*, insiste como ya hemos visto con *Satiricón* y lanza la revista *Emanuelle*, lo que le vale en 1976 una amenaza de muerte y la imposición de abandonar el país en cuestión de horas. En tanto Andrés Cascioli y parte del equipo de *Satiricón* dan vida en septiembre de 1974 a *Chaupinela*, que será clausurada un año después pero que marca el inicio de Ediciones de la Urraca, a la que debe reconocerse el gran papel que cumplió para que los temas con connotaciones sexuales fueran tratados con audacia e inteligencia a través de *Hum*®, *Superhumor*, *Sex Humor Ilustrado* (“Mensuario de sexo gráfico y humor explícito” rezaba su slogan) y *Fierro*. A las ya nombradas publicaciones Ediciones de la Urraca sumó también *El Péndulo* (ciencia ficción), *Humi* (revista para escolares), *Hurra* (para jóvenes) y el semanario político *El Periodista de Buenos Aires*, entre otros títulos, redondeando una notable tarea edito-

rial que se vio truncada en 1999 por la quiebra de la empresa.

Por su parte, Blotta, luego de su regreso al país, editó en 1980 la revista de historietas *iBang!* (que no pasó de unos pocos números) para posteriormente volver a publicar *Satiricón* y nuevos títulos como *Eroticón* y *Politicón*, que no alcanzaron el suceso de las revistas de Ediciones de La Urraca. Es que, mientras las revistas de Cascioli eran transgresoras en el tratamiento de los temas sexuales pero siempre en una línea que preservaba el buen gusto, las de Blotta solían caer frecuentemente en lo escatológico, como por ejemplo la revista *La Cotorra*, que apareció en 1985 y cuyo título toma un término de la jerga popular para designar a la vulva.

LOS LOGROS DE LA URRACA

Sería incompleta la anterior referencia a Ediciones de la Urraca si no brindáramos algunos ejemplos de su producción, una lista que necesariamente deberá ser muy acotada teniendo en cuenta que estamos hablando de revistas que se editaron durante más de veinte años en el caso de *Humor*, trece en el de *Sexhumor* y casi cinco en *Superhumor*. En esas revistas (circunstanialmente también en alguna otra) y a través de distintas duplas creativas surgieron series y personajes que marcaron la verdadera madurez sexual de la historieta argentina, tal el caso de *Las puertitas del señor López*, de Trillo y Altuna, publicada inicialmente en *El Péndulo* y luego en *Humor*; "Polución nocturna", una versión sui generis del complejo de Edipo escrita también por Trillo y con dibujos de Dosé imitando a Moebius; "Sol de Noche", de Guillermo Saccomanno y Patricia Breccia; las historias unitarias de Grondona White con sus mujeres de gesto siempre agrio y desagradable al igual que casi todos los personajes que dibujaba; y "Supertet", una creación del recientemente fallecido Pedro Penizotto (Peni) que utilizaba sus gigantescos senos como temibles armas contra sus rivales; más los trabajos de Manuel Peirótti (Peiró), Parissi, Alejandro O'Keefe y El Tomi, entre otros.



"Polución nocturna", de Trillo y Alberto Dose, en *Superhumor*, 1981.

Pocas son las mujeres que en la Argentina se han dedicado con continuidad a la historieta y menos aún las que abordaron desde el humor o la historieta los temas eróticos, y fue mérito de Ediciones de la Urraca permitirles canalizar esos trabajos. Como ejemplo citaremos al trío integrado por María Alcobre (colaboraciones en *Superhumor* y *Sexhumor*), Maitena –que mucho antes de consagrarse con

"Mujeres alteradas" realizó trabajos tales como "Coramina" (un cómic con mujeres muy reales), "La fiera" (una especie de sexópata) y "El langa" (un oficinista que presumía de sus supuestas conquistas)-, y finalmente Patricia Breccia, quien en un reciente reportaje afirmó respecto a sus creaciones: «Las minas que yo dibujo parece que tienen frío a veces. Están desnudas, pero la actitud corporal es diferente, son eróticas, pero tienen otra mirada».

ESE OSCURO OBJETO DE DESEO

Éxtasis, Amor y Sexo, Placeres privados, Destape, los títulos no dejan lugar a dudas sobre el contenido de estas y otras varias revistas que, generalmente acondicionadas en bolsas de plástico impresas en colores oscuros, aparecieron en los kioscos argentinos a inicios de los años ochenta, coincidiendo con el período que medió entre el tramo final del régimen militar y los tiempos iniciales de la recuperación democrática. A esa galería de desnudos y de fotonovelas (donde ahora ya había sexo explícito) se sumó en 1984 la que según nuestras anotaciones es la primera revista dedicada a la historieta pornográfica: *Historietas Sex*, una realización de Editorial Inédita (vinculada posiblemente a Editorial Perfil, que se ocupaba de la distribución) que contó con la colaboración de dibujantes conocidos como Julio César Medrano, José María Massaroli o Ramón Gil. Su material - ecléctico por cierto- incluía desde una adaptación de *El amante de lady Chaterley* o de cuentos del *Decamerón* o de *Las mil y una noches* hasta historias de ambiente local como "El profesor Infinito", "Tito el camionero, rey del enganche" y otros más exóticos como "Shen Si, el sacerdote del Kama Fu", la religión del amor y el sexo. Esa diferencia temática se daba también en cuanto al material gráfico, más sutil en ciertos casos y abiertamente pornográfico en otras.



Tapa de *Historietas Sex* nº 4 aparecida en octubre de 1984.



Uno de los cuentos de *Las mil y una noches* adaptado en *Historietas Sex* nº 8, diciembre de 1984.



Sexo Historias, otro de los escasos títulos de revistas condicionadas que se editaron en Argentina. Nº 8 de abril de 1991.

Sin embargo, y a diferencia de países como México, donde se han publicado nu-

meros títulos de tiradas masivas, las revistas de historietas de sexo explícito no han tenido en la Argentina mayor aceptación, a tal punto que recién varios años después encontramos algo similar a *Historietas Sex*, en este caso la Colección *Sexo Historias*, "comic para adultos", según lo advertían sus portadas, en las cuales, para despejar cualquier duda, se incluía una franja roja en la cual podía leerse "sexo explícito - sexo total". El nº 8 de esta revista, publicado en abril de 1991, presentaba dos historietas: "La corsaria negra", en la cual dos mujeres al mando de un barco pirata utilizan a uno de los miembros de la tripulación para satisfacer su lujuria y luego eliminarlo (no fuera que anduviera luego por ahí vanagloriándose), y la restante "Pagando el pato". No hay datos de guionistas ni de dibujantes, cuyos trabajos, al menos en los casos comentados, son bastante elementales. En la misma edición se publicita una revista de fotonovelas "de alto voltaje" y una revista de humor gráfico cuyo protagonista tiene por nombre "Pa'Getti", título que cobra sentido si se aclara que en Argentina paja es sinónimo de masturbación.

MUJERES EN CUEROS... PERO ALGO OXIDADAS



Más del erotismo precursor en los ochenta: "Pétalo, la chica 10", en la revista *Operación Ja-Ja* nº 8, diciembre de 1981.

En materia de revistas de humor y de historietas, los comienzos de la década del ochenta ven aparecer también otros títulos que, sin estar plenamente dedicados al tema erótico, le dan cabida. A 1981 corresponde *Operación Ja-Ja*, versión gráfica de lo que entonces era un muy popular programa de televisión escrito y producido por Gerardo Sofovich, del cual dicen las malas lenguas que hacía de intermediario para que algunas de las chicas de su programa amenizaran las fiestas de ciertos jefes militares. Pero yendo al tema que nos ocupa destaquemos en *Operación Ja-Ja* algunos trabajos que encuadran en la categoría que estamos analizando como "Pétalo, la chica 10", dibujada por Altamirano; "Raul Dantes, investigador privado" de los hermanos Jorge y Mario Morhain, y "Los desnudos de Moira Zhazam", de Peni y Massaroli. Moira es una chica con

un gran parecido a la vedette Moria Casán, y al escuchar ese nombre siente una irrefrenable compulsión por desnudarse. Massaroli fue también el autor integral de otro personaje cuyas virtudes físicas quedan claramente reflejadas en su nombre: "Any Quilante", publicada en *Sex Humor* en 1989.

En la primera quincena de noviembre de 1983, es decir, faltando un mes para la asunción de las autoridades electas democráticamente, aparece *Tiras de Cuero* ("El artepoder de la historieta") subtítulo tan pretencioso como el contenido de la revista, dirigida por Oscar Masotta, prueba evidente de que una cosa es teorizar sobre la historieta y otra muy distinta hacer una buena revista. A favor de los vientos que ya venían soplando, *Cuero* ofrece también una cierta dosis de desnudos femeninos, principalmente a través de dos series escritas por Carlos Trillo, *Matando el tiempo* –con dibujos de Saborido– y *Memorias del Viejo Mundo* –realizada gráficamente por Dose–. En cuanto a las notas teóricas, cabe destacar precisamente la titulada "Mujeres en la historieta, entre sometidas y liberadas", en la cual el periodista Emilio Corbiere analizaba las características de distintos personajes femeninos, entre ellos Pantera Rubia, mencionada en los inicios de este texto.

Un año más tarde aparecería *Fierro*, revista sobre la cual no nos extenderemos demasiado, ya que algunas de sus series o autores fueron mencionados al hablar de Ediciones de la Urraca. Sólo podríamos agregar que, en nuestra opinión, *Fierro* tomó lo que estaba de moda en esos años en la historieta europea –nihilismo y mucho sexo–, pero presentándose como un baluarte de lo nacional, camaleónica actitud que hoy se repite en la Argentina en otros órdenes. *Fierro* no hizo nada que antes no hubiera hecho *Superhumor*, pero, por esas cosas que tiene el negocio editorial, alcanzó una trascendencia que no logró su predecesora, fundamentalmente porque logró captar al público joven.

Quizá lo más destacado de la estrategia de venta de *Fierro* fueron sus tapas, dibujadas inicialmente por Oscar Chichoni: aquellas mujeres poseídas por bestias metálicas o ellas mismas una mezcla de carne y metal, un estilo que sería imitado por otras revistas de la época, como *Trix* o *Reo*. "Revista mítica", "la mejor revista de historietas que se publicó en la Argentina" o "la más prestigiosa" son calificativos que suelen escucharse respecto a *Fierro*, basados en parte en la realidad, pero también debido al hecho de que fue el primer encuentro con la historieta de muchos de los que escriben hoy sobre el tema en nuestro país, idealizándola como tal vez los de mayor edad idealizamos a *Hora Cero* o *Misterix*.

LAS FOTOCOPIAS DEL SEÑOR LÓPEZ

El señor sesentón de aspecto apacible entra al local de fotocopios, extrae varios originales de una carpeta y pide las respectivas copias. La señora que lo ha atendido se apresta a cumplir con el encargo, pero cuando ve los dibujos que debe reproducir no puede evitar un gesto de asombro: aquellas páginas están literalmente cubiertas de dibujos pornográficos con escenas que van desde dos colegialas entretenidas en sus juegos lésbicos a un monstruo penetrando a una joven mujer. Apelando a toda su profesionalidad, la señora logra reponerse y unos minutos después entrega las copias al caballero de aspecto apacible, quien abona el importe del trabajo y se aleja del lugar esbozando una sonrisa pícara al recordar el sofocón de la buena mujer. Aunque adornada por nuestra imaginación, la escena narrada ocurrió alguna vez y la relató su protagonista, Francisco Solano López,

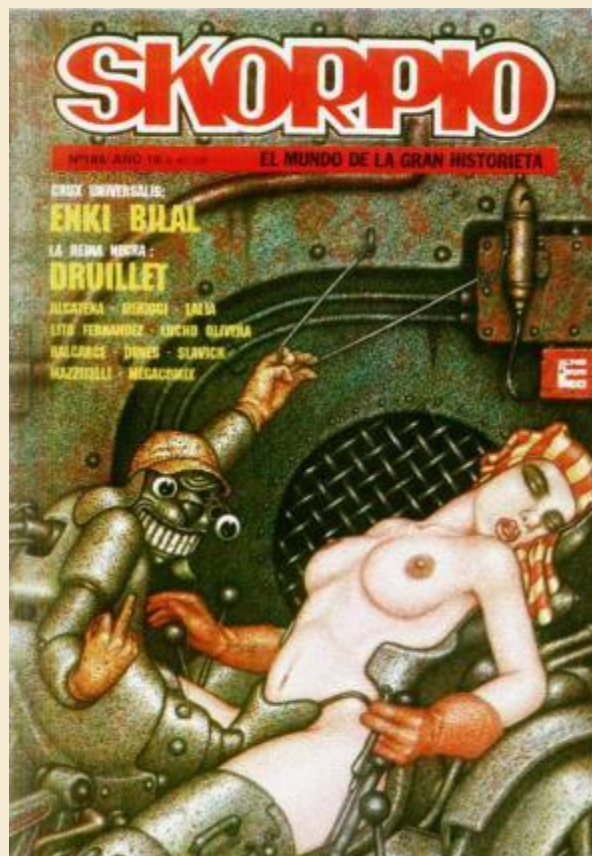
en una entrevista en la cual, entre otros temas, daba detalles de su labor en el arte erótico. Lamentablemente, no conservamos aquella nota, por lo cual debemos apelar a algunos de nuestros apuntes y a la muy completa ficha disponible en **TEBEOFERA**.

De dichos datos se desprende que Solano López se inició en la historieta erótica a mediados de los años ochenta, cuando residía en Brasil, siendo unos de esos primeros trabajos las *Sexy Symphonies*, moderadamente eróticas en sus comienzos pero cuyo voltaje iría subiendo luego a pedido de los editores. A dicha obra se sumarán luego las series *Empire of Sin*, *London Babilón* y *The Eternal Dream*, a lo que habría que sumar *Young Witches* –es decir, *El Internado*–, donde se narran las peripecias de dos jóvenes, Lilian y Agatha, en un supuesto hogar para huérfanas que sirve de fachada a una secta que celebra ritos de iniciación y culto a la diosa Ishtar y en el cual un gigante subnormal sirve de semental para asegurar la eterna descendencia femenina de la secta. La serie tuvo dos secuelas, *El burdel del Dr. Jekyll*, ambientada también en la Londres de fines del siglo XIX, en la cual aparecen como personajes Sigmund Freud y Sherlock Holmes, y *El Imperio de Shet*, que transcurre en la mítica ciudad de Cibola. «Sus historietas eróticas obtuvieron gran popularidad en función de la voluptuosidad de sus chicas y por el atrevimiento de sus propuestas eróticas, lo cual le llevó incluso a las páginas de *Playboy*», dice la ficha existente en Tebeosfera, que señala al sello Fantagraphics como el artífice de la gran proyección internacional que lograron los productos eróticos de Solano López.

LA PRIMERA VEZ DE COLUMBA

«Y el hombrecito gris y arrugado mira los hombros que asoman por la sábana, y los pechos que se insinúan tras el lino. Y de pronto, las manos le tiemblan. Durante una fracción de segundos, la razón de Athep se revuelve. Adivina la trampa y trata de no caer en ella. Pero por fin, la pasión calcina todo vestigio de cordura. Athep adelanta la mano y toca la piel tibia, y mira los ojos de gato que brillan de deseo. Y se pierde para siempre».

Athep es el tesorero del reino, y quien lo seduce no es otra que la mismísima Cleopatra, bellamente dibujada por Sergio Mulko en la historieta homónima. Nada del otro mundo en materia de erotis-



Portada del nº 184 de *Skorpio*, octubre de 1991, realizada por Eduardo Santellán (imitando a Chichoni).

mo si no fuera porque la serie en cuestión –escrita por Ricardo Ferrari– se publicaba en la revista *D'Artagnan*, de Editorial Columba. Corría por entonces el año 1989, y es evidente que habían comenzaban a soplar nuevos aires en la editorial, o mejor dicho, vientos de cambio que se transformarían luego en una tempestad que arrasó con la empresa misma. No hemos podido hacer un rastreo minucioso como para determinar con exactitud cuándo se produce ese punto de inflexión en la rígida política que en materia de temas sexuales había sostenido siempre la empresa “de la palomita” (cuentan que era frecuente que se retocaran originales para atenuar desnudos o se disimulaban las braguetas en la indumentaria masculina) y que estuvo motivado por distintas razones.

La influencia de revistas como *Fierro*, *Skorpio* o *Hum®*, la llegada de guionistas jóvenes con otros puntos de vista, el cambio de manos producido en la empresa – cuyo control pasa de la familia propietaria a los acreedores– son algunas de las causas que pueden ser enumeradas a la hora de explicar el cambio de rumbo dado a la nave, aunque con golpes de timón tan bruscos que terminaron hundiéndola. Si a todo lo apuntado se suma la dependencia cada vez mayor de material producido por Robin Wood para el mercado italiano, podrá entenderse el asombro del lector tradicional de Columba al hojear las publicaciones editadas desde 1990 en adelante. Veamos algo de esas novedades:

— Alfredo Faluggi se convierte en uno de dibujantes de mayor producción de la editorial y el especialista en dibujo de historietas protagonizadas por mujeres, ya fueran de corte romántico, como “Amanda” o “Ella la mujer”, hasta la más audaz y curvilínea “Khrissé”, bailarina exótica y espía para más datos.

— Lucho Olivera aprovecha para acentuar las formas ya de por sí generosas de los cuerpos femeninos que acostumbraba a dibujar desde los tiempos de Nippur de Lagash.

— Enrique Villagrán se inspira en la figura de la danesa Brigitte Nielsen (ex de Stallone) para crear a la protagonista de *Danske*, serie que transcurre en un mundo destruido por un holocausto nuclear y de la cual puede señalarse una curiosidad: en algunos de los veintidós episodios de la serie, Villagrán dibujó páginas en tres versiones: una para el público en general, una segunda versión más erótica y la tercera netamente pornográfica.

— *El peregrino*, un aventurero creado por Wood con dibujos de Walter Taborda que suele aparecer rodeado de un harem de bellezas asiáticas.

— De paso por Islandia, el investigador de casos paranormales Martin Hel disfruta de un entretenido *ménage-à-trois* con dos señoritas, aunque sospechamos que los cuadros más calientes se perdieron en el camino entre Italia y Buenos Aires.

Los desnudos y las escabrosidades aumentan en forma proporcional al declive de Columba, pero de nada sirve. Al lector nuevo no lo conforma y al antiguo lo ahuyenta “¡Pero en qué mundo estamos viviendo!”, habrá exclamado algún lector de los tiempos de Juliet Jones o Mary Worth, para alejarse del kiosco rezongando...



A la izquierda, Promoción de "Danske", serie publicada en *El Tony* en 1991.

A la derecha: Martín Hel, un investigador de casos paranormales que no se priva del sexo. *Todo Color D'Artagnan*, 1996.



UNA PUTA QUE "LA TIENE CLARA"

En septiembre de 2011 se presentó en la Argentina la revista *Clítoris*, de la cual hablaremos más adelante. Con motivo de dicho lanzamiento la revista *Ñ* (suplemento literario del diario *Clarín*) publicó una entrevista realizada a dos de sus responsables, Hernán Bayón y Mariela Acevedo, en la cual pueden leerse los siguientes conceptos del primero de los nombrados: «(...) Se transparentan los discursos que están circulando. En este sentido, cuando ves una heroína súper curvilínea responde a un ideal de belleza machista, o la mujer que es rescatada desde el lugar frágil por el superhéroe, o la mujer estilizada que tiene un discurso machista como en *Clara de noche*, que da mucha tela para cortar. Tiene que ver con la erótica de los cómics, donde el deseo de la mujer está siempre desde el lugar del hombre», trascartón Acevedo dixit: «Hay dos tipos de mujeres en el cómic tradicional: está La Eulogia (de Fontanarrosa) o la chica Altuna, la madre castradora o la puta. Y en *Clara de noche*, justamente, se ve eso: la mujer de la casa que es la reproductora, madre y esposa, y la mujer sexual. Y *Clara de noche* sintetiza ahí una cosa interesante, que es la maternidad, porque ella es madre. Lo que está ahí es la mirada masculina».

Es innecesario aclarar que dichas opiniones (un tanto rebuscadas para nuestro gusto) aluden a *Clara de Noche*, la creación hispano-argentina de Carlos Trillo y Eduardo Maicas en los textos y el insigne Jordi Bernet en los dibujos. En Argentina, Clara empezó a mostrar sus encantos a inicios de los años noventa en el suplemento para jóvenes del diario *Página 12* (por entonces un respetado diario opositor al menemismo), que para llevarle la contra a su similar de *Clarín* se llamaba *INO!* Como carecemos de entidad intelectual suficiente para refutar los ya mencionados dichos, nos limitaremos a brindar un testimonio personal: desde hace un año tomamos a nuestro cargo la tarea de continuar el blog TOP COMICS, que fuera creado por Luis Alberto Rosales, colaborador de Tebeosfera en su mo-

mento. Un día descubrimos entre la notas publicadas una referida a la edición brasileña de Clara, por lo cual decidimos incorporar tres nuevos posts con otras tantas apariciones de dicha serie en *Página 12*, material todo este que encabeza por lejos las estadísticas de visitas del blog. Desde nuestra ignorancia nos permitimos sospechar que quizá las teorías de los especialistas pasan por un lado y el gusto de los lectores a sideral distancia de las mismas.

EL CLIMAX DE LA HISTORIETA ERÓTICA

Si hasta los años setenta ver una mujer desnuda en la historieta argentina era una rareza, no encontrarla en los noventa era casi imposible. Están en las revista de Columba cuyos cambios hemos comentado, permanecen en *Skorpio*, que se disfraza de *Fierro* con tapas "a lo Chichoni" pero dibujadas por Ariel Olivetti o Eduardo Santellán, y además Record lanza una nueva publicación de título más que sugerente: *El Tajo*. No faltan tampoco en las diversas revistas que fueron apareciendo a lo largo de esos años: *Cazador*, *Hora Cero* (2ª época) *La Parda*, *Cóctel*.



Un episodio de la serie "Juventud Perdida" publicada en *SexHumor Ilustrado* en 1988. Dibujos de O'Kif.



Puertitas, la revista editada por Carlos Trillo. Aquí la portada del n° 38, de diciembre de 1993.

En ocasiones, el desnudo obedece a una necesidad del guión y éste a su vez responde a una idea más o menos ingeniosa, en otras no. En el primero de los casos hay que apuntar la producción de Carlos Trillo, quien en 1989 se convierte en editor a través de su propia empresa –El Globo– y lanza la revista *Puertitas*, título que homenajea y al mismo tiempo aprovecha la popularidad de la serie que había realizado con Altuna y que tuvo incluso una versión cinematográfica en 1988. Jun-

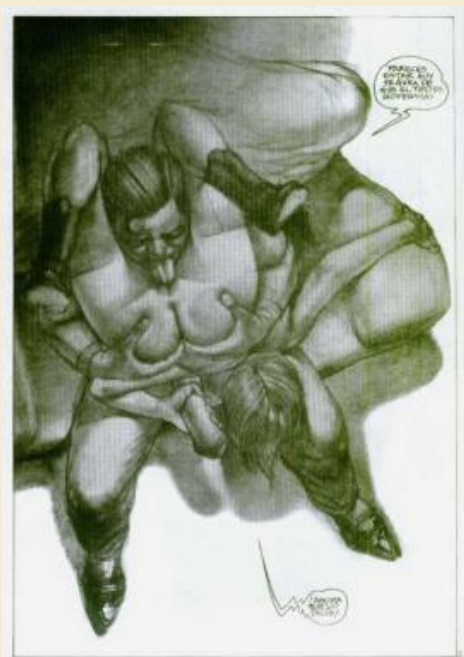
to a él están Guillermo Saccomanno, en la redacción, y en la parte gráfica algunos de sus colaboradores habituales, como Horacio Domínguez, Eduardo Risso, Carlos Meglia, Félix Saborido y O'Kif (Alejandro O'Keefe). Como no podía ser de otra forma, está también Horacio Altuna, que realiza habitualmente las portadas, con lo cual hay que agradecer que la revista se haya apartado en buena medida de la moda de las "mujeres metálicas" que ya comentamos.

El material de *Puertitas* combinaba nuevas producciones con otros trabajos de Trillo que ya se habían publicado en Europa y sumaba a los artistas locales nombres como Jordi Bernet, Gilberto Hernandez, Lauzier, Carlos Jiménez o Giardino. Entre lo mucho que publicó *Puertitas* puede citarse *Cybersix*, *Fulú*, *Irish Coffe*, *El Libro de Gabriel*, *Hyter de Flock*, y *De Generaciones*, pero si tuviéramos que elegir una nos quedamos con *El gaucho*, escrita por Hugo Pratt y dibujada por Milo Manara, posiblemente la historieta más "adulta" que se ha hecho acerca de las Invasiones Inglesas, adulta no solo en cuanto al contenido sexual de la obra sino a la forma en que desde lo histórico se encaran estos episodios del pasado argentino ocurridos en 1806 y 1807 en los cuales las violaciones, las torturas y los asesinatos cometidos por las tropas inglesas quedan ocultos tras una visión casi escolar de los hechos.

Trillo editó también *Puertitas Sexy Comix*, donde predominaba el humor, y *Puertitas Super Sexy*, que daba cabida a material más audaz, especialmente de autores extranjeros. Este segundo título se acortó luego a *Super Sexy* y pasó a ser editado por Meridiana Comics (nombre también de una librería especializada) y luego por Eros Comics. Es digno de destacar que en la etapa de Meridiana la revista fue dirigida por Trillo hasta 1996, momento en que pasa a ser conducida por un "triumvirato" integrado por Raquel Osorio, Macarena Brizuela y Viviana Centol, esta última integrante del *staff* de *Puertitas* y luego volcada a la actividad de guionista. En cuanto a sus contenidos, los calificativos de "hot" y "hardcore" le cuadraban perfectamente al material mayoritariamente extranjero que poblaba sus páginas, en las que podían



Erotismo de alto voltaje en *Super Sexy*, nacida como un suplemento de *Puertitas*. Portada del nº 46, de 1996. Bajo estas líneas: "El Desmitificador Argentino", trabajo de El Tomi en *Coctel*, mayo de 1992.



encontrarse trabajos de Moebius, Alex Varenne, Magnus, Franco Saudelli, Manara, y personajes como Druuna, Necron, La Bionda y la ultraviolenta Ramba, de Rossi y Delizia, en tanto que el aporte local corría por parte de El Tomi. A diferencia de *Puertitas*, que dejó de aparecer en 1994 cuando Trillo decidió que la edición no era lo suyo, *Super Sexy* sobrepasó los setenta números y quizá haya sido una de las pocas revistas de su tiempo que llegaron a ver el siglo XXI o al menos estuvieron cerca de él.

Y hablando de fin de siglos y de ciclos, en octubre de 1999 se decretaba la quiebra de Ediciones de la Urraca, debido en parte a errores propios, a la ya delicada situación económica del país, pero también como consecuencia del hostigamiento a que venía siendo sometido Andrés Cascioli por parte de la justicia adicta al menemismo. Un año antes de ese desenlace había aparecido *La Murga*, una buena revista claramente inspirada en *Hum*®, hecha por buenos profesionales pero que no tuvo éxito.

EL CLUB DE LOS PORNÓGRAFOS

Puestos en la hipotética tarea de crear un Salón de la Fama con aquellos dibujantes que hicieron del dibujo erótico una de sus especialidades, hay tres nombres insoslayables: Horacio Altuna, Solano López y Juan Zanotto, de todos los cuales hemos hablado en esta nota. Pero esa lista no estaría completa si no agregáramos otros tres nombres correspondientes a una generación más joven que la de los ya citados: Alejandro O'Keeffe (O'Kif), El Tomi e Ignacio Noé.

Tanto O'Kif (1959) como El Tomi (Tomás Juan D'Espósito Müller, nacido en 1955) son rosarinos, tienen formación en Artes Plásticas y colaboraron desde mediados de los años ochenta en *Fierro* y otras publicaciones de Ediciones de la Urraca, pero allí terminan las similitudes. El de O'Kif es un estilo más apegado al de la historieta tradicional, mientras que El Tomi utiliza con mayor frecuencia los recursos de la plástica, y en cuanto a sexo, lo suyo es mucho más crudo que lo de su coterráneo. Como para ilustrar algunos títulos de estos artistas mencionemos *De Generaciones* y *Leticia imagina*, realizada por O'Kiff, y *Polenta con pajaritos*, *Sexilue-tas*, *Historias del bajo vientre* y *El desmitificador*, entre la producción de El Tomi. En su trabajo "Historias de la fantasía dibujada", Ariel Testori lo califica como una catarata de sensualidad y erotismo, y respecto a O'Kif afirma que «con sus dibujos de aquella época pareció representar la visión joven del sexo, porque sus historietas tenían por protagonistas a chicos y chicas cargados de vitalidad, fantasías, dudas y hormonas».

Algo más joven que ellos es Ignacio Noé (1965), que bien podría ser considerado la nueva revelación en materia de historietas eróticas que ha producido la Argentina, si bien gran parte de ese material se publica en el exterior. Noé publicó sus primeros trabajos en 1985 en *Fierro* y en su suplemento *Oxido* y en 1990 en *El Tajo*. Ha colaborado también como ilustrador de temas infantiles en *Genios* pero la mayor parte de su producción la realizó para publicaciones como *Comic Art*, *Lancio-story*, *L'Eternauta*, *Kiss Comix* y *Penthouse Comix*. De su producción para adultos destacan *El convento infernal* (con guión de Barreiro), *La nave de los locos*, *Doctor I'm too big* y especialmente *El Afinador*, del cual han aparecido ya varios volúmenes y cuyo perfil está sintetizado en estos conceptos: "El afinador

de pianos es un tipo preparado y con buena voluntad para dar servicio a cualquier mujer necesitada de que le afinen el instrumento”.

MANUELA, UNA MOROCHA ARGENTINA



Tras este primer número, *Manuela* cambió su subtítulo por el más apropiado de "Carne argentina".

Tras este primer número, *Manuela* cambió su subtítulo por el más apropiado de "Carne argentina". Lanzada en 2008 por Editorial Thalos, *Manuela* tuvo como subtítulo inicial "Entretenimiento para adultos", reemplazado luego por el mucho más apropiado de "Carne argentina" ya que uno de sus objetivos principales era mostrar desde todos los ángulos posibles el cuerpo de la protagonista homónima, una chica de dieciséis o diecisiete años prototipo de la "morocha argentina" en pleno desarrollo que fue realizada por la dupla Flores-Borges sobre una idea del dibujante Ruben Meriggi. En la serie no había escenas de sexo (al menos en los dos primeros números), pero sí en otras historietas, como por ejemplo la unitaria "Puesto 69". En cuanto a historietas de humor puede mencionarse el regreso de Super-tet y otros títulos como "Los jeropas" (puñeteros), "Pinchaforro y Cabarula" "El kalifa" y "Garch in the City", material que se completaba con diversas notas obviamente relacionadas con hábitos sexuales, hoteles alojamientos y una nota a Isabel Sarli, ¿recuerdan?, la misma que durante tantos años desveló a los censores cinematográficos. Como acotación final, digamos que por estas tierras "manuela" es equivalente a "puñeta" al igual que la palabra "paja", que fue utilizada como título de una de las revistas de historietas que la Editorial Perfil lanzó en 2005.

LA HISTORIETA DESDE EL PUNTO DE VISTA "G"

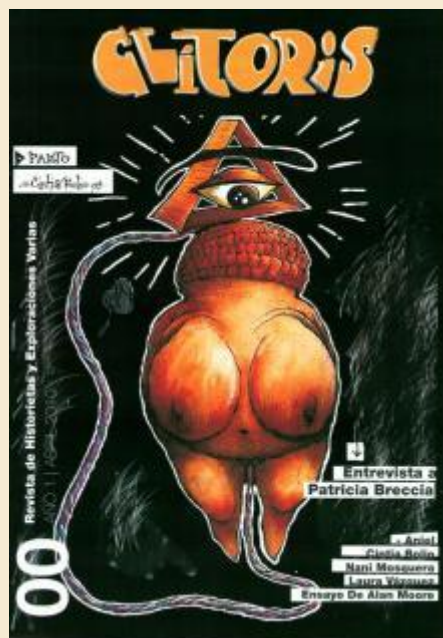
Clítoris ("Historietas y exploraciones varias") cuyo número cero fue presentado en el transcurso de 2011, fue uno de los diez proyectos ganadores del Concurso de Nuevas Revistas Culturales que impulsó la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, premio cuyo emolumento permitirá editar los cuatro primeros números

Nos toca desandar ahora el último tramo de este recorrido por el erotismo y la pornografía en la historieta argentina, una etapa que será breve entre otras razones porque nos hemos excedido bastante en el límite temporal fijado originalmente para la nota y porque en relación a otras décadas hay menos material que analizar. En vista de ello nos centraremos en tres publicaciones de muy disímil contenido: *Manuela*, la muy reciente *Clítoris* y un trabajo de Horacio Altuna que viene apareciendo en *Viva*, la revista dominical del diario *Clarín*. Alguien se preguntará por la segunda época de *Fierro*, ante lo cual nuestra respuesta es que no creemos que haya aportado nada nuevo en la materia con respecto a lo que fue su época de esplendor.

Lanzada en 2008 por Editorial Thalos, *Manuela* tuvo como subtítulo ini-

de esta revista. Según se expresa en su propio blog, *Clitoris* es un espacio que está «abierto para recibir artículos, ensayos e historietas que aborden la temática de representación del cuerpo, los géneros y las sexualidades, principalmente en los medios gráficos, pero también en la literatura, las artes audiovisuales, la música y el arte en general».

En cuanto al objetivo básico de esta publicación, sería contraponer una visión distinta a la de las habituales revistas de historietas que –según una de las responsables del proyecto– «tienen dos características invariables: sus creadores suelen ser hombres y la representación que hacen de las mujeres – desde el guión al trazo de su silueta– es sexista». El material del número cero se integra con una entrevista a Patricia Breccia (madrina de la publicación), trabajos de la mexicana Cintia Bolio, la colombiana residente en España Nani Mosquera, Aniel (una transexual que cuenta el proceso de adaptación a su feminidad en una tira), artículos sobre anarquismo y un ensayo de Alan Moore, entre otras lecturas y viñetas.



Portada del primer número de *Clitoris*.

Este puñado de referencias finales se completa con el trabajo que en la revista *Viva* viene realizando Horacio Altuna sobre guiones del escritor Hernán Casciari. Se trata de una serie de doce relatos gráficos (así se los definía en las promociones publicitarias) de ocho páginas cada uno que comenzaron a publicarse el domingo 8 de enero de 2012. Agrupados bajo el título genérico de “Verano”, cada uno de los episodios plantea situaciones propicias para justificar una generosa cuota de desnudos femeninos. Respecto a Altuna, digamos que está presente también en la contratapa de *Clarín* con “Es lo que hay”, tira diaria cuyos guiones le pertenecen y donde obviamente la figura femenina luce en todo su esplendor.

CONCLUSION POCO CONCLUYENTE

Excediéndonos largamente en el período que en principio nos habíamos propuesto analizar, hemos recorrido varias décadas de la historieta argentina oficiando de “voyeurs”, fisqueando en ella para descubrir la forma en que la figura femenina y los temas sexuales pudieron llegar finalmente a sus páginas. Sintetizando todo lo escrito, podríamos decir que ese largo proceso se inició tibiamente con las insinuantes heroínas del cómic norteamericano llegadas a nuestras revistas, se congeló luego temporalmente por imposición de la censura y un simultáneo decaimiento de la industria editorial para luego, y a tono con los cambios experimentados por la sociedad argentina, incrementarse a partir de los años setenta y ochenta y llegar al clímax en los noventa.

A lo anterior podríamos agregar como observaciones adicionales el papel pionero, de mascarón de proa podríamos decir, que cumplieron en dicho proceso las revis-

tas humorísticas (*Rico Tipo, Satiricón, Hum®*), el lúcido aporte de Ediciones de la Urraca y la falta en Argentina de un mercado para las revistas de historietas decididamente porno, menos aún de material dirigido a un público femenino, tal como sucede con los "Lady's Comics" [4] japoneses. Ello llevaría a pensar en un cierto refinamiento del lector argentino que parece preferir lo erótico a lo crudamente explícito.

¿Qué motiva a un creador o editor de historietas a inclinarse hacia el erotismo o la pornografía? Como posibles respuestas podríamos mencionar el deseo de volcar allí sus propias fantasías, opinar sobre cuestiones referidas el sexo, exaltar la belleza femenina o elaborar una mercancía que se sabe de fácil salida. Esas y varias motivaciones más están presentes en todo el material que hemos reseñado y que incluye obras destacables, otras de discreto nivel y algunas más absolutamente mediocres, pero con un resultado final o promedio francamente positivo.

Hace dos mil años, una doctrina religiosa tiñó de tabúes, miedos y represiones todo lo vinculado a la sexualidad humana, extendiendo luego su censura a la representación literaria y gráfica de esos actos. Gran parte de la historia de Occidente pasa por la lucha en procura de romper con esos prejuicios, lucha en la que el arte ha tenido parte activa. Largos años le llevó también a la sociedad argentina romper (aunque no totalmente) con viejos moldes impuestos por la mojigatería, la ignorancia o la hipocresía acerca del sexo en sus distintas expresiones. No sin dificultades, el teatro, la pintura o el cine reflejaron esos cambios, y lo mismo hizo la historieta abriendo sus puertas –o sus páginas– para que en ellas lo sexual volviera a tener el mismo tono lúdico, casi festivo, de los orígenes, en lugar de ser algo susceptible de merecer el fuego eterno de un supuesto castigo divino.



Dos páginas de Horacio Altuna para Viva.

FUENTES CONSULTADAS:

-Archivo y colección del autor

-El erotismo en la Historia del Arte, trabajo realizado por Ars erótica <http://ars-erotica.blogspot.com>

-TESTORI Ariel: "Cuando el desnudo llegó a los kioscos", publicado en www.sidus.com.ar/EspacioSidus/para_todos

-TESTORI Ariel: "La historieta erótica argentina – Historias de fantasías dibujadas", publicado en www.sidus.com.ar/EspacioSidus/

NOTAS:

[1] Citado en "El erotismo en la Historia del Arte", tomado de: <http://www.slideshare.net/arseros/arte-erotico>.

[2] "Divito: Una vida apurada por la alegría de vivir", por Geno Díaz, en la revista *Gente*, 1969.

[3] TESTORI Ariel: "Cuando el desnudo llegó a los kioscos", publicado en www.sidus.com.ar/EspacioSidus/para_todos

[4] Con ese nombre figuran en la nota "Ratones a la japonesa, publicado en *Clarín* el 31 de julio de 1994.

**CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:**

CARLOS R. MARTINEZ (2012): "LA HISTORIETA ERÓTICA ARGENTINA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://tebeosfera.com), ARRECIFES :
TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_historieta_erotica_argentina.html

DEL RECATO DE LOS TEBEOS PARA NIÑAS BRITÁNICOS A LA LIBERACIÓN DE ESTHER (LIMERICK, 13-III-2012)

Autor: [RUTH BERNÁRDEZ](#)



Notas: Artículo de la autora realizado expresamente para TEBEOSFERA 9, especial sobre el papel de la mujer en el cómic, con particular atención a su significación erótica. A la derecha, la protagonista de "Esther y su mundo" en una pose difícil de concebir en los inicios de la serie.

DEL RECATO DE LOS TEBEOS PARA NIÑAS BRITÁNICOS A LA LIBERACIÓN DE ESTHER



Número de 1909 de esta pionera revista para niñas.

Los cómics para niñas aparecieron por primera vez en el Reino Unido en época de la reina Victoria, y a pesar de toda la picaresca y sexualidad exultante en la burguesía victoriana, los argumentos de aquellas historietas eran tan recatados como hojas de parroquia. No eran cómics como los conocemos hoy, más bien se trataba de revistas con historias de texto ilustradas en blanco y negro y con títulos tan poco apetecibles como "Desamparada, y aun así, no olvidada" o "Solamente una esposa". Eran de temática moralista y a menudo con narraciones tan mundanas como aburridas. *The Girl's Own Paper*, nacida en 1880 y producida por una editorial especializada en literatura de orientación cristiana, puede considerarse la primera publicación para chicas. Con tales antecedentes, su objetivo era llegar a mujeres y niños de pocos

recursos para animarles a la lectura. Multitud de títulos seguirían sus pasos, siempre en el mismo formato.

INGLESAS EN VIÑETAS

Las mujeres aparecían como personajes secundarios, desde el luego, y en los casos en que fueron protagonistas representaron los contados rasgos de independencia y "rebeldía" femenina permitidos a este sexo en el comienzo del siglo XX, como fumar (las jóvenes de "The Modern Maiden and her Ways", historieta de William Kerridge Haselden publicada en *Daily Mirror* en 1904), vestirse de forma llamativa con prendas apretadas (las que se vieron en la serie *Eve*, de Anne Harriet Fish, publicada en la revista *Tatler* desde 1914) o desempeñar algún oficio tradicionalmente masculino (la excepcional *Peggy*, nacida en la revista *Lark*, una mujer policía en los cómics de los treinta).

La presencia femenina en las historietas británicas de principio del siglo XX fue parecida en su evolución a la estadounidense^[1]

Los últimos años veinte y los primeros treinta fueron muy prolíficos para la industria británica de la historieta. Las chicas tuvieron marcada presencia en los cómics humorísticos infantiles, en los juveniles para chicas y también en las tiras de prensa dirigidas a adultos. Estas últimas las disfrutaban tanto el público femenino,



Tira de *Our Dumb Blonde* de 1941.

debido a la asunción de modelos de comportamiento o por servir como catálogo de modas, como el masculino, en este caso por la sugerencia sensual. La obra más importante de este tipo y de este periodo fue *Jane*, tira de 1932 de Norman Pett que disfrutó de enorme popularidad durante la II Guerra Mundial, ya que fue usada como aliciente para las tropas desplazadas en el frente europeo. Estas historietas, en las que se mostró abiertamente la desnudez de la protagonista, compitieron en popularidad en los cuarenta con las delicadas viñetas de Arthur Ferrier, que dibujó varias series protagonizadas por bellas y a veces semidesnudas señoritas (como *Our Dumb Blonde* o *Spotlight on Sally*), que fueron mermando su atrevimiento según se avanzaba hacia la década de los cincuenta.

Lo erótico no fue la norma entre el resto de chicas de los tebeos británicos de la primera mitad del siglo. Las niñas dibujadas fueron mayormente de dos tipos desde los treinta: o eran terribles o eran adorables. Entre las primeras encontramos a niñas tan malvadas como los muchachos, caso de las inolvidables protagonistas de *Keyhole Kate*, serie que se publicó en la revista *The Dandy*, o *Pansy Potter*, aparecida en *The Beano* en 1938, que pasa por ser la primera superheroína británica (y del mismo año que Superman). Ambas fueron antecedentes de dos traviesas muchachas a cuyo lado los hermanos *Zipi* y *Zape* pasarían por dos querubines: la terrible *Beryl the Peril*, serie aparecida en *The Topper* en 1953, y *Minnie the Minx*, creación de Leo Baxendale para *The Beano* en 1958. Algunas de estas aterradoras niñas aparecieron en tebeos españoles como *Zipi* y *Zape* y otros, tra-

ducidas desde los paquetes de licencias vendidos por IPC a Bruguera.



Keyhole Kate, plancha publicada en 1938, por Allan Morley, en la revista *The Dandy*.



A la derecha, página del 9 de enero de 1954 de *Beryl the Peril*, versión femenina de *Dennis the menace*, por Davey Law, publicada en *The Topper*.



Tiras diarias de *Belinda*.

Más recordadas son las niñas adorables que proliferaron en la prensa y las revistas británicas desde los años treinta, protagonistas de historietas sencillas dirigidas a las adolescentes en las que las niñas eran perfectos modelos de conducta, felices burguesitas y, ocasionalmente, intrépidas detectives. La serie *Belinda* fue la que abrió la puerta a este género en 1935 tras su aparición en *Mirror*, pero no continuó en los cuarenta. La industria se vería afectada gravemente cuando en 1940 los alemanes invadieron Escandinavia, cortando así el

suministro del principal flujo de pulpa de celulosa al país, y muchos de los títulos de la época desaparecieron. El cómic no recuperó su esplendor en el Reino Unido hasta principios de los años cincuenta, produciéndose en aquella década una verdadera floración de títulos, tras la publicación en 1951 de *Girl* (que era como *Eagle* pero en versión "para chicas") y el rescate del título *School Friend*, que popularizó el subgénero de "colegialas viviendo experiencias". Son dignos de destacar de entre este tipo de cómics: *Girl's Crystal* (1953); la sofisticada *Carol Day*, dibujada por David Wright para el *Daily Express* (1956); la serie *The Four Marys*, en el señero título *Bunty* (1958); las intrépidas Lesly Shane, Valda, Nikola o Sunny Sue, estas últimas aparecidas en la revista *Princess* (1960), y más chicas valerosas de papel, entre las que se cuentan Jill Crusoe, Betty Roland, Bella Barlow o la Avril

Claire de *June and Schoolfriend*.

Todas las niñas mencionadas eran bravas adolescentes, proyectos de mujer singularmente atrevidas, que observaron un comportamiento levemente masculino, todo hay que decirlo, en contraste con la mayoría de protagonistas de historias amorosas que aparecían en esas mismas revistas o en los muchos títulos de género romántico que se publicaron en el Reino Unido entre los años cincuenta y sesenta. Abundaron las enamoradizas o pizpiretas muchachas, muy femeninas, que relataban sus experiencias sentimentales en tebeos a partir de los años sesenta, como *Valentine*, *Star*, *Roxy*, *Love Story*, *Cherie Library*, *Judy*, *Mandy*, *Tammy* y un largo etcétera, hasta llegar a *Jackie* en los ochenta. Fueron publicaciones que llevaron en muchos casos dibujos de autores españoles como Jorge Badía, Luis García o Purita Campos, muy popular por dibujar la serie *Patty's World*, conocida en España como *Esther y su mundo*.



Jill Crusoe emulando a Robinson Crusoe en esta historieta dibujada para el *School Friend Annual* de 1959.

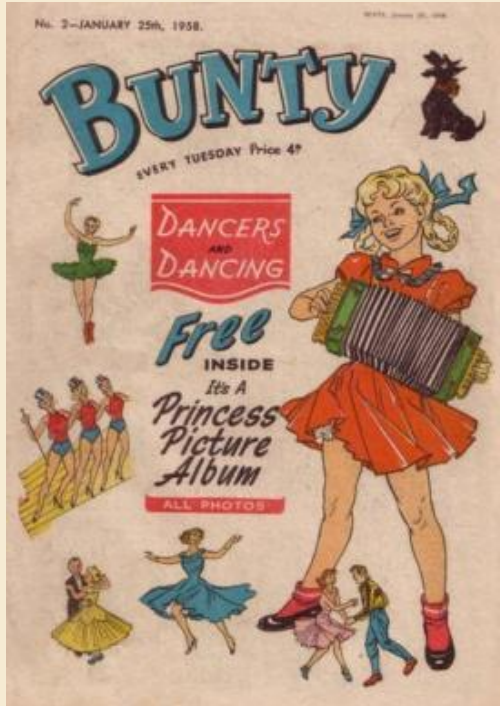
La norma de todos estos tebeos fue el recato. La sugerencia hacia lo erótico se fue canalizando en la historieta británica para adultos, que tenía su espacio en la prensa, en series como las de la modelo *Tiffany Jones* (desde 1964 en *Daily Sketch*, luego en *Daily Mail*) o las agentes especiales *Modesty Blaise* o *Lady Penelope*, hijas de los sesenta y de la explotación de modelos masculinos de éxito, en ese caso espías con faldas. El erotismo mostrado de forma abierta en otras series de prensa de los sesenta como *Scarth* o *Axa* pertenece a la esfera de lo fantástico, muy alejada del costumbrismo característico de los típicos tebeos para niñas británicas.

REVISTAS CON HISTORIETAS PARA CHICAS

Las publicaciones dirigidas a las chicas, como *Girl*, *Judy* o *Bunty*, fueron algunas de las cabeceras más famosas de la época. Sus historias fueron siempre púdicas, en algunos casos infantiles, pero empezaba ya a fraguarse la división por edades de las diversas publicaciones.

Dejando atrás los tebeos para los más pequeños, como *Twinkle*, que puede considerarse la primera revista con historietas específicamente dirigidas a las niñas en 1968, y que reflejaba un contenido inocuo dedicado a las pequeñas que aún jugaban con muñecas y cochecitos a "ser como mamá", o nos traía a personajes como "Nancy, la Pequeña Enfermera", que junto a su abuelito regentaba un hospital para muñecas, o *Betty Bright*, a quien la aguja se le daba muy bien, o inclu-

so "Las Tres Pennys", tres criaturas con el mismo nombre cuyo mayor entretenimiento era coreografiar un espectáculo con su perro en el jardín. Otras niñas de edad temprana leían los tebeos de sus hermanos, con semanales como *The Beano*, *Dandy*, *The Beezer*, *Topper*, etc., que incluían algún personaje femenino – generalmente un terror, una versión femenina de *Daniel el Travieso*–, como las citadas creaciones *Beryl the Peril*, *Swanky Lanky Liz*, *Minni the Minx*, etc.



Portada del segundo número de *Bunty*.

Una de estas primeras revistas especializadas en asuntos "de chicas" sería *Girl* (la de los años cincuenta, de Hulton Press), cuyos personajes solían ser escolares de secundaria, con sus regios uniformes y sus estrictas normas, o bailarinas de ballet, con su *glamour* y sus cuerpos flexibles. Al contrario que las publicaciones dedicadas a chicas anteriores a la II Guerra Mundial, que sólo incluían ilustraciones y mucha letra, *Girl* era un soplo de aire fresco, un "tebeo de verdad". A partir de *Girl* se fue dejando atrás el concepto de la mujer dedicada a su casa y su familia y sustituyéndola por otra que vivía aventuras más atrevidas y más cargadas de acción. Empezamos a ver a mujeres/niñas con profesiones que abrían sus puertas a las mujeres. Hasta entonces, las "trabajadoras" que aparecían en los tebeos se dedicaban al hogar, a

En contraste con estas publicaciones dedicadas a los chicos, comenzaron a llegar al mercado tebeos de un corte más adecuado para chicas. Incluso podría decirse que se hacían tebeos para niñas pudientes y otros más asequibles, si nos detenemos a comparar los precios de portada. *Girl* o *Bunty* ofrecían historias de aventuras y misterio, dramas e incluso hechos históricos reales protagonizados por féminas. Una de las primeras series históricas fue *Pocahontas*. Le seguirían las vidas de Juana de Arco, Mary Queen of Scots y otras heroínas... hasta que se dieron cuenta de que ésas eran las historias menos leídas por las lectoras, que preferían dejar el contenido histórico para los libros de texto y leer sobre chicas de su edad, con sus mismas inquietudes pero con un ancho camino de aventuras por delante.



Girl, número del 2 de noviembre de 1951.

la enseñanza, a la enfermería o a la oficina. *Girl* nos trajo a la intrépida Kitty Hawke y su tripulación femenina, creación de Roy Bailey, una versión mujeril de Dan Dare. Kitty era la hija del dueño de las Aerolíneas Hawke (y piloto de la misma), y la serie se basaba en sus aventuras y desventuras junto a las azafatas y resto de personal, dispuestas a demostrar al mundo que su pericia en un avión era cuanto menos comparable a la de cualquier piloto masculino que pudiera contratar su progenitor.

Sin embargo, Kitty no se ganaría el favor de los lectores, y poco después, establecidos ya los gustos del público, *Girl* comenzó a incluir personajes de diferente índole con los cuales las lectoras pudieran sentirse más identificadas, como Wendy y Jinx, una morena y una rubia, dos amigas de la Escuela Manor, que serían de las primeras en mostrarnos las interioridades de un internado británico, con una vida social muy diferente a la de las alumnas que acudían a las escuelas estatales.



Páginas del número de *Girl* del 28 de febrero de 1959, con la series *Belle of the Ballet*, de Stanley Houghton, *Claudia of the Circus*, basada en la novela de Geoffrey Bond, y *Lettice Leefe*, de John Ryan.

Y, naturalmente, hubo seriales de diferente duración, como *Susan at St. Brides*, sobre una estudiante de enfermería, *Vicky y la Venganza de los Incas*, la historia de Vicky y su padre, un profesor en busca del oro perdido de los incas; *Las Hermanas Peregrinas*, dramón situado en el año 1600 en la localidad londinense de Cheapside, o la popular y larguísima saga de *Belle of the Ballet*, una alumna de Arenska Dancing School.

A partir de aquí, las publicaciones inglesas para chicas comenzaron una andadura siempre cambiante. *Princess* y *Princess Tina* parecían dirigidas a un mercado de niñas de cierto estatus social en un principio. Entre sus páginas hallamos historias realmente infantiles, como las de los Trolls, el Zorro Willy o una pequeña sirenita, pero también nos trajo a *La Familia Feliz*, con su aire tan británico y sus dramas lejanos al de las familias perfectas; o las aventuras y desventuras de Candy, la modelo que no puede decir que su profesión sea aburrida, entre viajes e incursiones detectivescas. Y las inevitables historietas sobre bailarinas de ballet clásico, y las de corte hípico, algo que entusiasmaba a las niñas de toda Europa. Los caballos siempre estuvieron presentes en las páginas de los tebeos de chicas, pero ésa

es otra historia.



La serie *Jane Bond-secret agent*, publicada en *Princess Tina*, por Michael Hubbard.

Princess Tina nos trajo también, en 1971, un personaje que tendría un éxito inesperado: se trataba de *Patty's World* (*Esther y su mundo* en España). Con anterioridad, las aventuras de escolares habían sido recibidas con brazos abiertos por las lectoras, pero éstas eran escolares dedicadas a desenredar misterios. Y teníamos historietas de familias, como los *Happy Days* (*La Familia Feliz*). Incluso Candy tenía una familia con la que vivía, sus padres y dos hermanos pequeños. La familia de Esther, o la de los otros protagonistas de "su mundo", sin embargo, no sería la habitual. Y Esther tampoco se dedicaría a resolver casos como una Sherlock femenina. Su familia la compone una madre viuda recién casada con un policía de barrio, una hermana rebelde con aires de grandeza que acaba sentando la cabeza con un médico y nos demuestra que la vida de hospital no es un lecho de rosas y una hermanita recién nacida a la que veremos crecer y con quien deberá actuar de niñera en varias ocasiones. Su mejor amiga, Rita, viene de una familia desunida: es hija única, y sus padres están en proceso de separación, con peleas de corte doméstico bastante violentas que la hacen ser una adolescente muy independiente en cuanto a su carácter; Juanito vive con una madre en silla de ruedas que apenas menciona a su padre, y a lo largo de las más de tres mil páginas que

Con los años y el crecimiento de las lectoras, nuevas publicaciones salieron a la parrilla de los quioscos. Títulos como *Pink* o *Mates*, dedicadas a unas chicas ya en la adolescencia y que comenzaron a incluir historietas de corte romántico, con personajes de cuerpos más estilizados, chicos malos por los que se sienten irremediabilmente atraídas y besos de tornillo. Los españoles Jordi Franch, Santiago Hernández y Jorge Badía serían los prolíficos autores que plasmarían en papel las fantasías amorosas –a veces subidas de tono– de las adolescentes británicas, historias que posteriormente se publicarían en las revistas españolas *Lily*, *Esther* o *Gina*.



Reproducción de un original de Purita Campos para *Patty's World* (*Esther y su mundo* en España).

componen la historia nunca nos quedará claro si el padre es un viajante que nunca está en casa o si, por el contrario, murió. Doreen, por su parte, la Némesis de Esther, vive con toda clase de lujos y tiene una extensa familia que aparecerá aquí y allí a lo largo de los episodios.

Y tal vez precisamente por todo esto es por lo que cuajó de lleno en el mercado de la época: Esther era una chica como las demás, cuyas aventuras, sus desamores y sus frustraciones acaecían en el ambiente diario de una ciudad cualquiera británica.

EL CASO ESPAÑOL

España se convertiría en un espejo de lo acontecido en el Reino Unido, pero el gran salto no se daría hasta los setenta. En un principio, revistas para chicas como *Florita*, *Mariló* o *Sissi* o cuadernillos como *Azucena* y otros títulos mostrarían el recato propio de una sociedad poco permisiva, moralista y anclada en unos valores decadentes. *Florita* y *Sissi* nos mostraban trabajos de autores de gran maestría que más tarde podrían dar rienda suelta en otras publicaciones a sus verdaderos talentos, pero mientras tanto se veían obligados a dibujar a chicas de cuerpos proporcionados, escotes decentes y cinturitas de avispa. Las redondeces quedaban gratamente cubiertas por los hermosos vestidos que la moda de los cincuenta y sesenta trajo consigo, y sólo en el albor de los setenta comenzaríamos a recuperar el atisbo de algo parecido al erotismo, aunque muy sutil en aquellas "inocentes" publicaciones para las niñas de la época.



Cabeceras clásicas españolas para el público femenino.

Tras el cese de *Sissi* llegó, unos años después, *Lily*. Un nombre exótico y algo menos ñoño que el de *Sissi*, que Bruguera había "tomado prestado" debido al éxito de la célebre saga cinematográfica dedicada a la desdichada emperatriz austríaca. El título era lo de menos, pero era un nombre de chica, tomando ejemplo de los cómics femeninos británicos, como habían hecho allí sus coetáneos, creando cabeceras como *Jackie*, *Judy*, *June*, *Penny*, *Tina*, etc.

Podríamos pensar que el cómic para chicas estaba repleto de historietas anodinas creadas para un público poco exigente y poco comprometido, un simple entrete-

nimiento para chicas "romanticonas". Pero un breve estudio de algunos de los personajes y series puede contarnos una historia diferente. Aquella que no vimos o no quisimos ver cuando teníamos entre siete y doce años.



Poco tenían que ver las historietas de Íñigo destinadas al público femenino con las dirigidas al sexo opuesto.

tante recatada, y hasta cuando sale en la cama con su marido no duda en alcanzar la bata a la hora de levantarse, bata que cubriría un camisón tan casto y sin transparencias como los de su tía del pueblo. A Íñigo, además, debemos un mito erótico de los setenta que llegó a dejar huella en Japón, aunque ahora el personaje nos parezca bastante inocuo. *Lola* supuso un hito en su tiempo, logró burlar las restricciones de la censura y hasta llegó a publicar alguna tira en las páginas de esos "tebeos para niñas".

Siguiendo con la lista de personajes con figurines, no podemos olvidarnos de *Purita y su Agencia Matrimonial*, de Tran: larga melena rubia y dos pechos perfectamente redondos como bolas de mármol que bien podrían valer hoy para publicitar alguna clínica de aumento de mamas. Purita, además, gustaba de vestir siempre faldas muy cortas y botas hasta la rodilla, muy al estilo azafata del *Un, dos, tres*, otra gran cuna de divas del destape. O tenemos a *Yolanda*, de Joan Nebot, una muchacha amante de la minifalda y muy segura de sí misma y el poder que las curvas de su cuerpo despiertan en los hombres. La mayoría de sus aventuras –

Entre personajes "inocentes" como *Fiff*, del magnífico Nené Estivill, o *Tica*, de Jiaser, o incluso *Montse*, la amiga de los animales, existían otros caracteres que simplemente rezumaban sexualidad. Muy sencilla, es cierto, pero no por ello menos cargados de un erotismo latente y, probablemente, reprimido. Tenemos, por ejemplo, las chicas de infarto dibujadas de la mano de Ignacio Hernández Suñer, más conocido como Íñigo, "el autor de parejitas" como él mismo se define, que hizo de *Mari Pili y Leopoldino, un Matrimonio muy Fino* una de las series de parejas más célebres del cómic femenino. Él, un calzonazos atrapado entre un trabajo mediocre, un jefe abusivo y una mujer bastante mandona y con un tipo envidiable. Pero *Mari Pili*, aunque con una figura de las que quitan el hipo, era bastante

publicadas en la revista *Esther*-, girarían en torno a ese efecto enloquecedor que ejercía Yolanda en el otro sexo.

Las series de las que se nutrieron las revistas para chicas de los setenta y ochenta, provenientes del mercado británico o de agencia y firmadas por autores de diversas nacionalidades, pueden dividirse en varias categorías, y en el noventa y nueve con noventa y nueve por ciento de ellas no encontraríamos ni una pizca de erotismo. Sin embargo, otras nos llegaron intercalando escenas de desnudos, transparencias en las ropas o chicas con muy poca tela sobre cuerpos a menudo turgentes y firmes. Es el caso, por ejemplo, de una serie aparecida en *Lily*, llamada *Nuestra Sonia* (originalmente publicada bajo el título *Our Terry* en *Oh-Boy!* y *Mates* entre 1978 y 1980), compuesta de 210 páginas y firmada por Santiago Hernández, que acabaría su carrera dibujando tiras eróticas para un conocido tablote británico. El cómo pasó la criba de la censura sólo puede explicarse por el año de publicación en España: 1980. El guión corrió a cargo de Phillip Douglas, guionista también de la saga *Esther* y *su mundo*, y la historia se nos presenta en un principio similar a la de esa serie: Sonia vive en un pueblecito sin sustancia con su madre, recientemente viuda, trabajando como dependienta en unos grandes almacenes. Su mejor amiga (Susan) es un calco de Rita físicamente, aunque no en personalidad, y es mecanógrafa en una oficina. Cuando la madre de Sonia comienza a salir con un productor de televisión al que conoce cuando éste acude a comer al restaurante en el que trabaja, Sonia rechaza la relación. No puede admitir que su madre rehaga su vida con tanta rapidez.



Plancha de Purita y su agencia matrimonial, de Tran.



Página de Santiago Hernández para esta serie con guión de Phillip Douglas.

A lo largo de la serie, los argumentos se vuelven ligeramente más subidos de tono, sin llegar a rozar la sordidez (después de todo, estamos leyendo un cómic para chicas). Hernández nos demuestra sus conocimientos de anatomía femenina cada vez que tiene ocasión: Sonia no desperdiciará ocasión de llevar los más ajustados vestidos de noche (con escotes hasta la cintura) mientras sale a cenar con el chico guapo de turno. Incluso uno la lleva a cenar a un club con *show* de fondo donde una bailarina exótica domina el escenario con sólo una serpiente sobre su cuerpo. Y serán numerosas las viñetas en las que la protagonista se cambia de ropa, dejando ver a los lectores su perfecta figura en ropa interior, o se levanta por la noche con su corta y transparente *négligé*, muerta de frío – hemos de suponer– a juzgar por lo enhiesto de sus pezones. O simplemente se plancha la ropa en la cocina ataviada con bragas y sujetador. Para acabar de rizar el rizo, un anti-

guo novio por quien aún pena Sonia trata de forzarla en un pajar y ella acaba trabajando en un club de *striptease* con casino, establecimiento en el que se inicia como *sexy* crupier y en el que acaba sirviendo mesas vestida con un pantaloncito transparente sobre el bikini más escaso posible, mientras otras chicas en tanga bailan para entretener a los clientes.

Tal vez era una manera de Santiago Hernández –con el beneplácito de Phillip Douglas–, de rebelarse contra el sistema recatado de las publicaciones de chicas, no en vano poco después comenzaría su trabajo para el *Daily Star* con las tiras eróticas *Ben and Katie*, que continuaría produciendo hasta su temprana muerte, dando rienda suelta a su habilidad para dibujar cuerpos femeninos de redondeadas formas e historias de un calibre adulto.

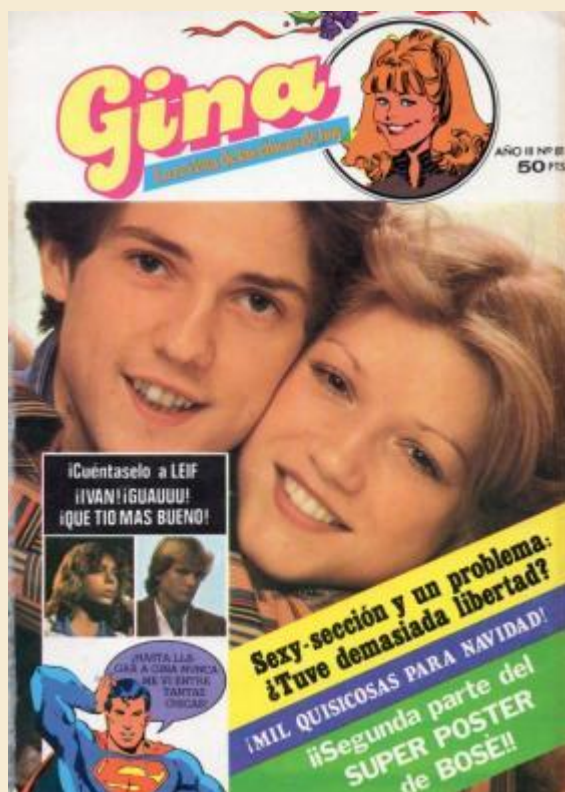
Con *Esther*, mucho antes de que *Nuestra Sonia* llegara a las páginas de *Lily*, ya habíamos recibido un soplo de aire fresco en la insulsa temática de lo que se pensaba “nos gustaba a las chicas”, ese concepto del romanticismo simplón que tan bien había funcionado un par de décadas antes pero que ya en los setenta no convencía. Esther era moderna para sus tiempos y nos mostraba toda una sociedad desconocida para las niñas hasta entonces, a la vez que en cierto modo nos “escandalizaba” escapando de casa en medio de la noche para reunirse con sus amigos o cogiendo un tren a su edad y a solas para ir a la capital con su mejor amiga. Pero no había erotismo. Al menos, no aparentemente, aunque sí hallamos una policía especialmente atractiva que activa las alarmas en la señora Parsons en un episodio, una especie de Nicole Kidman en sus mejores años. Y por supuesto, Glénat, en la reedición, haría replantearse a sus lectores qué sucedió en la casa bote que Esther tuvo durante un tiempo a raíz de un beso –oculto de la mirada de los lectores– y una supuesta noche de amor. ¿La primera vez de Esther con Juanito...? Tampoco podemos olvidar los juegos sexuales de Fenella, que durante un viaje como “doctora” del equipo de fútbol de Juanito se “lía” aparentemente con gran parte del equipo. ¿Hemos de suponer que se limitó a repartir abrazos y castos besitos cuando Fenella les llevaba al menos diez años? Difícil de creer...



En *Las nuevas aventuras de Esther* se añade un componente erótico a la serie.

De lo que no podemos dudar es de que el regreso de Esther a la historieta (de la mano de Carlos Portela y la gran Purita Campos) sí está cargado de tensión sexual en cada página, especialmente en el triángulo amoroso Esther-David-Juanito

(aparentemente, los dos únicos hombres que han pasado por su cama, uno de los cuales es el padre de su hija). Con un guión fresco y actual, la serie *Las nuevas aventuras de Esther y su mundo* supone un cambio agradable en la vuelta del cómic femenino de mayor éxito en gran parte de Europa. A pesar de ser un producto para todos los públicos, nos ofrece imágenes cargadas de sensualidad y un punto de erotismo, y deja mucho menos a la imaginación de lo que sus predecesores hicieron. Esther dejando asomar un pezón de la manera más natural, o Juanito y su tableta, son imágenes que no dejan indiferente a nadie, en una saga que aún tiene mucho que ofrecer.



A finales de los setenta las revistas para chicas presentaban un tono más atrevido.

tradas por Pura Campos, Trini Tinturé, Bosch Penalva o Comos para dar paso a parejas de modelos en actitud cariñosa o "sonrisas Profidén". Las fotonovelas que comenzaron a sustituir al cómic interior tratarían con frecuencia de "chicos malos" que querían robar la "inocencia" de buenas chicas, o sobre relaciones de pareja con supuestas infidelidades o malentendidos que hacían peligrar la relación. Pero lo que más llamaba la atención de esta época eran esas "historias reales" narradas por lectoras –nos decían– de sus experiencias con chicos –algunas bastante explícitas– que si algunas madres se hubieran molestado en leer con toda probabilidad habría terminado con la compra de la revista por parte de sus hijas. *Gina* se convirtió en un cruce entre *Lily* y *Vale*, esa revista "subidita de tono" que solía leerse en corrillo por las chicas a espaldas de sus progenitoras.

Tampoco fue la única "provocadora". *Lily*, ya a principios de los setenta, ofrecía *pixelados* o recatados pósteres de las artistas de la época: Lolita, Conchita Bautista, Luisa Fernández o Ángela Carrasco. ¿Alguien se ha preguntado cómo a una revista recatada para niñas se le ocurrió ofrecer fotografías de Laura Antonelli,

Pero no sólo de historietas y chicas de figuras divinas se alimentaba el cómic femenino de los setenta y ochenta. En las páginas de sus revistas aparecieron secciones de diversa índole que fueron evolucionando con el paso de los años. Los apartados de moda y belleza variarían de estilo con el cambio de las tendencias, y nuevas secciones se abrirían paso a marchas forzadas. Así, mientras en los setenta las chicas preguntaban preocupadas cómo atraer al chico de sus sueños o cómo convencer a mamá de poder llegar a casa una hora más tarde, la década de los ochenta nos traería un cambio casi radical: supuestas "historias verídicas" de chicas contando "su primera vez" o cómo un ex novio trató de propasarse mientras palpaba su anatomía bajo el vestido. La revista *Gina* sería pionera en este aspecto, especialmente tras dejar atrás sus portadas bellamente ilustradas

símbolo sexual de la época, o de Ornella Mutti, otra que tal baila?

De modo que cuando leo que los chicos de entonces se encerraban en el baño a leer a escondidas los tebeos de sus hermanas... disculpen si alzo una ceja.

NOTAS:

[1] Consúltese el repaso de Paul Gravett y Peter Stanbury en su libro *Great British Comics* (Aurum, 2006), pp. 130-155.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

RUTH BERNÁRDEZ (2012): "DEL RECATO DE LOS TEBEOS PARA NIÑAS BRITÁNICOS A LA LIBERACIÓN DE ESTHER" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/del_recato_de_los_tebesos_para_ninas_britanicos_a_la_liberacion_de_esther.html), LIMERICK : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/del_recato_de_los_tebesos_para_ninas_britanicos_a_la_liberacion_de_esther.html

DEL EROTISMO Y LA CIENCIA FICCIÓN AL ESTABLECIMIENTO DE CLAVES ADULTAS PARA EL CÓMIC EUROPEO (21-III-2012)

Autor: [ÁLVARO PONS](#)



Notas: Este artículo fue publicado originalmente en la revista `Quaderns de Filologia. Estudis literaris` nº 14 (Universitat de València, 2009), con el título "Ciencia ficción y erotismo para un cómic europeo", siendo modificado y ampliado para su inclusión en *TEBEOFERA* vol. 9. A la derecha, ilustración perteneciente a la serie "Barbarella".

DEL EROTISMO Y LA CIENCIA FICCIÓN AL ESTABLECIMIENTO DE CLAVES ADULTAS PARA EL CÓMIC EUROPEO

EL LARGO CAMINO HACIA UN CÓMIC ADULTO SOCIALMENTE ACEPTADO



Histoire d'Albert (Töpffer, 1844).

Pese a que exista cierta convención en la aceptación actual de la historieta como un medio con un amplio abanico de objetivos de edad, incluso especialmente volcado hacia un lector adulto, no es difícil entender la tradicional identificación unívoca de la historieta como un medio fundamentalmente infantil: desde sus primeras manifestaciones a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ya como parte determinante de la cultura popular, la historieta ha estado ligada a suplementos infantiles de diarios o temáticas dedicadas al público de menor edad (Groensteen 2000:31).

Una relación que resulta paradójica si se atiende a las primeras concepciones seminales de la historieta, generalmente emparejadas con la prensa satírica dirigida al público adulto: tanto las experiencias de secuencias ilustradas de William Hogarth en el siglo XVIII —consideradas por muchos estudiosos como precursoras de la prensa satírica— como la fundamental contribución para el desarrollo del

lenguaje del cómic como medio independiente de Rodolphe Töpffer en el siglo XIX (Groensteen y Peeters 1994) —con obras como *Histoire de M. Jabot* (1831), *The Adventures of Obadiah Oldbuck* (1837), *M. Crépin* (1837) o *Histoire D'Albert* (1844)— tenían claramente una temática de corte satírico, social y costumbrista, enfocada a ironizar sobre las tradiciones socioculturales de la época y dirigida de forma obvia a un público adulto. Una categorización que se perdería en el comienzo del siglo XX con la generalización de la inclusión de historietas en los periódicos americanos: obras como *Hogan's Alley*, de R. F. Outcault, tienen necesariamente una lectura adulta como fresco costumbrista y crítico de la sociedad americana de finales del siglo XIX, pero la creación de suplementos infantiles y la unificación e inclusión de las viñetas de prensa en estos espacios singulares favoreció que, progresivamente, las planchas dominicales derivasen hacia temáticas de corte infanto-juvenil. La posterior creación de recopilatorios de estas series en publicaciones independientes (que generalizaría el concepto de *comic book*) sólo trasladó la consideración que tenían estas historias al nuevo formato.

Dos formatos dominantes que instauran una evolución paralela pero dispar: mientras la tira de prensa se alzaría con un reconocimiento cultural y mediático que iría dando cabida a obras de clara vocación adulta que darían prestigio al medio (basta citar autores como Milton Caniff, Harold Foster o Al Capp [1], el *cómic book* adquiría relevancia como forma de cultura popular, pero con una clara lectura peyorativa de sus posibilidades creativas, considerado un medio menor dirigido al lector infantil y juvenil (sobre todo a partir de la aparición y generalización del género de superhéroes a finales de los años treinta), pese a la profusión de series dedicadas a un lector adulto (generalmente alrededor de la temática de género negro o el terror), que generaría lecturas erróneas que darían lugar a las agrias polémicas que con el tiempo originaron el nacimiento del sistema de autorregulación (un eufemismo evidente de autocensura) denominado Comics Code y al definitivo arrinconamiento de la historieta en un nicho para niños y adolescentes.



Vocación adulta en los cómics de prensa norteamericanos.

Frente a esta dualidad en la consideración de la historieta americana, Europa establecía la temática infantil en la historieta como única opción, tanto en prensa como en recopilaciones aisladas en formato revista. Incluso la publicación traduci-

da de series americanas de prensa, dirigidas a un público más adulto, se veía relegada a las páginas infantiles de los suplementos o revistas.

Evidentemente, la práctica de temas infantiles y juveniles no puede definirse en modo alguno como un elemento peyorativo, pero es indudable que la especialización del medio en este tipo de historias fomentó una consideración sociocultural definida de la historieta ligada a la cultura infantil y juvenil que, sobre todo en Europa, cercenó las posibilidades de generalización a todo tipo de lectores del lenguaje de la historieta.

Baste como comprobación un rápido vistazo al panorama editorial europeo de los años cincuenta. En España, bajo un férreo control de la censura de la dictadura franquista, la industria del tebeo está monopolizada por el cuadernillo popular de aventuras y las revistas infantiles de historieta humorística (Porcel, 2003:51). Una descripción que, pese a las profundas diferencias sociopolíticas, no difiere especialmente de los ejemplos italianos o, sobre todo franco-belgas, donde las revistas preponderantes de la época (*Journal de Tintin*, *Spirou*, la recién creada *Pilote* o los cuadernillos italianos que influyeron en el modelo español) enfocaban sus contenidos decididamente hacia el lector infantil. Pese a la incontestable calidad de los creadores y las obras publicadas, no existe una sensibilidad específica hacia un lector adulto. Se asume que las historietas son leídas por adultos con normalidad, pero se opta por temáticas de corte universal y genérico, que puedan ser aceptadas tanto por los niños y niñas como por los lectores maduros, en este caso los padres que compran las revistas a sus hijos. Las tramas son, por tanto, sencillas y de fácil comprensión para el niño, incluso con cierta preponderancia de una paternalista función transmisora de valores morales universales, que se difunden a través de la facilidad con la que la historieta es aprehendida por el niño.



Panorama "para todos los públicos" del cómic europeo.

LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS ADULTAS: DE ARGENTINA A INGLATERRA

Como indica Javier Coma (Coma 1984:60), la decisiva contribución del guionista Héctor Germán Oesterheld marcaría el definitivo despegue de una forma propia de entender el lenguaje de la historieta como vehículo de un discurso reflexivo plenamente adulto. Ya en 1953, Oesterheld plantea en *Sargento Kirk* [2] un dis-

curso plenamente adulto en una obra enclavada en un género tradicionalmente estandarizado por férreos clichés, que no impiden al guionista abordar el *western* desde una inédita y atrevida perspectiva humanista, adulta y reflexiva, con planteamientos abiertos sobre el conflicto entre nativos y colonizadores que no encontraría símil en el cine, medio natural de desarrollo de este género, hasta casi una década después. Una línea que se ampliaría con la creación de la editorial Frontera en 1956 [3], un espacio de mayor libertad personal que le permitiría desarrollar las ideas de su obra anterior, y en la que se publicarían dos obras claves en la evolución del medio hacia una consideración adulta: *Ernie Pike* [4] y *El Eternauta* [5]. Si bien ambas se enmarcan dentro de los cánones temáticos propios de la época, el género bélico y el fantacientífico, la aproximación de Oesterheld aporta importantes diferencias respecto a la convención tradicional de estos géneros. Por un lado, la ruptura formal con la figura habitual del héroe protagonista como elemento cohesionador de la historia. Pese a la definición de un personaje como protagonista, en *Ernie Pike* éste asume el rol de narrador testimonial de los hechos, siempre centrados en los enfrentamientos bélicos y con una argumentación antibelicista explícita que da un paso adelante sobre la denuncia solapada que en la misma década se podía encontrar en las publicaciones bélicas de la editorial americana EC, especialmente en las historias creadas por Harvey Kurtzman. Un planteamiento que adopta una pose más radical en *El Eternauta*, donde el protagonista es de nuevo narrador testimonial, pero esta vez de una historia estructurada a modo de protagonismo coral, en el que la tradicional prevalencia del héroe clásico desaparece para recaer sobre un grupo reconocible de gente de la calle. Un recurso que persigue un proceso de identificación con el lector contrario al establecido en la práctica del héroe épico: frente a una conexión a través de la mitificación y exaltación del ideal de comportamiento, el guionista busca una coincidencia derivada del reconocimiento de factores comunes, potenciados por la elección de un escenario reconocible para el lector, la ciudad de Buenos Aires, tratada desde un efectivo realismo por el dibujante Solano López.

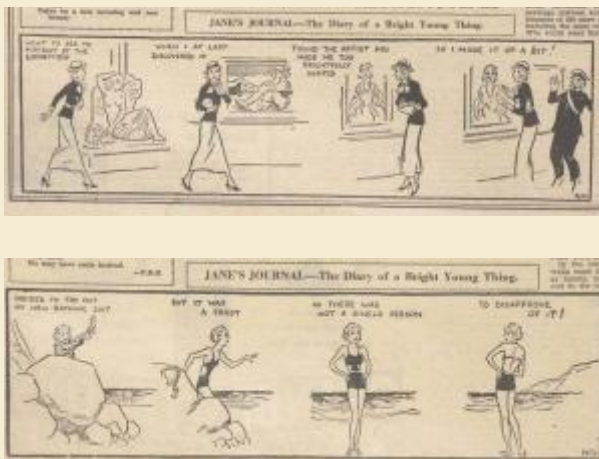


Espectacular secuencia de *El sargento Kirk* publicada en *Misterix* y portada con *El Eternauta* en *Hora Cero*.

Por otro lado, frente a una arraigada noción clásica de los conceptos de “bien” y “mal”, diferenciados y definidos desde una perspectiva pedagógica en la historieta tradicional infantil —lógica si el objetivo básico del creador es la lectura por niños y niñas—, Oesterheld aboga por una definición ambigua que no apuesta por el discurso moral, sino por el establecimiento de pautas para la reflexión posterior. Si bien la historieta de prensa en EE UU de los años cuarenta y cincuenta ya había establecido las bases de un tratamiento adulto de las temáticas alejado del aleccionamiento moral directo, la obra del guionista argentino da un paso más allá, estableciendo una caracterización psicológica de los personajes de gran fuerza realista que, pese a estar enclavados en argumentos bélicos o de ciencia ficción,

evita los estereotipos habituales asociados a las estructuras de género. Oesterheld se convierte así en pionero de una reformulación de las estructuras clásicas de la historieta norteamericana, adelantándose en años a los primeros movimientos de reivindicación de la historieta adulta que se protagonizarían en Europa.

El alegato renovador llegado de Argentina pasó, por desgracia, prácticamente desapercibido en Europa: pese a que la complejidad argumental de las historias era cada vez mayor y la doble lectura era cada vez más practicada gracias al talento de guionistas como René Goscinny o Jean-Michel Charlier, la identificación de la historieta como forma de expresión infantil o juvenil era la norma imperante.



Tiras de *Jane's Journal, the Diary of a Bright Young Thing* publicadas el 14 de octubre y el 11 de noviembre de 1933.

por una mayor apertura moral de la sociedad en la consideración de estos temas. Uno de los ejemplos más evidentes es la serie *Jane's Journal, the Diary of a Bright Young Thing*, creada por el dibujante Norman Pett en 1932 para el periódico *Daily Mirror*. Una serie de humor en la que la protagonista terminaba habitualmente en ropa interior, perseguida por una amplia cohorte de enamorados ávidos de disfrutar de los encantos de Jane. La serie alcanzó muchísima fama durante la II Guerra Mundial, convirtiéndose a su personaje en un icono para las tropas británicas que inspiraría claramente la creación de *Male Call* [6]. Pese a un enfoque abiertamente machista, en el que la mujer aparece en todo momento como objeto sexual para el disfrute del hombre (Moix, 1968:330), la serie de Pett establece, en un esbozo minimalista y todavía excesivamente burdo y basal —e incluso reprochable—, los cimientos sobre los que posteriormente se modernizaría el discurso de la historieta europea al completo. Frente a una omnipresencia de héroes, *Jane* establece una heroína con capacidad de decisión propia no totalmente subordinada a los hombres, pese a que sus objetivos vitales estén dentro de los preceptos que la coyuntura de la época establecía para la mujer (amante esposa y madre de una sana prole para su marido) y, generalmente, sus iniciativas de independencia terminen siempre en fracaso y vistas con una benevolente superioridad por sus colegas masculinos. No hace falta un análisis más pormenorizado de los guiones para evidenciar su pobreza argumental, desarrollada sobre arquetipos repetidos continuamente y con un desarrollo de personajes y situaciones mínimo, el sufi-

Paradójicamente, las primeras iniciativas que servirán de base para la renovación estética y formal que se viviría en la historieta europea apenas unos años después nacen de la historieta británica, desarrollada durante los años treinta y cuarenta a imagen y semejanza de los cómics estadounidenses, importando estructuras y estrategias que, pese a todo, poseerán características propias gracias a un aspecto poco habitual en el cómic americano: la identificación del discurso adulto con contenidos de índole sexual o erótica, favorecidos

ciente para poder disponer de un expositor de los encantos femeninos de sus protagonistas. Y es evidente también que la clasificación de las historias como adultas proviene de una concepción puritana que relega a la esfera adulta la mínima exhibición erótica femenina, pero establece la existencia de un reducto temático donde la consideración de la historieta es necesariamente adulta, por lo menos en su distribución y objetivos.



Modesty Blaise dibujada por Jim Holdaway.

Jane encontrará sucesora y heredera dentro del cómic británico en *Modesty Blaise*, de Jim Holdaway y Peter O'Donnell. Creada en 1963 como una versión femenina de *James Bond* [7], *Modesty Blaise* rompe esquemas al compartir la iniciativa e independencia de su original masculino (Guiral 1988), alejándose de los clichés clásicos que definen a la heroína como siempre dependiente, de una forma u otra, del hombre. Mientras que otras famosas Amazonas de la historieta —en afortunada definición de Moix (Moix, 1968:330)—, como *Wonder Woman*, tienen dependencias evidentes de algún personaje masculino, *Modesty* tiene un ayudante masculino, William Garvin, absolutamente pasivo y subordinado al empuje de su mentora, rompiendo radicalmente los roles establecidos en la historieta clásica. El erotismo es de nuevo clave en el planteamiento y desarrollo de la personalidad de la protagonista, pero esta vez en franca ruptura con la imagen social del contexto histórico, en una representación que reivindica la iniciativa de la mujer tanto en el plano social como en el sexual, dejando de lado la imagen como objeto para convertirse en actor principal y con voluntad y expresión propia (Pons, 2006). Una diferencia fundamental con el icono de heroína prevalente en la época que se añade a la componente erótica para establecer con claridad la vocación adulta de la serie: frente a la simpleza argumental de *Jane*, la serie de Holdaway y O'Donnell presenta tramas complejas que aprovechan el género para plantear diferentes cuestiones sociales y políticas de actualidad. El erotismo ya no es sólo una excusa para establecer la clasificación adulta, es parte intrínseca de la naturaleza adulta de unas historias que no esconden la sexualidad natural de los protagonistas.

NUEVOS RUMBOS PARA LA HISTORIETA ADULTA A TRAVÉS DEL EROTISMO

Uno de los hitos en el camino de cambio de tendencia en la consideración de la historieta como medio engarzado al mundo infantil es, sin duda, la aparición de la revista de investigación teórica *Gif-Wiff* en 1962 (Miller 2007:23). Una revista que nacía rodeada de nombres especialmente importantes de la intelectualidad euro-

pea del momento: Alain Resnais, Chris Marker, Edgar Morin, Roland Topor, Fran-

cis Lacassin, Remo Forlani, René Goscinny, Pierre Couperie, Jean-Claude Forest..., que se iniciaron como asociación informal y que pronto constituirían el primer grupo intelectual de estudio de la historieta en Europa, el Centre d'Étude des Littératures d'expression Graphique (C.E.L.E.G.), al que se unirían ilustres firmas como el realizador Federico Fellini, el académico Marcel Brion, Jacques Ledoux, Enrico Fulchignoni, Umberto Eco, Alejandro Jodorowsky o Luis Gasca, entre otros muchos. Los trabajos del C.E.L.E.G., difundidos a través de la citada revista (ahora ya publicada de forma profesional [8]) se focalizaban fundamentalmente en la reivindicación de la consideración adulta de la historieta a través del estudio de los clásicos de prensa de los EE UU. Análisis de obras como *Li'l Abner*, de Al Capp; *Tarzan*, de Hal Foster; *Popeye*, de Segar; o *Mickey Mouse*, de Floyd Gottfredson, eran la base de debates sobre la necesidad de cambiar el rumbo de la historieta que se estaba desarrollando en el continente en ese momento.



Reproducción de un original de *Barbarella*.

Un llamamiento que tendría respuesta desde dentro del mismo grupo con la aparición en 1962 de la serie *Barbarella*, de Jean-Claude Forest. Una serie de ciencia ficción que marca distancias con las normas establecidas para la historieta desde el primer momento: en lugar de ser publicada en las páginas de un semanario o mensual de historieta, aparece en las páginas del exclusivo trimestral *V Magazine*, editado por Eric Losfeld [9]. Bajo la dirección de Georges H. Gallet, la revista había contado ya con los mejores ilustradores de la época, como Georges Pichard, Robert Gigi o el propio Forest (Filippini 1993), pero se abría ahora a la historieta sin prejuicios de consideración infantil, creando un espacio particular en una publicación dedicada al lector adulto en el que Forest podrá desarrollar plenamente su historia sin las cortapisas que podría encontrar en las populares revistas de historieta de la época, de defi-

nido corte juvenil, como *Pilote* o *Spirou*. Pese a todo, es obvio que *Barbarella* es planteada en sus inicios como una historia canónica de género inspirada claramente en *Flash Gordon* [10]; pero si bien las estructuras narrativas son las clásicas establecidas tanto por Raymond [11] como, sobre todo, por su continuador

Dan Barry en los años cincuenta, en la creación de Forest se encuentran desde el principio elementos que denotan una clara vocación contestataria respecto a sus referentes clásicos. La protagonista es una heroína, una mujer escultural y bella —dibujada a imagen y semejanza del icono sexual por antonomasia de la época, Brigitte Bardot— que comparte los mismos atributos y virtudes que sus contrapartidas masculinas: inteligencia, arrojo, valentía... Pero además, es una mujer independiente y que toma iniciativas no sólo en el terreno aventurero —lo que en cierta medida coincidiría con la tendencia instaurada por las Amazonas en el *comic book* de superhéroes americano o con la *Modesty Blaise* británica—, sino también en lo personal y, sobre todo, en el apartado sexual. Mientras en la tradición de la ciencia ficción la mujer queda desplazada en el protagonismo y es un elemento pasivo que recibe las insinuaciones de los villanos pese a su fidelidad inquebrantable al héroe, siempre desde una perspectiva casta que presupone que la actividad sexual se circunscribe a la intimidad conyugal bendecida por el matrimonio, en la tercera página de *Barbarella* ya encontramos claras insinuaciones sexuales por parte de la protagonista hacia los secundarios masculinos, que en la siguiente página se convertirán en la plasmación explícita del acto sexual. Si las escenas eróticas de *Jane* eran provocadas por su consideración como objeto sexual por parte de los hombres, en la obra de Forest los hombres son el objeto sexual de la heroína, que los usa y disfruta con la misma facilidad que sus antecesores masculinos conquistaban a las mujeres.

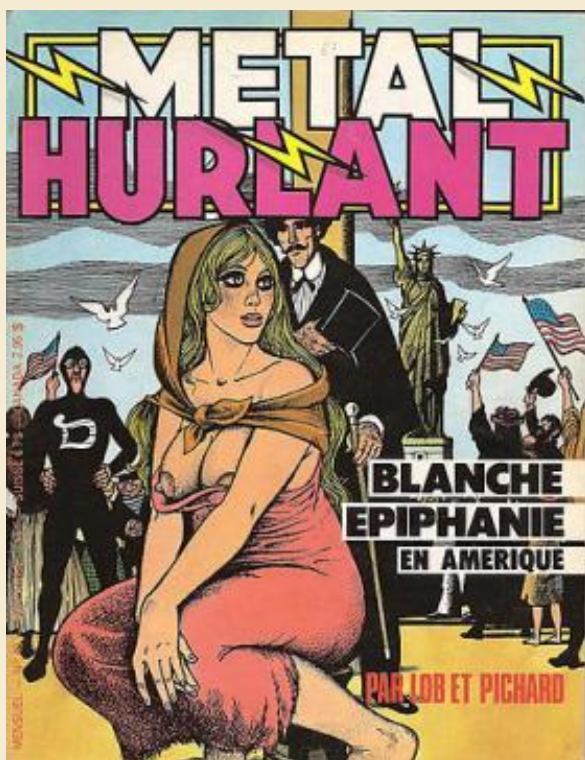
Durante las primeras entregas de *Barbarella*, la consideración adulta de la serie viene marcada, en forma unívoca, por el talante marcadamente erótico de las correrías de la protagonista. Sin embargo, si se deja de lado la componente sexual y la reivindicación de un rol definido por el de la mujer liberada sexualmente, las primeras páginas de la obra de Forest apenas se diferencian en estructura de las obras clásicas de la ciencia ficción: un seguido de aventuras concatenadas sin un argumento vertebrador y sin apenas desarrollo de los personajes.



Censura en *Barbarella* en una edición francesa de 1968.

El afán de provocación de Forest durante estas primeras páginas, supuestamente plasmado en la ruptura radical de los modelos heroicos de la ciencia ficción clásica americana de los años cuarenta y cincuenta, se enfrenta, paradójicamente, a la realidad de un desarrollo que es prácticamente mimético con los planteamientos que critica. Es más, pese a que se está representando un modelo de mujer liberada sexualmente, existe una clara contradicción entre las intenciones citadas y su traslación a las imágenes que se ven en las páginas de la revista: una heroína que se queda en ropa interior con la misma velocidad que su antecesora *Jane* en los años treinta. Hay cambios importantes en la temática de la historia, pero la finalidad sigue siendo la misma: ser el vehículo de la diversión de lectores masculinos, que obvian los mensajes de libe-

ración y se quedan con las imágenes eróticas de una bella mujer desnuda. Afortunadamente, Forest logrará reencauzar su obra con la introducción de un discurso simbólico mucho más elaborado a partir de la introducción del personaje del ángel ciego Pygar. A partir de ese momento se puede hablar en toda su extensión de una historieta adulta: aunque Forest sigue dando importancia fundamental a los lances sexuales de su protagonista como eje del discurso provocador diferenciador —mucho más irreverentes con el lector masculino tradicional de la revista, incluyendo relaciones homosexuales explícitas satisfactorias, “humillantes” para la consideración masculina de la época y absolutamente imposibles de concebir en un medio del *mainstream*, o el uso de juguetes sexuales mecánicos, representados por el robot Aiktor, que terminan de eliminar la necesidad del hombre en el acto sexual—, existe un intento de desarrollo de personajes que afecta especialmente a los secundarios y, sobre todo, un mayor interés en englobar las aventuras de *Barbarella* dentro de un contexto argumental más elaborado. La ciencia ficción será un escudo perfecto para lanzar ideas más críticas sobre las relaciones sociales y los modelos políticos. Apenas trazados y desarrollados, pero presentes ya y estableciendo las bases de una consideración de la ciencia ficción más adulta y reflexiva.



Blanche Epiphanie pasó de las páginas de *Phenix* a la revista *Métal Hurlant*.

El éxito de *Barbarella* animó a Gallet a encargarse de nuevas series que se enmarcaban en similares coordenadas temáticas y estilísticas: *Scarlett Dream*, de Claude Moliterni y Robert Gigi, es casi un calco de la serie de Forest [12] que utiliza la obligada ciencia ficción con mayores préstamos del género de espionaje, con guiones más elaborados y una clara vocación de entroncar con los mecanismos del serial decimonónico tan del gusto francés, actualizados en contenidos y formas [13]; mucho más interesante resultaría *Blanche Epiphanie*, de Jacques Lob y Georges Pichard, una sátira precisamente del folletín decimonónico, desde Eugène Sue hasta Gaston Leroux, convirtiendo las clásicas tramas lacrimógenas de los infortunios de una dulce huerfanita en una irónica revisión de los clichés socioculturales.

LLEGA LA REVOLUCIÓN ERÓTICA POP

Las series que se publicaban en *V Magazine* fueron recopiladas por la editorial de Losfeld, Terrain Vague. Frente a la tradicional edición del cómic en formato revista o álbum, Losfeld propone una edición de lujo, que aleja definitivamente la obra de los tradicionales formatos asociados con el consumo infantil o juvenil de historieta y lo acerca a un lector adulto, evitando además los cauces habituales de distribución para entrar definitivamente en la librería tradicional. El éxito de *Barbarella* dará pie a la publicación de diferentes obras directamente, sin pasar por la tradicional serialización, casi siempre adscritas a la revisión genérica en clave erótica que plantea la obra de Forest, como *Epoxy*, de Jean van Hamme y Paul Cuvelier, o la serie americana *Phoebe Zeit-Geist*, de Michael O'Donoghue y Frank Springer [14]; o bien, ya sin la condición erótica, como es el caso de *Lone Sloane*, de Philippe Druillet.

Sin embargo, la lección de *Barbarella* alcanzará su máxima expresión apenas unos años después con la edición de *Les aventures de Jodelle*, de Pierre Bartier y Guy Peellaert [15]. Aunque pueda ser establecida alguna relación entre *Jodelle* y *Modesty Blaise* [16], encontramos ya una obra de madurez del medio, en el que el discurso gráfico se imbuje de influencias del pop art y la psicodelia, con préstamos tanto de artistas gráficos renovadores como Peter Max o Heinz Edelmann como, sobre todo, del naciente movimiento de la figuración narrativa. Es evidente que el agresivo estilo cromático de Peellaert nace de las experiencias rupturistas de artistas como Bernard Rancillac o Hervé Télémaque, incluyendo, al igual que ese movimiento, la asunción de la iconografía propia de la sociedad de consumo (Llorens 2008). Pero, sobre todo, hay un im-



Plancha de *Les aventures de Jodelle* (1966).

portante cambio en el planteamiento temático, que toca de forma tangencial la ciencia ficción al llevar la acción a una Roma ucrónica donde la mitología clásica romana se confunde con los signos y símbolos de una sociedad hipercapitalista: luces de neón, motocicletas, televisiones y banderas americanas se codean con emperadores y dioses de la época romana para confeccionar el escenario de una aventura lisérgica donde la espía *Jodelle* [17] deberá enfrentarse a las maquinaciones del emperador Auguste contra el pueblo. Una excusa argumental para desarrollar un discurso político coherente con las ideas sociales que se están desarrollando en la intelectualidad de izquierdas en ese momento en Francia, que incluirán referencias a personajes relevantes políticos de la época, desde Pablo VI a François Mauriac. La protagonista, Jodelle, toma los rasgos de Sylvie Vartan para remarcar su condición de icono sexual en coherencia con las citas de actualidad, abogando por una sociedad futura de sexualidad desinhibida donde la mujer actúa simultánea y paradójicamente de reclamo erótico y actor principal.

Esta combinación de discurso pop / surrealista, erotismo y crítica sociopolítica alcanzará su expresión máxima en *Pravda, la survireuse*, también de Guy Peellaert, pero sobre guiones de Pascal Thomas, publicada en las páginas del magazine satírico *Hara-Kiri* en 1967 [18]. La radicalidad estética de su anterior propuesta se consolida, y Thomas plantea una revisión de deconstrucción posmoderna del mito del *Quijote* de Cervantes: Pravda es una amazona (que esta vez tomaría los rasgos físicos de la cantante François Hardy) sobre una potente motocicleta que se alza como una representación simbólica del inconsciente colectivo enfrentado a todos los iconos de la cultura de masas. Sin un argumento definido, *Pravda* se desarrolla a través de un discurso simbólico propio en el que la protagonista se enfrenta a diferentes peligros provenientes de la cultura de masas y de la sociedad de consumo, en una continua metáfora del enfrentamiento entre el individuo y la sociedad capitalista alienante. El erotismo, de nuevo, es omnipresente dentro de un planteamiento gráfico impactante y agresivo: la protagonista viste un escueto chaleco y un cinturón a modo de minifalda, y el enfrentamiento entre la figura tradicional del macho dominante (en forma de *cowboy*) y la insurgente libertad sexual femenina domina visualmente la obra.



Pravda, la survireuse, 1967.

Las dos series de Peellaert abogan por una representación explícita de la sexualidad y por la reivindicación de la mujer como elemento transformador de la sociedad, así como por la definición de un posicionamiento político definido, en consonancia con las reivindicaciones culturales que los intelectuales de izquierda están consolidando en las calles.

Entre estas dos obras, Losfeld publicó otra especialmente interesante por su discurso de ruptura total de preconcepciones hacia la historieta: *Saga de Xam* (1967). Guionizada por el cineasta Jean Rollin e ilustrada por el misterioso dibujante Nicolas Devil [19], es una traslación consciente de los caminos del arte psicodélico a la historieta. Casi en paralelo al movimiento similar que ocurre en los

EE UU, con la incorporación de las grandes firmas de la psicodelia gráfica a los cómics *underground* (especialmente con autores relevantes en el cartelismo de los sesenta como Víctor Moscoso, Rick Griffin o Robert Williams), *Saga de Xam* plantea una ruptura radical en forma y fondo de la historieta tradicional: se articula a modo de "cadáver exquisito" con la participación de un nutrido grupo de artistas [20], con continuos cambios estilísticos que cubren prácticamente todas las tendencias artísticas de la época, así como arriesgados experimentos a lo largo de todo el desarrollo formal de la historia, desde las tipografías [21] a las composiciones, pasando por la lujosa edición; argumentalmente, Rollin utiliza a la joven Saga del planeta Xam para plantear una ambiciosa revisión de la historia de la humanidad y sus excesos, en busca de una renovación filosófica que obligatoriamente tenía que venir del movimiento hippy. La continua desnudez de Saga se enfrenta a las cadenas que han maniatado al hombre en las diferentes épocas y geografías que visita, reclamando el amor libre y el pacifismo como únicas fuentes de redención de una humanidad en peligro de autodestrucción. Una obra fuertemente enraizada en los movimientos ideológicos y artísticos de los años sesenta, que sólo se puede entender desde un planteamiento abiertamente adulto de sus objetivos.



Saga de Xam, 1967.

Es evidente que, en sus diferentes formas, la iconoclastia que impregna la revisión cultural del movimiento de Mayo del 68 encuentra en la historieta un medio perfecto para sus reivindicaciones: un medio tradicionalmente ligado al mundo infantil pervierte sus supuestas bases para relanzarse como un medio adulto. Es más, la negación de las bases del pensamiento clásico filosófico precisa el reclamo de

nuevas ideas y formas que provendrán de la nueva interpretación de la ciencia ficción que están firmando autores como Philip K. Dick o Alfred Bester, que usan el género como vehículo de introspección y análisis tanto de la naturaleza del ser humano como de las macroestructuras sociales y políticas en las que se agrupa. Por primera vez la historieta es el lenguaje preferente de una revolución cultural, expresado como forma adulta y en parentesco total con las iniciativas que nacen desde otras artes, como la pintura, la música o, sobre todo, el cine, representado fundamentalmente a través de los autores englobados en el movimiento de la *Nouvelle Vague*.

Esta transformación adulta del discurso del cómic europeo se produce casi en paralelo a la consolidación del movimiento *underground* americano (García 2010), que establece de forma similar el lenguaje de la historieta como elemento conductor de un agresivo mensaje contracultural. No es difícil encontrar en este sentido concomitancias entre los modelos americanos y el francés, en tanto se hace uso de la consideración popular de un medio como infantil para potenciar el mensaje subversivo de un discurso de militancia en el derrumbamiento de los modelos socioculturales imperantes. Sin embargo, el cómic *underground* americano es vocacionalmente alternativo y subterráneo, evitando cualquier mecanismo de distribución o difusión habitual asociado al cómic que triunfa como cultura de masas entre

el público americano. Establece sus propios circuitos de distribución y venta a través de las populares *head shops* de finales de la década de los años sesenta, creando una obvia conexión entre el cómic y el consumo de cannabis y otros movimientos asociados. Frente a esta autoexclusión hacia circuitos alternativos, las series que Losfeld publica son el frente de un movimiento cultural que busca sustituir plenamente los parámetros reinantes de la cultura establecida, pero siempre dentro de las claves de progreso social cotidiano que se viven en Francia durante la década de los sesenta y setenta. Se podría decir que, mientras en los EE UU la historieta para adultos se crea de forma paralela a la sociedad, en Francia busca establecerse como parte obligada y necesaria del *mainstream* editorial.

LA CONSOLIDACIÓN DEL CÓMIC ADULTO

Los movimientos impulsados por las publicaciones de Losfeld establecían de forma clara que existía un espacio definido para la historieta adulta dentro de la oferta cultural francesa; sin embargo, su paso a la inclusión dentro del *mainstream* editorial pasaba obligatoriamente por la asunción de los formatos de publicación imperantes en la época, fundamentalmente la revista de historietas de publicación periódica.



"Ilustrativa" doble portada del nº 55 de *Charlie Mensuel*, agosto de 1973.

Desde el año 1960 aparecía ya en el mercado la revista satírica *Hara-Kiri*, la publicación dirigida por Georges Bennier y François Cavanna que había conseguido aglutinar a su alrededor los mejores escritores y dibujantes de la época, desde Gébé, Topor y Wolinski a Raymond Queneau, Reiser o Jean Giraud, conformando un equipo sólido que subvirtió por completo los modelos de humor practicados anteriormente con gran éxito (Mazurier 2006). Sin embargo, y pese a su profunda vocación rupturista, *Hara-Kiri* seguía restringida a una homogeneidad temática que no conseguía establecer *per se* una clara identificación entre historieta y lector adulto, sino a través de la tradicional vocación adulta de la sátira. Una situación que cambiaría decididamente en 1969 con la aparición de *Charlie Mensuel*, una publicación dirigida por Delfeil de Ton que toma el ejemplo de la italiana *Linus* para hacer bandera de la reivindicación de la historieta como parte de la cultura. Su presentación es clara:

"La bande dessinée, en France, n'avait pas très bonne réputation. Puis le snobisme s'en est mêlé. On a raconté plein de bêtises et, surtout, on a publié n'importe quoi. Le résultat, c'est que, maintenant, en France, la situation de la bande dessinée est pire que jamais" [22].



Reproducción de un original de *Ulysse*.

Siguiendo los dictados de la recuperación de series americanas que se establecieron desde los grupos teóricos que aparecieron durante la época y las pautas del ensayo pionero publicado por Evelyne Sullerot en 1966, *Bande dessinée et culture* [23], sus páginas acogían tanto la edición de clásicos como *Peanuts*, de Charles Schulz, o *Li'l Abner*, de Al Capp, junto a nuevas propuestas de clara inspiración en las ediciones de Losfeld, como *Ulysse*, de Jacques Lob y Georges Pichard, una revisión en clave erótica del clásico de Homero, o una selección de jóvenes autores que evolucionan desde el humor más agresivo de *Hara-Kiri* hacia nuevas propuestas que abarcan un amplio abanico temático, como Cabu, Reiser, Fred, Wolinski o Gébé.

Si bien el erotismo va dejando de ser el único foco fundamental de identificación de la historieta como adulta, es evidente que su presencia ayuda a un rápido alejamiento de la consideración infantil. De hecho, la apertura sexual será la excusa para que Gotlib, Mandryka y Claire Brétécher abandonen la todopoderosa *Pilote* a principios de los setenta para fundar en 1972 *L'Écho des Savanes*, considerado por algunos autores como el establecimiento definitivo de la edad adulta de la historieta francesa (Gaumer 2004:266). Su primer número se distribuye en librerías y no en quioscos, como era habitual, con colaboraciones sólo de sus fundadores, a los que se irían añadiendo otros autores como Jean Solé, René Petillon o Moebius, publicando también a autores americanos como Robert Crumb o Wally Wood.

LA ACEPTACIÓN SOCIAL DEFINITIVA DE UNA HISTORIETA ADULTA

Revistas de orientación clásicamente reservada al público infantil, como *Pilote*, cambian su estrategia y acogen historietas para lectores adultos, pero no pueden evitar que los autores, ahora conscientes de su papel de motor de renovación sociocultural, reivindiquen un papel predominante, creándose multitud de secesiones —como la ya citada de *L'Écho des Savanes*— entre las que hay que destacar especialmente por sus posteriores ramificaciones e influencias la que supone el nacimiento de *Métal Hurlant* en 1975.

Aprovechando el momento de confusión que existe en revistas tradicionales como la citada *Pilote*, autores de importante significancia en el medio como Druillet, Dionnet y Moebius, acompañados de Farkas como gestor de la sociedad, fundarán la editorial colectiva Les Humanoïdes Associés (Marnonnier 2006), una empresa que pronto lanzará una revista que revolucionará profundamente las bases de la historieta europea, tomando como manifiesto fundacional los referentes establecidos por las publicaciones de Losfeld: uso del género fantacientífico, erotismo, reivindicación de la psicodelia y el pop art, concienciación política y planteamientos contestatarios frente a la cultura establecida.

Reciben, además, las influencias del movimiento *underground* americano nacido a finales de los años sesenta y liderado por Robert Crumb, pero sin renunciar a las nuevas concepciones de clásicos de la historieta que nacen desde la naciente investigación académica y sin la categorización alternativa que este movimiento expresaba como identitaria. A diferencia de las americanas, de las que tomarán préstamos ideológicos y formales, las iniciativas galas nacen como una evolución de la oferta existente que se amplía hacia el lector adulto, en igualdad de condiciones que la presente en otras formas culturales. Un espíritu de mixtificación y diversidad que permitía albergar desde las experiencias formales y narrativas de Moebius [24] a la evolución del *underground* que proponía Richard Corben en *Den*, pero sin dejar de lado la presencia de clásicos de la historieta de prensa británica (*Dan Dare*, de Frank Hampson), historietas eróticas de temática sadomasoquista (*Gwendoline*) o incluso propuestas atrevidas que impregnaban de estética pop el género de superhéroes americano (*Nick Fury Agent of SHIELD*, de Jim Steranko). Una oferta diversificada que sólo se puede entender a la luz de las iniciativas anteriores de Peellaert o Forest, que las hace evolucionar y se establecen como una oferta decisiva para el lector de la época. Les Humanoïdes Associés intentó, en cierta medida, prolongar el compromiso feminista de esas obras antecesoras con la publicación en 1976 del magazín trimestral *Ah! Nana*, aunque no llegaría a sobrepasar los nueve números. La asimilación de la historieta como propuesta artística y cultural adulta ya no tiene marcha atrás y durante los años siguientes se produce un doble fenómeno de importancia funda-



Pilote, una revista muy diferente a la de sus orígenes. Bajo estas líneas *Métal Hurlant*, revista que revolucionó el panorama del cómic europeo.



mental: por un lado, la generalización de aproximaciones a la historieta desde los círculos académicos de toda Europa. Por otro, la aceptación entusiasta de un público que reconoce en la historieta un lenguaje adoptado desde la infancia y que ahora acopla sus contenidos a sus necesidades adultas. Una integración y aceptación en la esfera cultural que pronto arrastraría a las editoriales a la creación de propuestas similares a la de *Métal Hurlant* o a la adaptación de sus modelos previos. Aparecen revistas como (*À Suivre*) y otras como *L'Écho des Savanes* o *Charlie Mensuel* se consolidan mientras *Pilote* se dirige definitivamente al lector adulto, en un fenómeno editorial que recorrerá toda Europa, incluyendo España, recién estrenada su democracia pero que se agregó a esta tendencia de reconocimiento de la historieta como forma de expresión adulta (Altarriba 2001: 307).

El cómic adulto recibía, por fin, el beneplácito de cultura oficial.



¡Nanna, (*À Suivre*) y *L'Écho des Savanes* completaban el escenario del cómic con contenidos eróticos publicados en francés.

BIBLIOGRAFÍA

Altarriba, A. (2001) *La España del Tebeo*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A.

Coma, J. (1984) *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*. Barcelona: Ediciones Península.

Filippini, H. (1993) *Petite Histoire de l'érotisme dans la BD*. Paris: Media 1000.

García, S. (2010) *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

[Gamer](#), P. (2004) *L'Écho des Savanes*, en *Larousse de la BD*, Paris : Larousse.

Groensteen, T. (2000) *Why Are comics still in search of cultural legitimization?*. En *Comics & Culture. Analytical and theoretical approaches to comics*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Groensteen, T., & Peeters, B. (1994) *Topffer: l'invention de la bande dessinée*, Paris: Hermann.

Guiral, A. (1988) "La mujer que quería ser "macho" o la masculinidad mal entendida". En el cómic "Modesty Blaise" nº 6, Ed. Planeta Agostini.

Llorens, T. (2008) "La figuración narrativa". *Cuadernos del IVAM*, 14: 20-33.

- Mazurier, S. (2006) *Hara-Kiri de 1960 a 1970, un journal d'avant-garde*. Histoires littéraires, 26.
- Miller, A. (2007) *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Stri*. Bristol: Intellect Books.
- Moix, R. T. (1968) *Los «cómics», arte para el consumo y formas pop*. Barcelona: Llibres Sinera.
- Marmonnier, C. (2003) *Petite histoire de la BD. Métal Hurlant*. BANG!, 4 : 84-98.
- Porcel, P. (2003). *Clásicos en Jauja. Historia del tebeo valenciano*. Alicante: Edicions de Ponent
- Pons, A. M. (2006) *De Modesty Blaise al Métal Hurlant*. Entrada en lacarceldepapel.com, disponible en línea en este enlace: <http://www.lacarceldepapel.com/2006/03/01/de-modesty-blaise-al-metal-hurlant/>

NOTAS

- [1] Milton Caniff desarrolló en prensa la tira *Terry and the Pirates*, una aventura de corte realista que derivaría durante la II Guerra Mundial en un relato de las acciones bélicas en Extremo Oriente. Harold Foster es el creador de *Prince Valiant*, una fantasía épica-heroica que bebe de fuentes históricas y novelescas, como los mitos arturianos. Al Capp crearía con *Li'l Abner* una sátira feroz de la sociedad americana, por la que se llegó a postular por parte de la intelectualidad americana como candidato al premio Nobel.
- [2] Serie realizada para la revista *Misterix* con dibujos de Hugo Pratt.
- [3] Creada por el propio H. G. Oesterheld como vehículo de experiencias propias que no podían tener salida en las editoriales que existían en Argentina en ese momento.
- [4] *Ernie Pike* fue publicada originalmente en la revista *Hora Cero*, con dibujos de Hugo Pratt. La serie contaba los relatos del corresponsal de guerra Ernie Pike, basado en la figura real de Ernest Pyle.
- [5] Publicada originalmente en la revista *Hora Cero* con dibujos de Francisco Solano López. Posteriormente, el mismo guionista abordó una reescritura de la obra con el dibujante Alberto Breccia que quedó inconclusa. Su argumento de ciencia ficción relata la invasión de la Tierra por una civilización alienígena, relatada por un extraño personaje, Juan Salvo, único superviviente que, sin explicación alguna, tiene la facultad de viajar en el tiempo.
- [6] Serie de Milton Caniff publicada en los diarios militares estadounidenses de 1943 a 1946, protagonizada por la exuberante Miss Lace, un personaje derivado *Dragon Lady*, uno de los clásicos de su serie más conocida, *Terry and the Pirates*.
- [7] Creado por Ian Fleming en 1953 en la novela *Casino Royale*.
- [8] Según Javier Coma (Coma 1984), se pasó de un fanzine de 600 ejemplares de difusión a una revista con más de 10.000 ejemplares de tirada.
- [9] Posteriormente recopilada en álbum (1964) en la editorial de Losfeld, *Le Terrain Vague*.
- [10] *Flash Gordon* fue creado en 1934 por el dibujante Alex Raymond, sobre guiones de Don Moore, narrando las aventuras de un famoso deportista que llega al exótico planeta Mongo acompañado de su novia, Dale Arden, y del científico Dr. Zarkov.
- [11] Existen coincidencias tanto en la composición de página, muy similar a la utilizada por Raymond en las planchas dominicales, como en el uso de textos de apoyo recargados y redundantes, propios de una narrativa más cercana a las necesidades explicativas de una plancha dominical —donde se debe recordar al lector los hechos de la página publicada la semana anterior— que a una revista con más páginas disponibles.
- [12] La influencia de Barbarella se extenderá tanto en Francia como en Italia. Para más información, <http://absencito.blogspot.com/2008/11/las-hijas-de-barbarella.html>
- [13] La serie de Gigi y Moliterni tendría un largo recorrido editorial asociado a su éxito de ventas, pasando por varias editoriales y terminando en la editorial Dargaud, que publicaría las aventuras de esta espía ya rebajadas de su carga erótica inicial.
- [14] La serie de Springer y O'Donoghue fue publicada en la reconocida y pionera revista literaria *Evergreen Review*, fundada por Barney Rosset en 1957. Esta revista ha destacado siempre como un referente de la contracultura, siendo uno de los principales focos impulsores de la *generación beat*, con colaboraciones de Jack Kerouac, Norman Mailer, Samuel Beckett o William S. Burroughs.

[15] Publicado en formato álbum por Eric Losfeld en la editorial Le Terrain Vague en 1966.

[16] Ambas son agentes secretos: Modesty comparte formas y modos con el referente de James Bond, mientras que Jodelle es un agente sui generis, más próximo en sus formas a una superheroína dispuesta a salvar el mundo.

[17] Jodelle en sí misma es otro icono de la cultura de masas, al tomar las facciones de la cantante Sylvie Vartan, una de las más famosas en el momento en Francia.

[18] Se recopiló en formato álbum en 1968, por Eric Losfeld Editeur.

[19] Nicolas Devil (o Deville) sólo es conocido por su participación en Saga de Xam. Su nombre es con seguridad un seudónimo, y sólo se sabe de él que trabajó como decorador en las primeras películas de Rollin.

[20] Destacan entre ellos autores como Philippe Druillet, Barbara Girard o Nicolas Kapnist.

[21] Además de cambiar estilos tipográficos, se utilizaron varios códigos simbólicos especialmente diseñados para el álbum, que obligaban al lector a "traducir" los diálogos mediante unas tablas de conversión incluidas al final del libro.

[22] Publicado en el editorial de Charlie Mensuel nº1.

[23] Publicado por la editorial Opera Mundi.

[24] Moebius es el seudónimo de Jean Giraud, dibujante de *Lieutenant Blueberry*, que en las páginas de *Métal Hurlant* abordaría dos experiencias radicales de ruptura formal: *Le garage hermétique de Jerry Cornelius* y *Arzac*, ambas enclavadas en la fantasía y sin estructura argumental previa, improvisando el desarrollo de una trama donde el autor, conscientemente, rompía la secuencia y recomenzaba cuando existían síntomas que permitieran adivinar una coherencia discursiva.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ÁLVARO PONS (2012): "DEL EROTISMO Y LA CIENCIA FICCIÓN AL ESTABLECIMIENTO DE CLAVES ADULTAS PARA EL CÓMIC EUROPEO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#) : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/del_erotismo_y_la_ciencia_ficcion_al_establecimiento_de_claves_adultas_para_el_comic_europeo.html

DIEZ AÑOS DE MUJERES EN MARVEL (CÁDIZ, 28-III-2012)

Autor: [RAFAEL MARÍN](#)



Notas: Artículo del autor realizado expresamente para TEBEOSFERA 9, especial sobre el papel de la mujer en el cómic, con particular atención a su significación erótica. A la derecha, La Gata, personaje cuyo uniforme resultaría más sensual en su edición española en blanco y negro.

DIEZ AÑOS DE MUJERES EN MARVEL

La Casa de las Ideas estaba compuesta por hombres. Había una secretaria (Flo Steinberg) que luego se dedicó al cómic *underground* (eso que entonces todavía se llamaba *comix*), y al menos una dibujante *freelance* (Marie Severin, que despuntaría más tarde haciendo nada menos que *King Kull* con su hermano John), pero el *staff* de Marvel lo componían varones. Tanto los pocos profesionales que se dedicaban al papeleo y al aspecto técnico como los dibujantes y guionistas que no trabajaban precisamente en ese lugar imaginario que la publicidad interna de la casa bautizó como "el *bullpen*". Estos últimos, los creativos, eran además hombres maduros, de esos que todavía usaban corbata y sombrero. No olvidemos que tanto Stan Lee como Jack Kirby ya habían cumplido más de cuarenta años cuando en noviembre de 1961 se publica el primer número de *Fantastic Four*. Ni que Steve Ditko, en los cuatro años cortos que dibuja (y argumenta) *The Amazing Spider-Man*, parece anclar la tira en unos irreales años cincuenta.

Y un anatema: ni Kirby ni Ditko se caracterizaban, uno por exceso y el otro por defecto, por dibujar lo que podríamos decir mujeres atractivas: la vida amorosa de Peter Parker sólo se hace interesante cuando se complica porque el nuevo dibujante, John Romita, procedente de los tebeos para chicas, aportó el necesario glamour a sus Betty y Verónica particulares, ahora reconvertidas en Gwen Stacy y Mary Jane Watson (a las que personalmente siempre he visto, además, como trisuntos de Julie Christie y Jane Fonda). Recuerden ustedes que la primera aparición de Mary Jane [\[1\]](#), descrita ya como una chica despampanante, juega al despiste al cubrir su rostro con una aparatosa flor en una maceta: chiste aparte, es posible que el propio Ditko, tan rarito él, fuera claramente consciente de que lo suyo no era la belleza femenina.

Tampoco Kirby, hasta la llegada de Joe Sinnott y pese a sus incursiones pasadas en el cómic romántico, parece dar demasiada importancia a lo sensual en su plasmación del sexo femenino. Ciertamente, Madame Medusa, con su larga cabellera de gorgona, antes de que supieran los autores mismos que era prima de Gorgon, añadía una inusitada sensualidad al título, sobre todo si la comparábamos con los

tres feos patanes (El Brujo, el Hombre de Arena y Pete Pegamento) con los que, nunca supimos bien por qué, decidió aliarse. Pero no es hasta la eclosión artística que supone la colaboración con Sinnott que Kirby se permite, siquiera brevemente, jugar con la belleza de Sue Storm (ahora Sue Richards), que siempre pareció tan mayor y tan anticuada, la Doris Day del universo marveliano en ciernes, mientras que la inclusión de Crystal en la serie propiciaba una mirada amable al *flower power* y las adolescentes del momento. Un poquito más voluptuosa, pero peligrosa por lo que implicaba, Hela, la diosa de la muerte vikinga, a caballo entre el *amour fou*, el acoso indecente y la *mater dominatrix*.



La primera aparición de Mary Jane Watson.

Son habas contadas las mujeres en el universo Marvel en los primeros cinco o seis años de su creación. Ciertamente, fueron fruto de una época: unos tiempos en que en los cómics no había diversidad racial y el elenco femenino se limitaba casi siempre a los dos polos básicos: la novia eterna (y mojigata) y la vampiresa apabullante. El juego sempiterno entre la puritana y la pícara en el que los cómics se han movido casi siempre. No es extraño entonces (o quizá sí) que los supergrupos contaran siempre con el elemento testimonial de una mujer (la casquivana Avispa en *The Avengers*, la desafortunada Marvel Girl en los *X-Men* y la siempre maternal Sue Storm en *Fantastic Four*), y que al menos en dos de esos casos la evolución de los tiempos, la consciencia de los autores y la propia percepción de los lectores acabara por convertir al menos a un par de ellas en dos de los seres más potencialmente poderosos del universo: así, las quejas de los lectores respecto a lo poco atractivo que resultaba, ya a primeros de los sesenta, un personaje que se hiciera invisible sin

más, obligó a Lee y Kirby a dotar a The Invisible Girl de unos curiosos “campos de fuerza” [2] que la ponían un poco a la par que sus compañeros de equipo (un poder que, bien desarrollado, podría convertirla en una combatiente imparable, como dejó bien claro muchos años más tarde John Byrne cuando pasó brevemente al personaje al lado oscuro —ay— y la dotó de escotes y sensualidades y poses de villana liberada a fuerza de latigazos orgasmáticos [3]), mientras que la propia Jean Grey, incluso antes de su conversión en Phoenix y su reverso tenebroso Dark Phoenix (ese término tan difícil de traducir que hemos reducido en castellano al chusco “Fénix Oscura”, cuando se habría entendido mejor “Fénix Negra”), ya vería aumentado su poder de telequinesis (tan parecido en parte al de la propia Sue Storm... si Sue Storm se diera cuenta) y aunque fuera incapaz de distinguir un destornillador de unos alicates adoptaría también poderes telepáticos que la conchabiarían con el profesor Xavier sin que nadie, ni entonces ni ahora, sospechase

nada indecoroso entre ambos.



La transformación de Sue Storm. Campos de fuerza para aumentar el atractivo de Sue "Tornado" en la página de la izquierda. A la derecha, escotes impensables para la abnegada esposa de Reed Richards.

La idea de dotar a los grupos de elementos femeninos se mantuvo con la Hermandad de los Malos Mutantes, la Hermandad de los Mutantes Diabólicos o como nos dé por llamar a los personajes unidos, un poco a la fuerza, bajo el mando de Magneto. Entre ellos, Hansel y Gretel redivivos, Mercurio y la Bruja Escarlata, ese personaje tan sexy y tan mal uniformado que solo vendía muslaman en los días en que todo el mundo iba vestido de forma más modosita, y cuyos poderes ("hex" power, en V. O.) tampoco difieren mucho de la telequinesis. Los archienemigos de los Fantásticos, ya se ha dicho, contarían en sus filas con una sensual (para los tiempos) Madame Medusa, que perdió gran parte de su encanto y sus posibilidades filo-sadomaso cuando se reveló prometida del dictador, perdón, del rey máximo de los Inhumanos. Incluso con Los Vengadores (o Thor) cuando los autores enfrentaron a los héroes más poderosos de la Tierra contra un equipo de dos malos (The Executioner y The Enchantress) no pueden dejar de jugar al bruto y la bella, mala y de verde champán (todos los malos Marvel de aquella época se identificaban por los colores, malva y verde, siendo Ojo de Halcón el único superhéroe vestido de malva... aunque, naturalmente, Ojo de Halcón empezó siendo un supervillano, como todos sabemos gracias a la *Biblioteca Marvel*... aunque la *Biblioteca Marvel* fuera en blanco y negro).

Los personajes femeninos no superheroicos, por otro lado, se mantuvieron dentro de los tópicos que todos los lectores (sobre todo masculinos) hemos aprendido a asociar con los tebeos. Ni siquiera reposo del guerrero, en tanto los superhéroes no reposan, el elenco femenino de las series principales marvelianas no abandona casi nunca el de damisela en peligro o enamorada imposible: ni las dos primeras

relaciones seudorrománticas de Peter Parker (Betty Brant y Liz Allen, tan feúchas ambas), ni la enfermerita Jane Foster que hereda todos los tics de las historias románticas de fotonovela al uso (y que durante mucho tiempo vivió en un quiero y no puedo entre la personalidad de Donald Blake, aquel House adelantado a su tiempo, y el todopoderoso Thor, con el problema añadido de las comparaciones con la Sif legendaria [4]), ni la agobiada y alienada Betty Ross respecto a aquel *beatnik* de color verde que era Hulk, ni la eficaz (y bellísima, por fin) Karen Page, blanco amoroso de los dos abogados para los que trabaja (hoy podría haberse ganado una fortuna denunciando casos de acoso y no habría tenido que recurrir al porno), nos indican que las mujeres eran nada más que el contrapunto cotidiano a los escenarios cada vez más desaforados que fueron cimentando el universo Marvel, cuando la normalidad todavía coexistía con la supernormalidad (o la superanormalidad). Un caos curioso de la poca importancia que se le daba al hecho amoroso (lo sexual, evidentemente, ni imaginarlo) lo tenemos en Capitán América y su rocambolesco *affaire* romántico no con una, sino con dos agentes 13.



Los *affaires* románticos de *Captain America*.

Hoy nos cuesta trabajo imaginar que los villanos de los cómics sean personajes históricos de hace veinte años, pero en los años sesenta, la II Guerra Mundial no debía parecer tan lejana, y las dos décadas transcurridas entre el conflicto y el momento en que los *comic books* se publicaron permitían que los personajes tuvieran un pasado de excombatientes: es el caso de Reed Richards y Ben Grimm, de Nick Fury (un personaje que hizo doblete en dos títulos, aparte de sus apariciones estelares en otros) y del Capitán América, cuya animación suspendida permitía presentarlo todavía lozano y fortachón. Sin embargo, los nazis como enemigos recurrentes resultarían, para el personaje, tan apetecibles como el Doctor Doom para los Fantásticos o el Duende Verde para Spider-Man. También es posible que en el lento desarrollo del universo Marvel, una serie de movimientos de ajedrez férreamente calculados (y ése es su gran mérito) por el editor en jefe, Stan Lee, para dar cohesión a sus títulos se considerase difícil contar historias del Capitán América como miembro y líder de The Avengers y, al mismo tiempo, como agente por libre de S. H. I. E. L. D. (y recordemos que durante un buen montón de números de *Tales of Suspense* las "historias" del Capitán son mera excusa

acrobática para lucimiento de Jack Kirby), con lo que se decidió inventar aventuras de Steve Rogers y el excesivamente llorado Bucky Barnes en el escenario bélico. La jugada no debió salir demasiado bien, porque pronto tuvo que volver el Capitán al "presente" poco antes de inaugurar colección con su propio nombre (y renumerada a partir de número 100).

Si no fuera porque uno sospecha que estas cosas ni se tenían en cuenta siquiera, podría pensar que los bélicos ardores del superhéroe de la bandera estrellada y su joven adlátere, sobre todo por lo mucho que se le recuerda y se le llora, no necesitarían la intromisión de ningún personaje femenino: circunstancia difícil, además, en pleno frente. Pero en *Tales of Suspense* nº 64 (abril de 1965) el destino de los superhéroes se cruza con el de una rubia periodista sin nombre (es identificada como "la chica") que se confiesa agente especial del Cuerpo Femenino del Ejército trabajando en colaboración con el FBI (incluso da, página 7, una improbable patada lateral al grito de «¡Os demostraré que una mujer no tiene que estar indefensa!») para despedirse en la última página del superhéroe con un varonil apretón de manos e identificarse, pues no da su nombre, como "Agente 13".

Once números más tarde, en *Tales of Suspense* nº 75, ya de vuelta al presente, después de un interludio melancólico donde Steve Rogers se pregunta por su compañero perdido, el sargento que le amargaba la vida y "otra" que hubo a quien conoció brevemente, al salir a la calle, se cruza con una bella rubia a quien cree identificar como un trasto amoroso de su pasado de



Páginas comentadas de los números 64 y 75 de *Tales of Suspense*.



guerra. Lo que puede haber sido una ilusión se confirma cuando la joven, tras negar que se hayan visto antes, suelta en bocadillo de pensamiento la perla:

«¡Casi meto la pata! Mi hermana me habló tan a menudo del joven que conocí en la Segunda Guerra Mundial... ¡pero ahora sería mucho más mayor! ¡No puede haber sido él! ¿Qué habría pensado si le hubiera preguntado: '¿Su nombre es Steve Rogers?'».

Las posibilidades de retomar esa relación amorosa se antojan hoy más apetecibles que lo que al final quedó, en tanto habría sido interesante ver al veinteañero Steve Rogers relacionarse con una mujer que le duplicaba la edad... aunque los derroteros que tomaría la historia, un cúmulo de casualidades y posiblemente de errores de concepción, hacen que, visto con cierto despegue, se nos antoje tan jugosa como el adulterio convertido en incesto de *Mogambo*. La rubia sin nombre se revela en la última viñeta como agente de SHIELD, sólo para desaparecer, aparentemente envenenada, tras la batalla de rigor del número siguiente.

Pero la semilla de la tragedia ya había sido plantada, y apenas un número más tarde la historia vuelve a ser un *flashback* donde, en los albores de la liberación de París, el Capitán América ha sustituido a Bucky Barnes por una bella rubia que colabora con los partisanos (y es bella en tanto es John Romita quien está a los lápices). La rubia no es identificada como la "agente 13" de números anteriores... pero tampoco tiene nombre. Es decir, el Capitán no sabe cómo se llama. Ni ella ha visto jamás el rostro del Capitán. Por las cosas que pasan en los tebeos, ella es secuestrada, torturada y pierde la memoria después de bellas parrafadas seudolíricas por parte de ambos tortolitos. La historia cierra con Steve Rogers llorando por ella (los personajes Marvel entonces eran muy llorones, pero al menos se agradece que llorara por una chica y no por el sempiterno Bucky), con las siguientes palabras: «Después de todos estos años, sigo sin saber si está viva o muerta... Sigo sin saber qué fue de ella».



Conocida secuencia de Jim Steranko en el número 2 de *Nick Fury, Agent of SHIELD*.

Podría haber sido un bello final a la historia, pero lo rocambolesco (o los despistes, insistito) vuelve a asolar al personaje y su continuidad. La rubia sin nombre contemporánea vuelve a aparecer (con dibujos de Kirby y tintas de Sinnott, cómo sabían estos tipos cuándo había que potenciar la belleza) en el número 92 de *Tales of Suspense* (agosto de 1967), identificada a partir de entonces por parte de Nick Fury en números siguientes sólo como "The girl" o "Lady", antes de llamarla, exacto, "Agente 13". Por resumir la historia: Steve Rogers (y los lectores) no sabrá el verdadero nombre de la espía que lo amó hasta *Captain América* nº 103 (julio de 1968), ella no vuelve a hacer mención a su misteriosa hermana, y no es hasta 1973, con Steve Englehart a los guiones, cuando se recupera la subtrama del amor perdido del Capitán América y la hermana no identificada de Sharon Carter en la figura de Peggy Carter, presentada como hermana mayor de la actual agente de Shield, un detalle de *retrocontinuidad* (Englehart fue uno de los grandes doctores del Universo Marvel) que el correr de las

décadas ha acabado por corregir de nuevo: hoy Peggy Carter (cuya aparición como "agente 13" no se reconoce como tal) es tía de Sharon (una idea que también habría sido más creíble en los setenta), y no es de extrañar que la influencia de las adaptaciones al cine de los personajes marvelianos acabe por desplazarla a tía abuela.

La anécdota es significativa en tanto permite, por un lado, comprobar el efecto de la serendipia (o el despiste autoral) en la creación del entorno del personaje y, de rebote, en el universo marveliano, y por otra, la poca importancia que los autores (Stan Lee en este caso) y posiblemente los lectores (preadolescentes por entonces) daban a la presencia femenina en las andanzas de los superhéroes: una novia era exactamente igual que cualquier otra, las bases sobre las que se asentaban las relaciones entre los dos sexos pasaban siempre por el elemento de la incomprensión mutua (basta repasar los dos *ménage à trois* mentales de Peter Parker, primero con la rubia Liz y la morena Betty y luego con la pelirroja Mary Jane y la rubia Gwen; o el no menos angustioso trío entre Cíclope-Marvel Girl-Angel, donde ninguno de los personajes es capaz de expresar sinceramente sus sentimientos y viven en el tira y afloja de la indefinición), y se permitía sólo un asomo de camaradería en la lucha (el Capitán osaría pedirle a Sharon que dejara su trabajo como espía). Es un detalle cuanto menos sintomático, puesto que la puerta de entrada a los guiones se producía, por imperativo de Lee, con las historias de *Millie the Model* antes de pasar a otros proyectos más masculinos y de mayor efecto feromónico. Resulta también chocante que estas historias mencionadas de Capitán América se produzcan en un momento en que los roles hombre / mujer ya han empezado a sufrir un cambio importante en el título de



La boda de La Avispa (*The Avengers*, nº 60).



Valkiria acusando a los Vengadores masculinos de cerdos machistas (*The Avengers*, nº 83)

Los Vengadores (y, en menor sentido, en el de los Fantásticos), como si la evolución de los personajes no fuera paralela, sino a trompicones. La primera escena sexual de los cómics Marvel, siempre en términos de alusión visual, se produce en *Nick Fury, Agent of SHIELD* nº 2, de 1968, donde el montaje analítico, la pistola, la flor, el teléfono ignorado nos muestran sin lugar a equívocos lo que está pasando entre la Condesa y el veterano jefe de espías.

Las décadas son esa cosa que hemos inventado para explicarnos el paso del tiempo, y cuando las aplicamos a las modas solemos creer que cada década tiene características propias que comienzan y terminan justamente como marca el calendario. Sin embargo, hubo muchos años sesenta en los años sesenta, hasta el punto que podríamos decir que uno de los puntos de inflexión lo marca el asesinato de John F. Kennedy en noviembre de 1963 (el momento en que EE UU se vuelve "mayor" y despierta del sueño) y otro el año 1968, cuando las marchas a Washington, la guerra de Vietnam, los asesinatos de Martin Luther King Jr. y Bobby Kennedy dan comienzo a un nuevo capítulo que casi anuncia una nueva "década" temática que podría extenderse hasta 1977, la llegada de Jimmy Carter tras el Watergate y, en los medios de ficción, la involución retro que culmina con el estreno de *Star Wars* y el nuevo cine basado en los efectos especiales que tanto se acerca a los cómics.

En los cómics Marvel, la gran vuelta de tuerca la provoca, curiosamente, un personaje femenino menor, La Avispa, cuando en *The Avengers* nº 60 (enero de 1969, en los quioscos cuatro meses antes) sorprende a propios y extraños al decidir casarse de golpe y porrazo con Yellowjacket, el chulo y sexual enmascarado que, presentado apenas un número antes, afirma haber derrotado y asesinado a Hank Pym, su novio eterno. Son dos números tramposos que permiten al guionista Roy Thomas subvertir el *statu quo* del grupo, la principal característica de la serie, que funciona casi siempre por la llegada a las filas de Los Vengadores de un personaje nuevo. Porque la revelación de que Yellowjacket es ni más ni menos que el propio Hank Pym con un brote psicótico permite desterrar, siquiera brevemente (hasta la guerra Kree-Skrull) a Giant Man del grupo, y sustituirlo por un nuevo personaje muchísimo más agresivamente sexuado que su anterior encarnadura. La jugada maestra de estos dos números no es tanto la sorpresa final (La Avispa ha adivinado que el nuevo enmascarado es Pym desde que se besaron) [5], sino el lucimiento que el artista (John Buscema) presta a las poses inequívocamente sexuales tanto de Yellowjacket como de la mismísima Avispa: al estupor inicial del lector y los propios Vengadores («¿Cómo puede la Avispa ir a casarse con un tipo así?») se une, demasiado tarde, la comprensión de que también las heroínas de los cómics tienen pulsiones sexuales... aunque engañen al engañador y aprovechen para casarse con él de rebote.

El cambio de guionista en las series principales indica un cambio de enfoque en la percepción del mundo, el del relevo generacional que supone Thomas, *the boy wonder*, respecto al maduro Stan Lee, un cambio que se acrecentará cuando las obligaciones de Lee dejen en manos de Thomas el cargo de editor de las mismas colecciones que escribe o de editor en jefe de la línea editorial. Los cómics Marvel, al compás de los demás medios y la misma sociedad norteamericana, avanzan. Las modas se reflejan, bien porque se aprovechan como factor de reclamo en las ventas o porque de verdad se siente, entonces, que los tebeos pertenecen a una cultura en marcha.

El cambio del dibujante insignia añade un peso de esteticismo canónico del que antes carecían los cómics. John Buscema no emplea el esquematismo brutal de Kirby ni las líneas distorsionantes de Ditko: lo suyo es la anatomía, la proporción áurea. Sus hombres son musculosos y proporcionados, y sus mujeres son sensuales y sinuosas. Lo vemos en esa especie de oda al que es, también en *Los Vengadores*, el episodio donde las mujeres marvelianas toman, siquiera brevemente, conciencia de clase [6]. Y lo vemos también en la sensualidad algo más que implícita en que, en *Silver Surfer* (y ahora con guiones del propio Stan Lee), vemos a Mefisto intentar seducir a Estela Plateada con tres sensuales mujeres, y al propio Mefisto engullir dentro de su abrazo a una entregada Shalla Ball. Por una vez, los españolitos que conocimos estos tebeos dentro de la nefasta edición formato novela de Ediciones Vértice pudimos imaginar más allá que los lectores americanos, en tanto en estas escenas el color funciona como elemento cuasi censor, mientras que en la versión en blanco y negro la ilusión óptica del desnudo femenino es casi perfecta: pasaría lo mismo en las historias de La Gata (*The Claws of the Cat*, noviembre 1972), de breve duración, donde los dibujos de Marie Severin y sobre todo las espectaculares tintas de Wally Wood (que ya había cambiado el feo uniforme amarillo con camiseta de Daredevil por el rojo y la mancha de negro, mucho más sensual), al haber sido publicados en blanco y negro, obviaron el feo tono amarillo del ajustado uniforme del personaje por lo que, en el papel, parecía simplemente color carne.



El abrazo de Mephisto en su versión original y en la española de Vértice (*Silver Surfer*, nº 3).

Casi en los mismos parámetros de sensualidad equívoca, en tanto las mallas de su uniforme no sugieren malla ni cuero ni lycra, sino piel desnuda, tenemos la evolución de la Viuda Negra: presentada al principio como la típica espía soviética deudora de Mata Hari, sin disfraz inicial, quizá emparentada con la visión glamorosa del espionaje según el cine (y ejemplificado, para la época, por *Topaz*), reciclada

más tarde a supervillana con un molesto aire a *chorus girl* de Las Vegas de entonces, no es hasta que se acerca de pleno al concepto de espía de cuero y fusta (es decir, a la Emma Peel de *The Avengers*) cuando se integra en el universo Marvel (dentro de la serie *Spider-Man*, quizá por su equivalencia arácnida) como una superheroína tan liberada como parece pedir a gritos su nombre, y en efecto, su currículo amoroso no tiene nada que envidiar al de cualquier personaje masculino: Guardián Rojo (su primer marido, supuestamente muerto), Ojo de Halcón y, por fin, Daredevil [7], con quien mantuvo una curiosa relación de pareja durante varios años, sin papeles, pura modernez (lo que podríamos llamar mojigatamente "vivir en pecado"). Natasha Romanoff (Romanova, en realidad) se presentó siempre como una mujer independiente (y madura), sugerida entre líneas (pero olvidado el caso por el lógico paso de las décadas) como la desaparecida princesa Anastasia. Para ese efecto existe, quizá, el personaje de Iván, trasunto de cosaco o de boyardo en ciernes, que la cuida como si fuera su guardaespaldas o su esclavo para todo, en una relación que podría estar inspirada en la de Willie Garvin y Modesty Blaise. La Viuda Negra es el primer personaje de los cómics Marvel a quien vemos darse una voluptuosa ducha.

Y es que, claro, los medios han entendido siempre liberación femenina y liberación sexual como temas que van cogidos de la mano, obviando el componente de *sexplotación* que, para los públicos masculinos, tiene la exposición del cuerpo femenino. En un medio como la historieta, hecha en su mayoría por hombres para públicos infantiles o adolescentes, nos hallamos en los pantanosos terrenos del quiero y no puedo.

El erotismo en las pantallas, obviando a Linda Lovelace y Russ Meyer, se expande en los sesenta con las películas de terror que inicia la Hammer y presentan en color los viejos miedos atávicos que ya Universal había explotado en los años cuarenta y cincuenta. El terror saltó también a la historieta, y Marvel no se quedó atrás, como era su costumbre, para abrir en los primeros años setenta su línea editorial a nuevas temáticas aparentemente más adultas donde los personajes femeninos dejarían de ser exclusivo reposo del guerrero y, al mismo tiempo, no dudarían en enseñar sus partes pudendas todo lo que el Comics Code y las demás limitaciones del mercado les permitieran. Las vaporosas vampiras con transparentes camisones encontrarían en títulos como *Vampire Tales* o *Dracula Lives* su versión historietística, deudora de los cómics EC y en competencia con los títulos de Jim Warren, mientras que en el mundo del *comic book* el mismo conde vampiro recrearía en color las mismas atmósferas en la serie *Tomb of Dracula* [8]. Otro de los títulos de las revistas en blanco y negro



Las voluptuosas formas de Black Widow se aprecian en esta plancha de Gene Colan entintada por Bill Everett (*Amazing Adventures*, nº 5).

de la época, *Tales of the Zombie*, de la mano del filipino Pablo Marcos, explotaría macumbas y aquelarres sexuales y bellos cuerpos femeninos ataviados con sucintos bikinis que quizá fueran censurados por la editorial, es decir, dibujados encima.

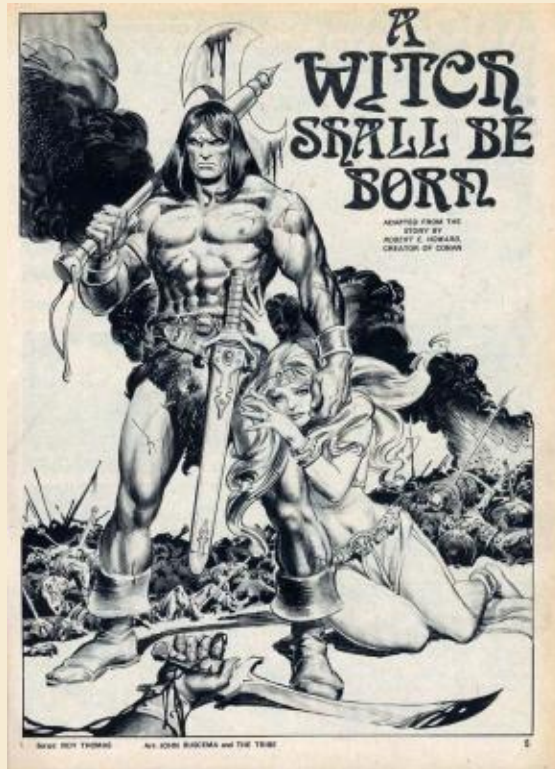


Conan y Jenna (*Conan the Barbarian*, nº 6).

El otro gran género nuevo con el que Marvel se explaya a gusto en la década de los setenta es la fantasía heroica. La adaptación al *comic book* primero y a los magazines en blanco y negro más tarde de las aventuras de Conan el bárbaro presentan un personaje en las antípodas de los bellos sentimientos de *boy scouts* que todavía albergaban los superhéroes. Conan es un guerrero, un ladrón, un asesino, un antihéroe, y sobre todo una máquina sexual [9], y por tanto, por sus historias desfilan un sinfín de mujeres sensuales que no hacen ascos a las proezas amoratorias que uno imagina en el bárbaro. Eran tiempos de exploración en los medios, y los tebeos no querían quedarse atrás. Del tropel de personajes femeninos que el bárbaro encuentra en el puerto de cada *comic book* destacaría, por su carácter pionero, a Jenna, la prostituta (imaginamos que en la treintena) que acoge entre sus sábanas

al joven e inexperto cimmerico, para acabar traicionándolo más tarde y dar literalmente con sus huesos en el polvo: es inusitado que en los tebeos se tratara el tema de la prostitución, pero quizá la historia coló por el tono diferente y adulto que su origen literario prestaba al personaje. La sensualidad de los dibujos de Barry Smith, aplicable también al entorno donde se mueven los personajes, presentó a Red Sonja, la primera mujer guerrero de la saga (adaptada de otro relato no perteneciente a la Edad Híboria de Robert E. Howard), que después de pasar por la reinterpretación de Esteban Maroto (que ya había intervenido en el rediseño de Satana) quedaría definida para los restos por ese nada plausible bikini de cota de malla tan agradable a la vista. Sin embargo, la personalidad de Sonja, con su eterno tira y afloja sexual (porque, ah, la mujer no puede asumir su condición como lo hace Conan), acaba por crear un personaje increíble y antipático (característica que comparte con Bêlit, la reina de la Costa Negra, cuyo diseño marró claramente el gran Buscema), que, sin embargo, logró tener título propio. De que Frank Thorne no acabó demasiado convencido de la lógica interna de la pelirroja parece dar fe el siguiente personaje que por su cuenta y riesgo creó el barbudo dibujante y guionista, la procaz pelirroja Ghita de Alizarr. Más creíble, entre las mujeres guerreros de Conan, es Valeria, la coprotagonista de "Clavos Rojos".

Pero es en los títulos en blanco y negro donde Buscema, acompañado por todos los entintadores imaginables, da rienda suelta a su dominio de la anatomía humana. Los momentos más sensuales (y más dramáticos) de toda la saga del bárbaro los encontramos en "Nacerá una bruja" (*The Savage Sword of Conan* nº 5, abril de 1975), mientras que quizá el momento más intenso y casi explícito se produce en el *fill in* de Jim Starlin en el *comic book* en color (*Conan the Barbarian* nº 64, julio de 1976).



Dominio de la anatomía en el número 5 de *The Savage Sword of Conan*.

El mundo de las artes marciales, en especial cuando se cruza con el espionaje estilo James Bond, no escapa tampoco al erotismo: desde la hija de Fu Manchú a su harén de concubinas (deudoras todas de la estética años treinta que en el cómic llevó a su máximo exponente Alex Raymond con su *Flash Gordon*), pasando especialmente por Leiko Wu, la agente secreto capaz de mantener una relación doble entre Shang-Chi y Clive Reston. Y Marvel se permitiría, en el número 33 (y último) de la revista en blanco y negro *Deadly Hands of Kung-Fu*, mostrar el primer desnudo femenino en la figura de Colleen Wing de *Las Hijas del Dragón*.

Más pudendas, las superheroínas tendrían que esperar al final de la década de los setenta, y sobre todo a la verdadera edad de oro que supusieron los primeros años ochenta, para redondear sus personalidades y mostrarse como personajes independientes.

NOTAS

[1] *The Amazing Spider-Man*, 25 (junio de 1965).

[2] En *Fantastic Four*, 22 (enero de 1964).

[3] En *Fantastic Four*, 281 (agosto de 1985).

[4] La creación y desarrollo de Thor dentro del universo Marvel, reconozcámoslo, es el proceso de prueba y error más caótico y lleno de agujeros existencialistas que jamás hayan visto los cómics.

[5] Un beso de tornillo bastante intenso. La relación entre La Avispa y Henry Pym recordó siempre a la de Liz Taylor y Richard Burton, peleas y malos tratos al correr de los tiempos incluidos.

[6] *The Avengers* nº 83, de diciembre de 1970. Aunque el amago de liberación femenina se resuelva presentando al nuevo personaje Valkiria como la Encantadora bajo disfraz, ésta dice verdades como puños durante todo el tebeo, desde la misma portada, donde acusa a los Vengadores masculinos caídos de "cerdos machistas". La Valkiria, como personaje independiente, fue rescatada luego.

[7] Después ha habido otros. El penúltimo, que yo sepa, es Buck Barnes.

[8] No puede olvidarse que tanto en la plasmación de la Viuda Negra, Sharon Carter, las esposas de Drácula o su hija Lilith está detrás Gene Colan.

[9] Ignacio Romeo llegó a escribir un relato satírico, "Conan el sifilítico".



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

RAFAEL MARÍN (2012): "DIEZ AÑOS DE MUJERES EN MARVEL" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), CÁDIZ : TEBEOSFERA.

Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/diez_anos_de_mujeres_en_marvel.html

HEROÍNAS FANTÁSTICAS SENSUALES Y ASEXUADAS. EL CASO DE RED SONJA (SEVILLA, 02-IV-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#)



Notas: Texto desarrollado para el número 9 de TEBEOS-FERA, dedicado al tratamiento erótico de la imagen de la mujer en los cómics. A la derecha, primera aparición de Red Sonja en los cómics, en 'Conan the Barbarian' nº 23.

Viñetas por Roy Thomas, Barry Smith y Sal Buscema.

HEROÍNAS FANTÁSTICAS SENSUALES Y ASEXUADAS. EL CASO DE RED SONJA



El personaje literario tomado como referencia, aquí dibujada por Nicollet para su edición francesa.

Red Sonja, Valeria y Bêlit, entre otras guerreras de los *comic books* de fantasía heroica de la década de los años setenta, fueron ejemplos de heroínas libres y con carácter, por contraposición a las típicas damiselas tradicionalmente rendidas a los pies del héroe masculino en los cómics americanos (y de todo el mundo). De todas ellas, la más conocida y popular fue Sonja, obviamente, escogida como personaje muy atractivo para los lectores de los cómics de Conan y para un público en general que lo tomó como referente del prototipo de personaje sexy de los cómics, no en vano fue elegida como la mujer más sexy de los cómics por la prestigiosa revista de divulgación *Comic Buyer's Guide* en 2011.

Para crear a Sonja la Roja en los meses finales de 1972 (su primera aparición tuvo lugar en un cuaderno de la colección *Conan the Barbarian* que llevó fecha de febrero de 1973, así que debutó tres meses antes en los quioscos estadounidenses), el guionista Roy Thomas mezcló a dos personajes literarios de Robert E. Howard, Agnes de Chastillon y Red Sonya de Rogatino, con el fin de concebir un espíritu aventurero que sirviera como aliciente y apoyo en las correrías de un joven Conan por tierras orientales. En principio era solamente una soldado, a la par que un

reto para el mayor semental de entre los bárbaros de Hiboria, pues no consiguió yacer con ella. Para explicar la animadversión de Sonja hacia los hombres Thomas concibió un hecho traumático, una violación en su adolescencia (esto lo narró después, en la revista *Kull and the Barbarians*), razón más que suficiente para que germinase en la muchacha el odio por el sexo masculino... para siempre. Recordemos que en la Era Hiboria no había otra terapia que la batalla.

Sonja quedó marcada desde sus inicios en los cómics como una mujer resentida, obligada al nomadismo y a ser mujer incompleta porque la vejación la había vuelto reacia al coito. La diosa Scáthach, que le confirió el dominio de la esgrima y el conocimiento de otras artes bélicas, le prescribió desentenderse de las artes amoratorias, salvo que un hombre le ganase en justa lid (lo que no deja de ser una metáfora de que los machos pueden "ganarse" a las hembras tras demostrar su hombría). Contrariamente a lo esperado, Sonja no se vuelve hombruna ni oculta sus dones femeninos bajo ropajes, por el contrario los muestra esplendorosamente y por esta razón los hombres seguirían pretendiéndola sin cesar.

El dibujante británico Barry Smith fue el primero en dibujarla, con sus muslos al aire pues vestía un corto calzón rojo y botas altas por entonces; para la parte superior diseñó una suerte de camisola de cota de malla, que no impedía apreciar su busto juvenil y generoso. Luego, el español Estaban Maroto, que acostumbraba a introducir el desnudo femenino artístico aderezado con elementos fantásticos en sus composiciones ilustradas, dibujó a la heroína con un nuevo atuendo, consistente en una especie de cota de malla cortada como si fuese un biquini (lo hizo en un póster para la empresa de Jim Steranko Heritage, en 1973, que se publicó también en el nº 5 de la revista *Comixscene*). Aquel indumento era muy efectivo para una pose estática, pero claramente impropio para combatir o para hacer cualquier otro movimiento. Empero, era innegable que resultaba atractivo para las portadas de los tebeos. La iconicidad característica de la historieta contribuía a admitir ese minitraje, porque encajaba con la iconografía fantástica de los universos de espada y brujería descritos en la literatura popular y porque permitía mostrar un personaje con fuerte carga sexual dentro de las exigencias de moralidad que por entonces todavía pesaban sobre los tebeos. El personaje, al parecer, gustaba a las chicas por representar cierto espíritu de rebeldía femenina y de lucha por la igualdad de las mujeres en sociedad, sin por ello dejar de encandilar a los chicos, por razones evidentes. Obtuvo críticas, pero pocas señalaron lo inverosímil de su "armadura", que exhibía al mundo más de lo que protegía, contribuyendo en realidad a perpetuar una imagen sexista de la mujer, que incluso siendo guerrera dejaba a la vista sus reclamos sexuales. Maroto, Neal Adams, Dick Giordano, John Buscema y otros luego tuvieron que esforzarse en dibujar con sumo cuidado las poses, escorzos y movimientos de la espadachina para que la cota de malla estuviera siempre ta-



Primer aspecto de Sonja, bien pertrechada pero con los muslos a la vista. *Conan the Barbarian*, nº 24. Dibujo de Barry Smith.

pando la zona oportuna en cada viñeta.

La paradoja estaba servida: la mujer más deseada de la Era Hiboria era la que más exteriorizaba su *sex appeal*, pero también era la que más fieramente protegía su sexualidad. La idea era realmente buena, puesto que constituía un reto constante para Conan en las historietas, un argumento infalible para construir historietas cortas con el pretexto del acoso sexual y, en cualquier circunstancia, un solaz para los fetichistas.



La revolución en el vestuario llegó de la mano de Esteban Maroto. A la izquierda, ilustración del español que convenció a Thomas para adoptar el nuevo "uniforme". En el centro, primera portada en la que Sonja aparece así ataviada, de Boris Vallejo (que no permitía apreciarla), la de *The Savage Sword of Conan* nº 1, y a la derecha, primera historieta en la que aparece con el *iron bikini*, por Maroto y Adams, publicada en ese mismo tebeo.

LA VOLUPTUOSA CASTRADORA

Este nuevo personaje de los primeros setenta (muy lejos de las guerreras ideadas por Howard) logró ser protagonista de varias series de cómics, de un surtido de novelas y hasta fue llevada al cine y a otros productos del mercadeo con este aspecto tan llamativo. También fue pionera en un subgénero dentro de los cómics. En su momento fue el carácter protagónico femenino más autosuficiente y agresivo de la historieta americana, junto con Vampirella (nacida en noviembre de 1969) y Satana (nacida en octubre de 1973), dos mujeres pensadas para un lector más adulto, el que accedía a los magazines de Warren o Marvel. Las dos mencionadas eran mujeres de almas oscuras, malvadas, al contrario que Sonja, y por lo tanto, promiscuas, pero, claro, esto último no era tan fácil mostrarlo en los *comic books*, ni sacar a relucir cuerpos más desnudos que el de Sonja durante los años setenta. El *iron bikini* de Red Sonja marcaba el límite.

Los editores no eran endocrinólogos, pero sabían bien la incidencia que estas mujeres dibujadas tenían sobre la secreción hormonal de los adolescentes. Entre los nueve y los quince años, los muchachos multiplican su testosterona por veinticinco y eso les condiciona a la hora de controlar sus apetitos. Precisamente ésa era la franja de edad de la mayoría de consumidores de *comic books*, al menos en el último tercio del siglo XX.



Sonja víctima del Comics Code. Viñetas de la historieta "The Song of Red Sonja": arriba, tal y como aparecieron en 1973, en *Conan the Barbarian* n° 24; abajo, rescatadas para *Marvel Treasury Edition*, con más pecho a la vista y las manos en salva sea la parte.

No cayeron en la cuenta los editores de que para que las mujeres pudieran ser un poco más tendrían que *significar* un poco menos para los varones; que sólo podrían acumular poder en la medida en que dejaran de operar como símbolo de los hombres. Así que esta suerte de insurrección usando signos masculinos y eróticos conllevó opiniones encontradas.

Si las espadachinas de la historieta de fantasía heroica fueron tomadas por abanderadas del feminismo sería porque los hombres se consideraron objetivo de su agresividad sexual. Pero estos personajes estuvieron por encima de esa reflexión sobre el compromiso social o la castración figurada. Ellas fueron antes aventureras que activistas. Sonja no era una feminista, era una 'salvaje' en un mundo primitivo integrada en él como una más, si bien adoptaba una actitud romántica ante un panorama plagado de injusticias, pero nunca lo hizo con intención de resolver problemas de carácter social. Sonja luchaba contra el abuso, no para liderar un movimiento contra la brutalidad masculina por haber sido violada de niña. Marvel

Era cuestión de tiempo que se llegara a acoplar la biología con la iconografía en disparatadas heroínas de papel, pero lo inesperado es que surgieron opiniones en sentido opuesto, pues hubo quienes vieron en los cómics de Red Sonja los símbolos de un feminismo castrador. Es verdad que en estos cómics se enfatizaba una nueva identidad femenina, más independiente y poderosa, y eso parecía amenazar los mitos de esposa modelo, doncella delicada o la joven como refugio sexual, tan firmemente arraigados en la cultura occidental. La mujer siempre había sido el más rico y plástico de nuestros emblemas, y en la historieta, su imagen se simplificaba todavía más por razones instrumentales y de mercado.



John Buscema y Pablo Marcos dieron el toque definitivo al traje de baño / batalla de Sonja en esta historieta de *The Savage Sword of Conan*.

aceptó el modelito de Maroto porque quería vender tebeos a los chavales, productos impresos en los que la figura femenina había sido históricamente estereotipada, y esa cota de malla de verano era idónea para despertar la libido de sus lectores objetivos. Ciertamente eso dejó abierta la puerta a interpretaciones retorcidas, entre ellas la de verla como una chica carnosa dispuesta a ser doblegada por un macho.

Esto le vino de perlas a Frank Thorne, autor erotómano y dado a cierto fetichismo, que dio una vuelta de tuerca al personaje en ese sentido, erotizándola aún más. Archie Goodwin escogió al ya veterano Thorne como dibujante de la primera serie regular de Red Sonja (*Marvel Feature Presents*, 1975-1976, que continuó en *Red Sonja* desde enero de 1977), sin saber que iba a moldear a la pelirroja con más curvas y a introducirla en escenarios plagados de símbolos fálicos. Con todo, esta lúbrica Sonja fue alabada por algunas chicas de la época en la sección de correo de los lectores, que declararon sentirse identificadas con el espíritu independiente de la hyrkania, porque, en resumidas cuentas, venía a defender el eslogan: «Ante la violación, castración». El personaje podía tener tanto atractivo para una lectora como para un lector de entonces, por tratarse de una mujer traumatizada en su adolescencia y con un voto de castidad hecho a cambio de poder practicar venganza sobre los que abusan de los débiles. Este debate entre deber y pasión, entre la promesa hecha y el deseo cohibido, la convirtió en el tipo de personaje ideal para desarrollar argumentos de elevada carga dramática. Pero casi nadie aprovechó aquellas posibilidades. Muy poco Thomas, que volvía una y otra vez sobre el tema de la revancha, y tampoco las mujeres que tomaron el relevo en los guiones de la serie posteriormente, Wendy Pini, Louise Simonson o Mary Wilshire. Sólo en el siglo XXI Avon Oeming regeneraría algunas de las facetas dramáticas del personaje.



Frank Thorne fue lo mejor que le pudo pasar a Red Sonja en los años setenta. Era un autor veterano, apreciaba la literatura de Robert E. Howard, y su erotomanía le llevaría a jugar con el *sex appeal* de la guerrera. A la izquierda, su versión de las "tres Sonjas" hasta que él se hizo cargo. Bajo estas líneas, portada del primer número de la serie regular de Marvel dibujada por él en 1975.



UN PERSONAJE INCAPAZ DE AMAR

Sonja debutó en el número 23 de *Conan the Barbarian* y se libró del norteño en el 24. Tras un episodio publicado en el número de presentación del magazín en blanco y negro *Savage Sword of Conan*, donde estrenaba traje de baño para seguir dando guerra, se reunió otra vez con el bárbaro en las páginas de la misma revista (con el nuevo traje) y, tras librar batalla con un matrimonio diabólico con inclinaciones homosexuales (en *Conan the Barbarian* 43 y 44), volvió a dejar tirado a su acompañante cimmerico, literalmente.

La aventurera hizo pocas pero intensas apariciones en *Kull and the Barbarians* y *Marvel Feature*, y luego pasó a protagonizar su propia serie con historietas dibujadas por Frank Thorne sobre guiones de Thomas y Clara Noto. El estilo de Thorne sufrió cierto rechazo por parte de la afición al principio, fue él quien tocó con un aura mítica al personaje. El dibujante concibió un escenario hiborio muy diferente de los que habíamos visto hasta la fecha en los cómics de Conan, distinto del de Smith (refulgente), Kane (salvaje), Adams (ignoto) y Buscema (árido), y fue colocando subrepticamente falos por doquier miraba el lector: la torre que se alzaba en medio de la ciudad, los artesanados, las cabezas de los monstruos que combatía, las campanas... Quizá Thorne no fuese el responsable, pero a mediados de los setenta Red Sonja alcanzó su máxima popularidad.

En la década de los setenta comenzaron a proliferar los festivales exclusivamente orientados a la literatura fantástica y los cómics, que eran ya organizados por empresas. Desde la segunda mitad de los sesenta, Phil Seuling se fue haciendo un nombre con sus *Comic Art Convention* montadas en los pisos altos del Statler Hilton Hotel neoyorquino los días 4 de julio, fiesta nacional. Marvel comenzó a organizar festivales sobre sus propios personajes en 1975, los encuentros denominados *Marvel-Con*, en cuyo programa de 1976 dedicaron un buen espacio a Conan, uno de sus personajes más mimados (y eso que aquél fue el año del abanderado Capitán América). Aquel mismo año tuvo lugar la llamada *SonjaCon*, primera convención de la historia dedicada en exclusiva a un personaje de Marvel, y además de fantasía heroica, y primero y único que fue dedicado a una mujer. Para la ocasión, el mismo Thorne montó un espectáculo con cuatro modelos y representó un espectáculo en el que rememoraba la historia y diferentes atuendos del personaje.



Red Sonja pronto se convirtió en uno de los personajes de Marvel más emblemáticos. Arriba, encabezando la comitiva en la portada del libro *The Superhero Women*. Bajo estas líneas, la autora de cómics Wendy Pini disfrazada del personaje en la *SonjaCon*, al lado de Frank Thorne.

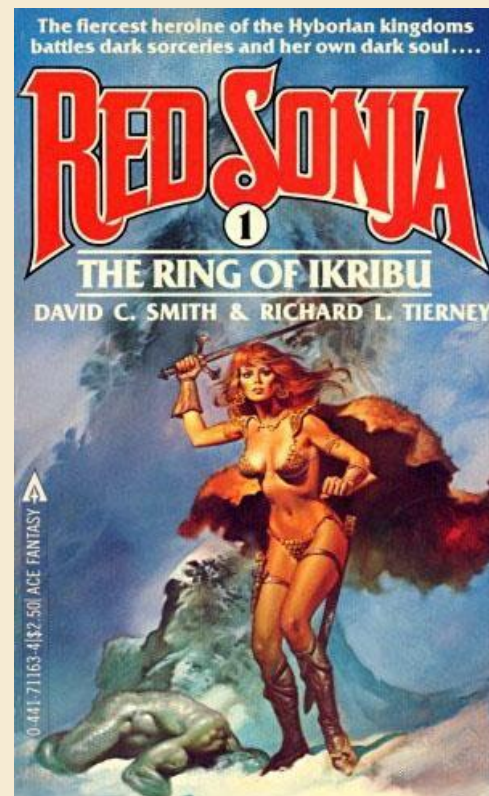


Obtuvo el suficiente reclamo como para hacer una *tournée* con aquel picante *cos-play* por varias localidades.

Thorne le dio a la peligrosa moza volumen, altivez y visibilidad en la vida real. En sus historietas, mientras tanto, ella se fue mostrando más débil a cada entrega, sobre todo en sus aventuras en compañía del personaje Mikal por tierras de Argos. Este buen mozo con ojos arrebatadores hizo tilín en el corazón de Sonja y a punto estuvo de iniciar una relación con él, pero la cosa no pasó de la promesa romántica. Fue lástima que ni Noto ni Thomas desearan librar a la pelirroja del lastre de su promesa de abstinencia. El personaje era todo un éxito, y era el momento adecuado de experimentar con ella cierto desarrollo, porque insistir en su vagabundeo como mercenaria por Hiboria, resolviendo entuertos mientras rechazaba caricias, resultaba harto repetitivo. Pero su evolución no se gestionó bien.



La impresionante Sonja de John Byrne, en el momento en el que la conoce Spider-Man durante el cruce de series que tuvo lugar en *Marvel Team-Up*.



La Sonja literaria de 1981 partió del modelo instaurado por Marvel Comics. Portada de la primera novela de R. L. Tierney, por Boris.

Thorne abandonó la serie tras dibujar una docena de números (una de sus historietas, "Wizards of the Black Sun", acabaría publicándose en *The Savage Sword of Conan*), y otros tomaron las riendas gráficas, como Buscema y su hermano Sal, Rubinstein, Milgrom y De Zúñiga, que dibujaron la serie hasta su cancelación, a la altura del número 15, tras algunos vagabundeos de la espadachina por tierras inhóspitas de Hiboria, parajes que habían perdido todo su interés con respecto a los ideados por Thorne. El número de mayo de 1979 fue el último. El interés del público se desinfló tan rápido como se había generado.



Red Sonja V. 2



Red Sonja V. 3

Bajo estas líneas, ilustración de Howard Chaykin en la que aparece la pelirroja con el nuevo atuendo que quisieron establecer las guionistas de cómics que la trataron durante los años ochenta.



rescatarla. Ella permaneció reacia de su incapacidad para madurar como heroína, y como mujer, y si volvió a los cómics fue por la sorpresiva aparición de novelas populares protagonizadas por el personaje. Estas novelas, todas de Richard L. Tierney, llevaron portadas de Boris Vallejo en las que tomaba como referencia el personaje creado por Thomas y Smith, no el creado por Howard, en una singular pirueta entre medios nunca antes vista (que a la postre derivó en un litigio por la propiedad del personaje no resuelto hasta 2008). Las novelas se publicaron entre 1981 y 1983, y Marvel aprovechó el tirón lanzando en ese último año un nuevo *comic book* titulado *Red Sonja Vol. II*, carente de originalidad, mera excusa para

La fiera mercenaria siguió paseando su bikini metálico durante un tiempo por las páginas de complemento de la revista *Savage Sword of Conan*. En el 29 nos sorprendieron con una adaptación a la historieta del *show* de Thorne y sus chicas, y en el 45, con un guión de la escritora Christy Marx muy interesante, por cuanto descubría un espíritu quebradizo en la guerrera, que miraba hacia atrás en su pasado para adivinar en Conan la posibilidad de un amor. Esta Sonja con posibilidad de volver a "ser mujer" volvió a entreverse en las páginas de *Conan the Barbarian*, pues fue invitada en el número de despedida de Thomas de la serie, el 115, en el que Conan quiso utilizarla para recuperar a su añorada Bêlit. Pero no se prosiguió en esta línea y se prefirió dejarla en permanente vagabundeo encorsetada en su incapacidad para amar. En este discurso estéril cupo un desacomodado viaje a Nueva York en el número 79 de *Marvel Team-Up*, una historieta dibujada por el Byrne de los buenos tiempos, que concibió a la Sonja más tetuda jamás vista, pero también menos interesante a los ojos de los aficionados a la fantasía heroica.

Sonja había desaparecido de los cómics precisamente en la temporada en que nuevas curvilíneas superheroínas protagonizaban sus propias series, como *Ms. Marvel*, *Spider Woman* o *She-Hulk*, y cuyos guionistas demostraron interés por desarrollarlas como mujeres al mismo tiempo que se batían el bronce contra villanos de toda especie. Sonja no parecía encajar con ese grupo, aparte de que ya no estaba Roy Thomas en Marvel para preocuparse de

mezclar a la mercenaria en la biografía de otro personaje de ficción, también objetivo del libidinoso Conan en el futuro, la pirata Valeria. No obtuvieron aplauso, claro.

Dos años más tarde, a rebufo de la película estrenada en 1985, Marvel lanzó la nueva serie *Red Sonja Vol. III* con una renovada Sonja, ahora descrita y escrita por guionistas mujeres. Llegaba con nuevo diseño de uniforme, más ergonómico, con más tela; también con nueva conciencia, más femenina y más alegre, con menos porción de los pensamientos del personaje centrados en matar y más dirigidos a madurar sus sentimientos y sus anhelos femeninos. Fue su última oportunidad de ampliar su limitado registro de motivaciones, pero tuvo la mala suerte de que en el curso de la serie se interpuso la horrenda película de Richard Fleischer (1985), descrita en otro universo y que recomponía / desbarataba al personaje y su leyenda. En 1986 fue cancelada esta tercera oportunidad.

En sus siguientes apariciones durante los años ochenta y noventa, Red Sonja actuó siempre como comparsa "invitada" en historietas de Conan en *The Savage Sword* o *Conan the King*. Varios guionistas la convirtieron en una alegre asaltante que cambiaba de traje cada dos por tres y que parecía haber olvidado sus votos y sus aventuras previas (el guionista Larry Yakata metió un par de veces la pata en este sentido). Mucho mejores fueron los guiones de dos sagas que fueron narradas en las páginas de *Conan the Barbarian*, donde Semeiks sí que trató de modo interesante su trauma adolescente si bien para ello echó mano del recurso fácil: volvieron a violarla (en *Conan the Barbarian* nº 196-198).

Con la vuelta de Thomas a Marvel Sonja fue recuperada con honores para los cómics de Conan, en las sagas desarrolladas desde el nº 200 de *Conan the Barbarian* y hasta su cancelación en el nº 275, si bien las aventuras de ambos guerreros continuaron luego en las páginas de los últimos ejemplares de *Savage Sword* (218-235), que concluyeron en la *graphic novel* titulada *The Ravagers out of Time*. El personaje no observó desarrollo como mujer ni profundidad psicológica en estos nuevos episodios, donde era una espada más entre un colectivo de guerreros con un fin común. Con posterioridad, Thomas escribió nuevos guiones para ella en exclusiva con el fin de complementar los contenidos de la revista *Savage Sword of Conan*. Desarrolló la idea de transportarla a reinos remotos y luego se limitó a adaptar las novelas que se habían escrito sobre el personaje en los primeros años de la década de los ochenta. Aquellos cómics, coescritos junto a su esposa, Danette Couto, merecían mucho más la pena que todo lo publicado durante la ausencia de los Thomas en Marvel. Tanto en la saga en Zanadú como en la del Anillo de Ikribu se profundizó por fin en el papel asumido por la mujer hircania, el de mártir negada al amor, que acababa sucumbiendo al enamoramiento pese a que una voz interior le dictaba que se reprimiera. ¡Por fin!

BAD GIRL PIONERA Y SIN RECONOCIMIENTO FINISECULAR

Hacia el final de la década de los años ochenta llegaría el rechazo definitivo del Comics Code y, sumidos en el competitivo mercado de los noventa, los editores buscaron todo tipo de señuelos para captar lectores. Uno de los más eficaces consistió en enaltecer a superpoderosas muchachas en flor empujando sus tetas bajo un maquillado ceño muy fruncido y potenciar el contraste entre su hipertrofia mamaria y su tierno rostro. Se les dio en llamar *bad girls*, o "chicas malas", por

contraposición a las desprotegidas chicas de los cómics de los años cuarenta y cincuenta. Se quería vender a personajes femeninos que regalaban la vista de los aficionados, reconstruyendo falsamente el nuevo modelo de mujer finisecular, más segura y dura, con más poder en la sociedad y en el hogar, y que llevaba la voz cantante en sus respectivas series de cómics.

El error estribaba en que esta corriente temática era conducida por hombres generalmente, por lo que los tebeos de este tipo consistían en muestrarios de poses, exagerados bustos y respingones panderos. Ejemplo de ello lo encontramos en la revisada She-Hulk (sin duda lo mejor de aquel periodo), la impresionante Power Girl, la curvilínea Catwoman, las nuevas Vampirella y Pantha, las temibles y oscuras Glory, Angela, Witchblade, Avengelyne, Darkchylde, Ghost, Dawn o Lady Death, por citar un puñado de las más célebres. Hubo más. Como correspondía a la carga erótica que llevaban aparejada, unas cuantas de estas muchachas que eran heroínas de espada y brujería enarbolaron grandes armas de fálicas proporciones, como espadas o lanzas, lo que aumentó su atractivo (es de suponer). Por ejemplo, Avengelyne y Lady Death vivieron sus episodios dentro de este género, y también fluctuaron entre la fantasía épica y la heroica: *Aria* (batalladora pero con poca carga fantástica), las muchachas de las series de Image *Warlands* y *More than Mortal*, la Tiger Woman invitada a la serie *The Land* (Caliber Press), *Artesia* de Sirius Entertainment, las series de Dark Horse sobre la televisiva *Xena*, o las muchachas que asomaron por *Tooth and Claw* y las series de CrossGen Comics. El límite lo marcó la hinchada Monika de *Battle Chasers*, guerrera, perversa y con mamas como balones.



La vuelta de Red Sonja en los noventa supuso un retorno a los orígenes en su aspecto exterior, aunque en su interior había sido modernizada y "neumatizada".

Sonja no estuvo incluida en esta remesa. Las apariciones de Sonja en el mercado de los cómics durante el fin del siglo XX fueron olvidables. Los editores de Marvel la rescataron en 1995 para conducir el penoso lanzamiento único *Red Sonja Scavenger Hunt*, que protagonizó junto con otras lagartonas neumáticas. Algo más tarde, con el uso de la licencia Conan en manos de Panini, se perpetraron un par de historietas similares para el proyecto *Conan il Conquistatore* con Sonja implicada, pero Marvel se desentendió de ella en los últimos años noventa tras ser canceladas todas las series de Conan y concluir que los cómics "de bárbaros" ya no eran negocio. La licencia corrió de mano en mano entonces y la tomó al vuelo

Blackthorne Publishing en 1998 para lanzar un tebeo con efecto estereoscópico, singular pero poco estimable salvo por las medidas de la heroína.

Los editores no acertaban. Sonja seguía siendo un personaje con una presencia muy poderosa que no supieron aprovechar. La prueba estaba en el mercadeo que siguió generando pese a que no había cómics protagonizados por ella en las librerías especializadas. La empresa Comic Images abrió una brecha en la explotación de los productos derivados de los cómics con sus colecciones de cartas al final de la década de los ochenta, un mercado que se reveló verdaderamente competitivo en los noventa, cuando entraron en liza las empresas Sky Box y Fler. Sonja estuvo en la colección de *trading cards* de Boris Vallejo, *Boris* (Comic Images, 1991), que fue la primera colección de tarjetas de *fantasy* editadas en los Estados Unidos, que marcaron el comienzo de este boyante negocio. También estuvo en *Boris 3* (Comic Images, 1993) y en *The Best of Boris* (Comic Images, 1995). Sorprendentemente, en Europa del Este llegó a hacerse una emisión de sellos de correos con imágenes de Boris, una de las cuales era de Red Sonja. También conocemos la existencia de dos juguetes articulados de Red Sonja que aparecieron a finales de los años noventa, de la empresa Hard Hero. La misma firma lanzó es-

pectaculares figuras de Kull y Red Sonja.



Versión paródica pornográfica del deseado romance entre Conan y Sonja publicado en *Penthouse Comix* nº 26.

El personaje también fue parodiado sexualmente, como pudimos apreciar en 1994 en *Penthouse Comix*, la revista de la casa de las tres llaves, que quiso hacer pornografía *soft* con autores de prestigio. Desde luego, aportó ejemplos de lo más destacado del cómic erótico de su tiempo, bien que de tono rebajado. De espada y brujería hallamos dos ejemplos en el número 26, excepcionales ambos. Uno fue *Zheena*, una heroína pelirroja de espada y brujería que acaba practicando la coyunda con un hechicero y que nos recordó a *Zetari* porque era hija de los británicos Edginton y Burns. En aquel mismo número se publicó la historietta "Old Flames", en la que Paolo Parente, el imitador italiano de Bisley, relataba cómo una pareja se disfrazaba de Conan y Sonja para vivir una fantasía sexual en una historia olvidable por su guión pero espectacularmente dibujada.

Para Sonja, y volviendo al *mainstream*, la mejor promesa editorial de todas fue la que llegó en 1999 bajo el amparo de la empresa Cross Plains Comics. Este sello no disponía de los derechos sobre Conan, pero sí había llegado a un acuerdo con la empresa que gestionaba sus derechos, Red Sonja Corporation. Cross Plains anunció que lanzaría un libro de cómics de 192 páginas titulado *Red Sonja: The Life and Times of a She-Devil*, primero de una serie de volúmenes destinados a recopilar todas y cada una de las historietas en las que asomaba la pelirroja, colocadas en orden cronológico. No llegó a aparecer ese libro, pero sí que vio la luz un excelente tebeo dibujado por el gran amante del personaje Steve Lightle, *Red Sonja. A Death in Scarlet* (en cubierta figuró el título *Robert E. Howard's Red Sonja*). El trabajo de Thomas, Lightle y de Tayreza, quien puso color, resultó extraordinario. Allí se recreaba a una Sonja núbil en una aventurilla de juventud de los tiempos en que operaba como ladrona. Lightle dibujó la aventura con líneas delicadas y curvas temblorosas, con un deseo expreso de que todo tuviera un aire aseado y adolescente. Pero fue un tebeo triste, porque se leía de un plumazo y porque Sonja no contagiaba su entusiasmo. Esta historieta supuso el luctuoso fin de carrera para una empresa de cómics que se las prometía felices.



Tres de las portadas distintas con las que apareció a la venta el primer número de *Red Sonja* editado por Dynamite, con ilustradores de renombre y el "bikini de hierro" ajustadísimo.

PURA DINAMITA

Cuando todos pensábamos que habíamos perdido a la diablesa con espada, llegó el *Conan* de Dark Horse y la nueva apetencia por la fantasía heroica en los primeros años del siglo XXI. Con ellos vino la pelirroja, cedida por la Red Sonja Corporation a la pequeña empresa editorial Dynamite Entertainment en 2005. Sus nuevos editores no tuvieron arrobo en anunciar que Red Sonja era un personaje que vivía en tiempos de Conan y así salpicarse con el éxito que estaba cosechando el cimmerico en los *comic books* de la competencia. Además, se afirmó en los tebeos que era «una creación de Robert E. Howard», algo manifiestamente engañoso, pero contemplado en su contrato, y por eso no permitieron a Dark Horse que reeditara las aventuras de *Conan the Barbarian* números 66, 67 y 68 en el volumen 9 de *The Chronicles of Conan*, porque en ellos salía la pelirroja.

Los cómics que planearon los de Dynamite se situaron a digna altura en compara-

ción con lo producido anteriormente. El número 1 de *Red Sonja* (fechado en junio de 2005), con guión de Avon Oeming y dibujos de Mel Rubi, recurría al esquema típico de las *bad girls*: el ideal del sueño húmedo de cualquier preadolescente se enfrenta y vence a enemigos impresionantes y, mientras tanto, adopta posturitas que muestran golosamente su anatomía.



Arriba, la Sonja de Mel Rubi, un buen arranque para la nueva serie. Bajo estas líneas, portada del nº 12, en plena refriega contra Kulan Gath; unos buenos cómics.



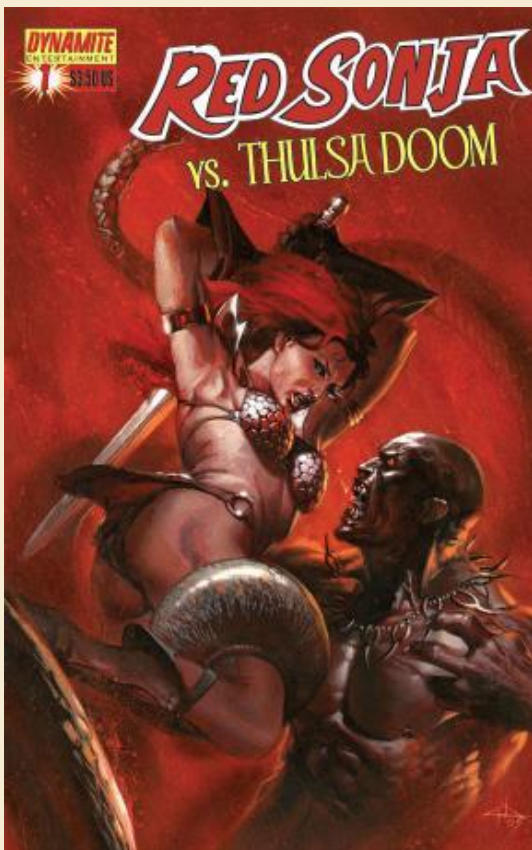
gozado en los tiempos del Code. Lo más criticable era que los escenarios seguían siendo los mismos, enjoyadas monarquías emplazadas en páramos desérticos y

Después, esta 'nueva' Red Sonja se distanció de aquel modelo para sumergirse en una trama compleja extendida a lo largo de más de una docena de números, con lo que se ofrecía al lector un producto más seductor. Algo que no anticipaba el barajado de *pin-up's* en que consistió su promoción, fundamentado en los juegos de cubiertas alternativas firmados por autores de prestigio en la industria, como Michael Turner, Joseph Michael Linsner, Alex Ross, Adams Hughes o Michael Wm. Kaluta entre otros. De entre los portadistas nuevos hay que entresacar al eficiente Caesar Rodriguez, colorista de bastantes cubiertas y también del interior, que realzó el trabajo de Rubi.

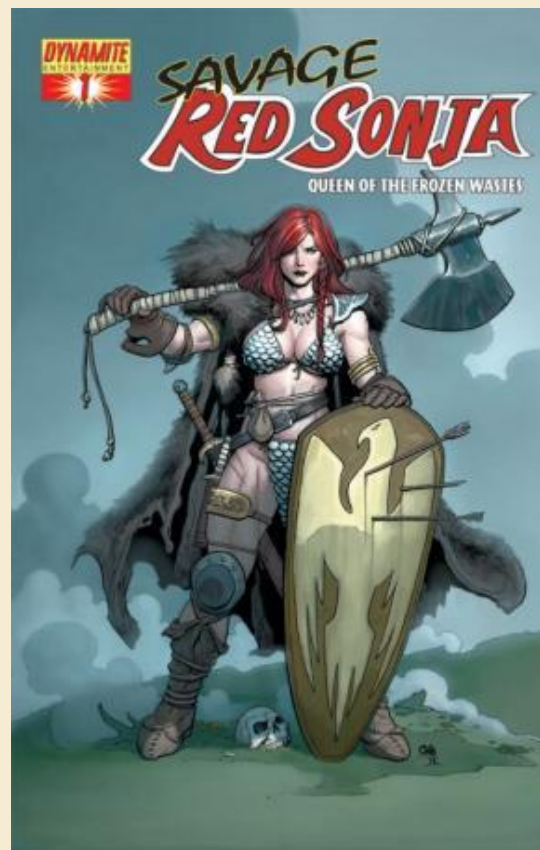
En conjunto, la serie de *Red Sonja* satisfizo al aficionado. El guionista construyó relatos interesantes, coherentes y rítmicos, amén de que mostró respeto por sus recreadores homenajando a su dibujante más señalado cuando bautizó al caballo de la pelirroja como 'Thorne' en el primer episodio. También Oeming se permitió poner en tela de juicio la utilidad de la armadura de Sonja, el *iron bikini*, haciendo que el personaje lo considerase práctico porque: «Los hombres son fáciles de distraer». Guionista listo. Además, Oeming demostró saber adaptarse a una Hiboria llena de posibilidades sin tener que concebir ampliaciones fantásticas innecesarias. Por su parte, Rubi demostró ser un dibujante muy capacitado para construir fondos y situar en ellos la infrecuente anatomía de la pelirroja. También generó atmósferas adecuadas y combinó buenas angulaciones con recursos dinámicos resueltos con economía. Narraba lo suficientemente bien, en suma. En su labor conjunta, los autores quizá pecaron de efectistas, por ejemplo a Oeming parecía encantarle la violencia (sobre todo los cráneos atravesados por flechas), pero eso dotaba a las historietas de un atractivo singular, del que Sonja nunca había

tabernas perdidas en poblados casi en ruinas, y se perpetuaba el error de representar al personaje demasiado lozano para su edad (incluso en la historia todos han oído hablar de la leyenda de Sonja y existen reproducciones de su imagen “de cuando era joven”).

Tras una introducción algo lenta a modo de presentación, la colección evolucionó con algún episodio intercalado (de J. T. Krul y Noah Salonga) y con la narración en paralelo de la infancia de Sonja, dibujada por Pablo Marcos, no pudiendo evitar volver a narrar la dramática violación de la muchacha, claro está. A continuación, Oeming introdujo al personaje en el nevado norte para enfrentarla a un brujo que ha acumulado gran poder, Kulan Gath, conocido incluso en el Universo Marvel. La aventura fue intensa, un festival de hechicería, sangre y dolor. Lo relevante fue que Oeming hizo madurar al personaje después de mucho tiempo sin observar cambios. Guardó el respeto debido a su imagen ya asentada hasta en la historieta aparentemente paródica que ensayó para el primer *Red Sonja Annual*, ligado a esta colección, una obra de repudio a la llamada ‘violencia de género’. La inmersión en la larga saga con Kulan Gath resultó muy sabrosa, logró urdir un buen guión en conexión con el poema épico finlandés del *Kalevala* y llevar la historieta con buen ritmo, hasta alcanzar resonancias épicas y la categoría de *high fantasy*, visto que Kulan Gath reordenaba el poder en el mundo hiberno, transformado bajo su latente amenaza.



Sonja busca nuevos enemigos y halla el idóneo en Thulsa Doom, con quien lucha en varias miniseries.



Dynamite comenzó a lanzar nuevas series sin pausa, como *Savage Red Sonja* (portada de Frank Cho).

Por una vez calidad y popularidad se dieron la mano. *Red Sonja* vendía bien, según admitieron los editores de Dynamite, que a partir de ahí planearon nuevos lanzamientos similares, como *Xena*, y alianzas con otros sellos, como la pactada con Wildstorm para publicar los cuatro olvidables *comic books Red Sonja / Claw: The Devil's Hands*, un aperitivo del rescate del personaje de DC con zarpa por mano. También planearon recopilar en libros todo lo publicado por Marvel, *The Adventures of Red Sonja*, y luego nuevos lanzamientos.

Al cabo de un par de meses de iniciarse la serie regular lanzaron el tebeo único *Red Sonja Goes East*, una infantilada a lo manga obra de Joe Ng sobre guiones de Ron Marz, al que siguió un lanzamiento similar, *Red Sonja. One More Day*, con Palmiotti y Justin Gray a los guiones y dibujos de Liam Sharp, que consistía en un espectáculo de carne y sangre, sin más. Y no cesó ahí el interés por saturar al lector con tetas y con sangre. La miniserie *Red Sonja vs. Thulsa Doom* apareció con fecha de diciembre de 2005, tras conseguir los permisos para utilizar a un personaje de la cosmología de Kull, el mago Thulsa Doom; los créditos aludían a Thulsa Doom Corp. / Kull Corp., si bien el personaje puesto sobre el papel procedía de la recreación del mago para la película *Conan the Barbarian*, con el rostro de Earl Jones tomado como modelo para Doom antes de adquirir el aspecto que tendría luego en las series de Dynamite. El guión era aquí una concesión, por un lado, a Luke Lieberman, hijo del dueño de los derechos del personaje, y por el otro, a Peter David, autor de renombre invitado a escribir algo de Sonja. David se propuso en esa miniserie despertar sentimientos de patriotismo en Sonja y reconstruyó a Doom para ella como un enemigo formidable, a la altura de la amenaza de Kulan Gath, que desde ahí pasaría a convertirse en Némesis en sus próximas aventuras. Al parecer era Lieberman quien tenía planes para hacer más tebeos con Doom y Sonja, y la dejaron sin hogar para que volviese a sus vagabundeos hasta que pudieran volver a enfrentarla con el brujo thurio.

A partir de este momento, la serie en curso y las miniseries o monografías que fueron apareciendo mostraron aventuras de Red Sonja en solitario o momentáneamente al mando de un puñado de guerreros. Ellos iban armados hasta las cejas, cubiertos de cuero, pieles o metal. Ella, de cuerpo gentil para goce de pupilas



Dynamite y la inverosimilitud. En la viñeta de arriba todos llevan abrigo salvo Sonja. Bajo estas líneas, una ilustración promocional que es perfecto ejemplo de la escasa ergonomía de su "armadura".



masculinas. Esto fue muy evidente en la serie de cuatro números lanzada a mediados de 2006, *Savage Red Sonja. Queen of the Frozen Wastes*, con espectaculares portadas de Frank Cho, guiones de Cho y Doug Murray y dibujos de un desproporcionado Homs. Era una miniserie en la que se jugó a enfrentar voluptuosidad contra monstruosidad, centrada en el morbo que despertaba una reina vampiro dispuesta a practicar *bondage* sobre la hirkania. Todo sobre una base absurda: se nos introduce en un emplazamiento gélido y Sonja va semidesnuda sin que el viento helado logre ponerle la piel de gallina siquiera, además muestra una fuerza sobrehumana y aparecen ucronías por doquier (ni los hombres de Neanderthal ni los yeti habían sido bautizados aún).

A raíz del éxito de la nueva *Red Sonja* "cañón" de Dynamite, se publicó en 2006 un cómic paródico que merece la pena recordar. Fue el divertido *Dead Sonja. She-Zombie with a Sword* (Blatant Comics, 2006). Este *comic book* en blanco y negro contenía tres historietas escritas por Rob Potchak Jr. y dibujadas por Ap. Furtado, Owen Gieni y Remy `Eisu´ Mokhtar, autores de las tres cubiertas variantes también. La introducción de Furtado, con los estilemas chuscos del *underground* pero válida, narraba la historia del ataque de los zombis bárbaros de Herpenian a la aldea de la joven Sonja, donde montan un festival gore. Sonja recibe poderes de una diosa, el bikini metálico y emprende su venganza. Las alusiones a Sam Raimi y Kevin Smith resultan acertadas en esta historieta, y el enfrentamiento entre Dead Sonja y Dead Sonya, en alusión al litigio que se traían los abogados por los derechos de la Sonja de Marvel y la de Howard, resultaba inteligentemente divertido. La Sonja de Marvel convierte en filetes a los abogados zombis. Sonja lucha en aventuras posteriores contra Bonan the Carbarian, trasunto de quien ya sabemos, y contra los Brat Barbarians en una parodia final de estilo manga.

Renovada la popularidad de Red Sonja entre los lectores, en septiembre de 2006 se anunció a bombo y platillo la vuelta del verdadero padre del personaje, Thomas, para escribir un tebeo nuevo, *Red Sonja: Monster Isle*, dibujado por Marcos, Cliff Chiang y Rodríguez. Fue una historieta de entretanto que Thomas resolvió como revisión de la obra de H. G. Wells *The Island of Doctor Moreau*. Y no paró ahí la producción en cadena de cómics de Sonja, que fueron sucediéndose como ristra de chorizos: todos iguales. Los *Red Sonja Annual* pasaron a ser una colección numerada, y al poco aparecieron los especiales *Giant Size Red Sonja*, tebeos que contenían alguna historieta corta inédita más varias reediciones de historietas completas de Marvel. Sacaron también figuras, cromos (*Red Sonja Premiere Cards*) y recopilaciones de portadas (*Red Sonja Cover Showcase*) para que no hubiera pausa en el festival de escotes bárbaros. La editorial terminó el año avanzando la aparición de más libros recopilatorios y de la revista *Savage Tales* para 2007.

Con el título *Savage Tales* se quería remitir a la mítica cabecera de Marvel, pues se planteó como una revista que acogía aventuras de varios personajes "salvajes". Por supuesto, la cabeza visible era Sonja, protagonista de la portada y de una de las cuatro historietas que se publicaron por número, fragmentadas y entregadas por partes, con argumentos que pretendían ser muy sangrientos o muy oscuros, ambientados en entornos selváticos (Hunter), exóticos (Quatermain) o mitológicos (Hércules). El conjunto despedía cierto aroma a revista *pulp*, con el horror y la aventura truculenta como meta, aunque terminó agrupando a los nue-

vos personajes importantes en la "vida" de Sonja: Thulsa Doom y Osin. El número 7 de *Savage Tales* fue estupendo, con una historieta impactante dibujada por Lui Antonio, que resultó más sorprendente en la que hizo para el número 9, donde se presentaba a Valaka, heroína tetona con cuchillos muy cortantes. En este número la revista *Savage Tales* no contuvo historietas de Sonja. El número siguiente fue el último.



Red Sonja y Spider-Man vuelven a encontrarse, pero en peores condiciones.

El caso de Valaka no era único. Todo lo que iba apareciendo de Sonja era anatómicamente morboso, como las otras series que Dynamite se atrevió a lanzar en 2007 y 2008, como *Jungle Girl* y *Eva. Daughter of Dracula*, tebeos consistentes en muestrarios de posturitas de estiradísimas muchachas siliconadas que no sufrían daño en las refriegas. Sonja, por ejemplo, seguía núbil y sin mácula pese a sus mil revolcones, encontronazos, caídas y tortazos. Ni una cicatriz. Red Sonja no "crecía" ni en edad ni en personalidad. Lo único que sus autores ensayaron en sus historietas fue el juego de contrastes entre turgencias femeninas y monstruosidad recargada o fuerza bruta, sin aportar nada nuevo al personaje como mujer ni como guerrera. Esto lo pudimos comprobar en 2007, en la recuperación del "What if..?" en el que Sonja se encontraba con Spider-Man. Con el mismo argumento de partida que en el tebeo de Chris Claremont y John Byrne arrancó la miniserie de cinco números *Spider-Man/Red*

Sonja, ahora con Avon Oeming y Mel Rubi a las riendas de la historia. El escenario era mucho más rocambolesco y preocupante, eso sí, con varios enemigos del Cabeza de Red pululando por Hiboria y el descerebrado Venom sometido por el hechicero, que pasó a convertirse en una amenaza aún peor al adquirir los poderes del simbiote.

SONJA, REINA NI MUERTA

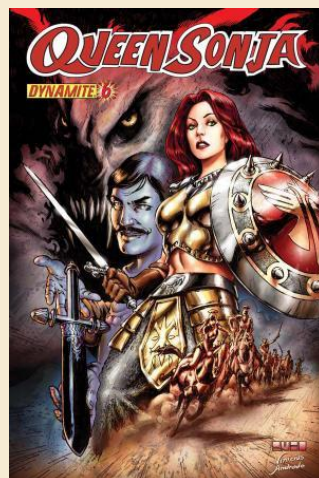
Las siguientes aventuras que corrió el personaje lo hizo guiada por Luke Lieberman, entre otros, que siguió escribiendo la serie con la inercia marcada por Oeming, dado que implicó a la pelirroja en hazañas de increíbles dimensiones (dentro del subgénero de la *high fantasy*) y sin desarrollar apenas la psicología del personaje, que a veces se siente atraída por algún compañero de fatigas, picor que le dura lo justo, hasta el siguiente brote de adrenalina. El rumor de la posible película del personaje, que llegó a presentar Robert Rodríguez en San Diego, empujó a los editores a lanzar Sonja tras *Sonja: The Adventures of Red Sonja* recogía los *comic books* de Marvel en un tomo lanzado en 2005; *Classic Red Sonja Remastered* reimprimió en color la adaptación de la novela *The Ring of Ikribu* que se había servido por entregas en *The Savage Sword of Conan* (con dibujos de Esteban Maroto) y otras historietas de Marvel previamente aparecidas en blanco y negro.

Red Sonja. Vacant Shell, de 2007, proseguía insistiendo en la imagen voluptuosa del personaje sobre guiones básicos. Este lanzamiento único escrito por Rick Remender llevó dibujos del delicado Paul Renaud, un virtuoso del lápiz, que concebía a Sonja siempre guapísima, sofisticada y altiva. La historieta redundaba en un tópico, el del poblado *zombificado* por un demonio que, por supuesto, pretende a Sonja. La cosa acaba mal para los monstruos, pero Sonja vuelve a su ruta sin despeinarse siquiera. De 2007 también fue la miniserie *Sword of Red Sonja. Doom of the Gods*, en la que se retomaba el protagonismo de Thulsa Doom. Lieberman, esta vez asistido por Ethan Ryker en los guiones, propuso una de las más atractivas miniseries de Sonja gracias a la participación de Lui Antonio, con un primer número espectacular. En estas páginas la espadachina se mostraba peligrosa y revanchista como nunca en un entorno muy creíble, producto del esfuerzo de Antonio sobre el tablero de dibujo. La mercenaria pelirroja intenta vengarse del villano Doom y se encuentra con seres aún más poderosos y destructivos a los que sólo puede vencer usando sus mismas artes hechiceras. Los dos primeros números resultan muy angustiosos, excelentemente dibujados y con una tensión que flota constantemente en el ambiente. Es decir, atendemos a un baile de viñetas en las que el ritmo no cesa, con el aliciente (o estorbo) de que se nos muestra a la guerrera en todas las posturas posibles, incluyendo escorzos forzados en busca de la entrepierna. Como aliciente, Antonio concedió al personaje un rostro más acorde con su origen hiborio / oriental y rediseñó el bikini para realzarla levemente, bajando un poco la copa de su sujetador de malla hacia el pezón y engrosando sus mamas (o bien la culpa fue de Will Murai, que aumentó golosamente el volumen de los pechos con su coloreado digital). La calidad gráfica descendió en los dos últimos números, y las concesiones finales del guión al tremendismo fantástico — al parecer, inevitable en estos tiempos— rebajaron su calidad general. Pese a todo, de lo mejor del personaje que se ha publicado en los últimos años.

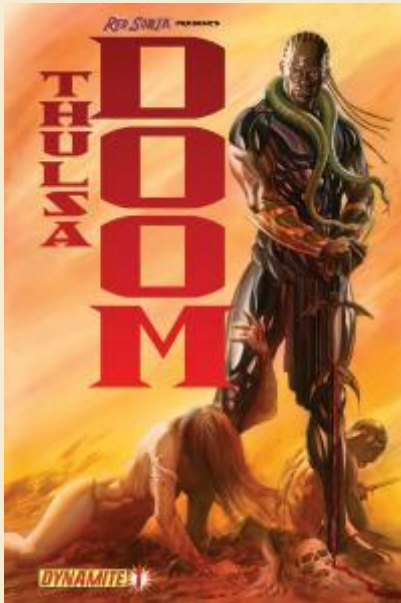
Pero ahí se acabó lo bueno, porque la serie regular comenzó a estar desprovista de interés, salvo por la mucha sangre derramada. Los argumentos se detenían en refriegas sangrientas o en las típicas asechanzas de poder político entre ciudades estado co-



Arriba, portada de un lanzamiento de recopilación, *Classic Red Sonja Remastered*, con portada de Esteban Maroto. Sobre estas líneas, página de Lui Antonio de *Savage Red Sonja*. Bajo estas líneas, sexto número de *Queen Sonja*, con su peto dorado.



lindantes. La calidad de la serie descendió ostensiblemente con la sustitución de Rubi por Jackson Herbert, y más todavía cuando Arvid Nelson se hizo cargo de los guiones. Luego los textos pasaron a cargo de Brian Reed y los dibujos a manos de Walter Geovani. A esta altura, se decidió dar un giro inesperado a los guiones, y Sonja resultó muerta en el número 34. Siguió publicándose la serie, pero con una Sonja alternativa que vivía una vida de casada y madre y que, tras un encuentro con piratas, halla a un guerrero transdimensional, Osin, que ha aceptado la maldición de Claw para poder luchar al lado de Sonja. Más que complicado, retorcido.



Doom, personaje predilecto de Lieberman.

A raíz de esta circunstancia alguien tuvo la genial idea de que se podían contar las aventuras de Sonja en su juventud o en su madurez, cuando llegase a... reina, como Conan. Pues vaya genialidad... De 2009 data *Queen Sonja*, una miniserie en cuatro números escrita por Joshua Ortega y dibujada por Mel Rubi. Se trataba de una propuesta más para mostrar violencia y desnudeces a los chavales lectores, pero con un aliciente: Sonja ha llegado a conquistar un trono, el de la desconocida nación de Sogaria, cercana a Kamala pero sin rasgos característicos como para situarla en la Era Hiboria. La madura reina sigue tan lozana como siempre, y ahora hasta se atreve con el minibiquini (las copas de su cota no cubren sus pechos al completo, y sus ingles están detrás de una suerte de cota / tanga). Sonja, además, suelta unos espadaños que cortan carne y huesos sin el menor esfuerzo, y el guionista se complace en mostrarnos tantos cortes como le es posible.

En 2009, Lieberman se salió con la suya al sacar un tebeo dedicado solamente a un villano, *Thulsa Doom*. Fue una serie de cinco números con guiones de Lieberman y Arvid Nelson, con portadas de Alex Ross y dibujo interior de Lui Antonio en el arranque. La serie transcurría en Thuria, miles de años antes de Conan y Sonja, con Thulsa convertido en un musculoso héroe de acción con rastas. El resto de la civilización imaginada por Howard aparece en exceso maquillada y resulta poco creíble. Eso sí, no faltan chicas estupendamente dotadas, aunque malditas por la hechicería más abyecta. Todo era excesivo hacia el final, con monstruos gigantes y cercenamientos gratuitos por doquier.

Al comienzo de 2010 apareció *Red Sonja. Wrath of the Gods*, con guión de Lieberman, encantado con la idea de mezclar *high fantasy* con el terror más brutal. El número de arranque lo dibujó Walter Geovani, artista con pocas dotes pero que hizo a Sonja muy dotada y usó el astuto ardid de adoptar puntos de vista que permitían el lucimiento de nalgas femeninas en casi todas las páginas. Observamos que Lieberman cada vez se estaba alejando más de Howard o de Thomas, y acercándose a los modos del *fantasy* literario y cinematográfico de comienzo de siglo. Al menos hay que reconocer a Lieberman que concibió productos entreteni-

dos, nada trascendentes ni originales, pero plagados de personajes lo suficientemente creíbles para generar satisfacción en el lector.

Tras el número especial 50 de la serie regular comenzó una nueva serie de aventuras de la diablesa pelirroja en 2010, con guiones de Eirc Trautmann y dibujos de Geovani. La Sonja que nos muestran ahora es la joven Sonja recién salida de Pah-Dishah tras participar en la guerra contra Turán. Es decir, es la indómita soldado ataviada con camiseta de cota de malla que había conocido a Conan recientemente. La historia no se planteó mal, pero quedó lastrada por el baile de dibujantes, alguno de ellos empeñado en dibujar a la protagonista con la anatomía propia de una *slap dancer*. Terminaba esta serie en el número 55, tras perder a todos sus compañeros en batalla. Entonces se le aparece la diosa Scáthach, que le explica que la renuncia es connatural a una soldado. O sea, como guerrera debe renunciar a lo que ama, debe sacrificar todo lo que ama como corresponde a un líder. En el número 56, ya de 2011 y fuera de esta serie, escribía Trautman unas aventuras en las que Sonja se emplea al servicio de Strabonus, dibujadas por Noah Salonga y otros autores memorables, como el pictórico Patrick Berkenkotter, que dibujó una trepidante aventura en Stygia en el número 60. La serie sigue avanzando bien, tirando de las riendas Trautman y Geovani. Van por el número 70 en marzo de 2012.



En *Red Sonja* nº 51 daba comienzo una nueva tanda de aventuras que retomaba al personaje con su primera cota de malla. A la derecha, página de ese número en la que Sonja se muestra a su público como siempre deseó.

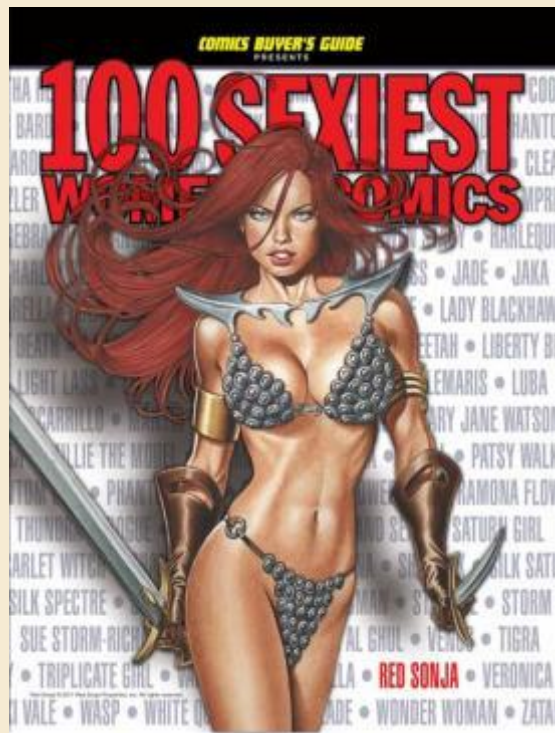
CONCLUSIÓN INSATISFECHA

Desde el final de 2010 Dynamite ha distribuido las historias de Sonja en libros, promocionados como "*Graphic Novel Collection*". En realidad se trataba de retapados en los que se reciclaban los arcos argumentales de la colección en curso o

que agrupaban miniserias o lanzamientos monográficos con algún nexo común (a esto obedecía el tomo *Travels*, por ejemplo). Después, el sello ha seguido publicando monografías, como *Blue*, *Deluge*, *Break the Skin* o *Raven*. De estos tebeos nos pareció interesante *Deluge*, de 2011, donde el dibujante Dan Breerton se hizo cargo del guión, dejando en manos del neófito dibujante Chris Bolson representar a Sonja en el lejano Oriente, concretamente al sur de Khitai, enfrentada a tipos de ojos rasgados y a viejas maldiciones. No fue una mala historia ésta, al menos había varios personajes decentes y el suspense mínimo para mantener la atención del lector. El trabajo de Bolson era de agradecer, porque aunque era algo tosco lograba la atmósfera suficiente para meternos en ambiente. *Break the Skin*, de 2011, lanzamiento único escrito por Jean van Meter y dibujado por Edgar Salazar, fue algo peor. El dibujante se mostraba algo perezoso con los fondos, y la historia versaba sobre una maldición ancestral que amenazaba el tejido de un asentamiento civilizado, pero apenas si tenía papel el personaje principal. En *Raven* se plantea una idea atractiva: la diosa que concedió poderes a Sonja también lo hace sobre otra joven, Raven, pero en este caso elige la senda del mal, y la pelirroja tendrá que enfrentarse con ella.

Hasta recientes fechas, Red Sonja ha seguido su rumbo enfrentando a la guerrera con más machos briosos y más hechiceros perversos, siempre en guiones de Eric Trautmann y con dibujos de un adecuado pero algo envejecido Geof Isherwood. Los *cameos* han seguido dándose, lógicamente, y el último de que tenemos noticia es el de Sonja con Witchblade, que es otra de las cinco chicas heroínas de los cómics americanos que más desean los fans, según el listado de *Comics Buyer's Guide*.

Durante todo este tiempo, Sonja ya ha sido violada varias veces y no hemos asistido a ningún encuentro amoroso satisfactorio para ella. Nunca se le vio cansada de pelear con espada o con sus puños, ni mostraba cicatrices, fueran internas o externas. Fue siempre una mujer impoluta, aparentemente receptiva pero fría, guerrera y libre. Para los jóvenes que la disfrutaron en los setenta fue ángel a la vez que demonio, tuvo muy mal envejecer en el cine, y sus seguidores hemos admirado más su imagen simbólica de los deseos producto de la testosterona que sus aventuras narradas en historietas. De la Sonja que pensó Roy Thomas queda hoy solamente un eco, se perdió la oportunidad de hurgar en el trauma de su adolescencia con interés por madurar un personaje femenino que hubiera dado mucho juego, y también la posibilidad de concebir a una Sonja sexualmente desatada, o simplemente enamo-



Red Sonja en la portada del libro guía *100 Sexiest Women in Comics*, selección de *Comic Buyer's Guide*, de 2011.

rada o incluso madre, pero de un modo más creíble a como lo hizo Dynamite. A la postre, el personaje se quedó en modelo de *war lingerie*, como las chicas de *FHM*, pero sin promesa de sexo.

Es una verdadera lástima que la mujer más sexy de los cómics estadounidenses, al decir de CBG, se haya convertido a la postre en la más frígida.



Documentos relacionados

- [GHITA, LA DIOSA RAMERA DE ALIZARR](#)

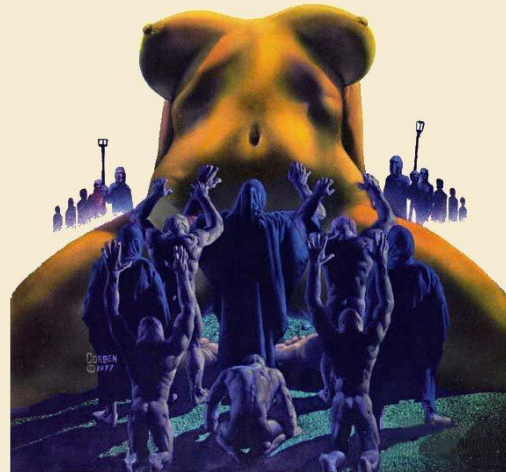
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO (2012): "HEROÍNAS FANTÁSTICAS SENSUALES Y ASEXUADAS. EL CASO DE RED SONJA" en [TE-BEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/heroinas_fantasticas_sensuales_y_asexuadas_el_caso_de_red_soja.html

MEGAVIXENS PREHISTÓRICAS DEL ESPACIO EXTERIOR. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA OBRA DE RICHARD CORBEN (MADRID, 04-IV-2012)

Autor: [ÓSCAR GARCÍA LÓPEZ](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOSEFERA*, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico mundial. A la derecha: espectacular ilustración de Richard Corben para la portada del número 6 de "Bizarre Sex" (Kitchen Sink Press, X-1977).

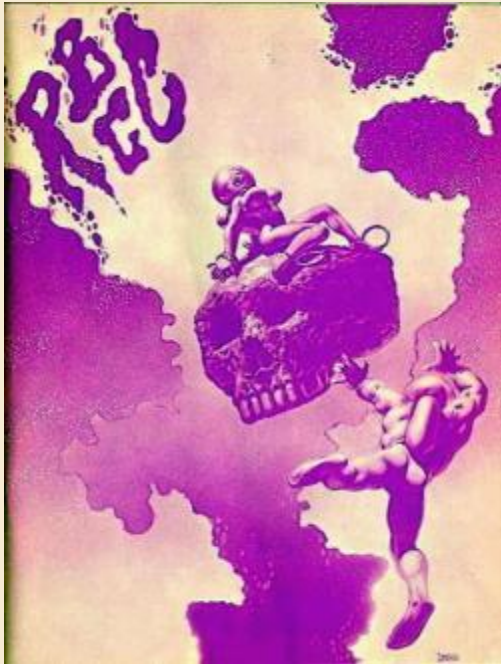


MEGAVIXENS PREHISTÓRICAS DEL ESPACIO EXTERIOR. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA OBRA DE RICHARD CORBEN

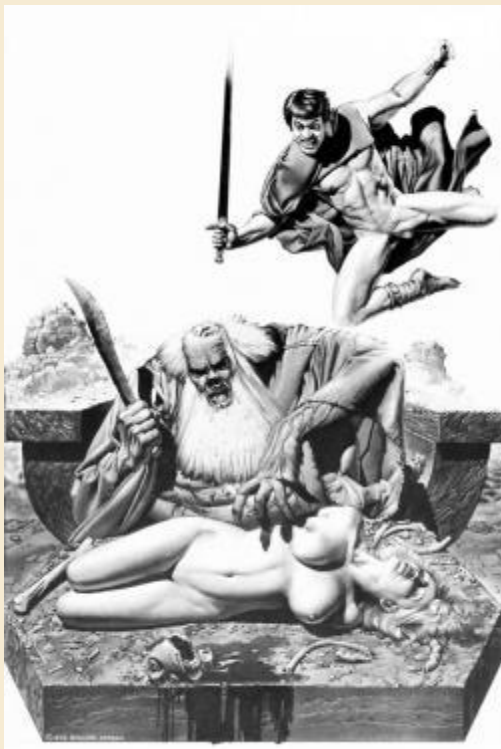
Introducción

Megavixens prehistóricas del espacio exterior, sí. Aunque podría resultar más apropiado decir *prehistoric megavixens from outer space*. Así podríamos situar a este particular arquetipo femenino dentro de la tradición a la que debe prácticamente la totalidad de su herencia genética: la cultura popular norteamericana. Ése es el tipo al que pertenecen la mayoría de las mujeres dibujadas por Richard Corben, un renovado clan de aguerridas amazonas que no carecen de un pecho, como aquellas de la legendaria tribu descrita en los mitos de la antigüedad clásica. Al contrario, esa imagen de una mujer mutilada sexualmente se ve transfigurada en otra totalmente distinta, donde se amplifican hasta la hipertrofia todos los atributos físicos de la feminidad. De ahí el nombre de *megavixens*.

Esa representación supersexualizada se asocia en las historietas de Corben a una idea de primitivismo, de libertad en lo salvaje. Resuena en ella la posibilidad del retorno a los orígenes precivilizados donde la desnudez de los cuerpos no se asumía como algo antinatural, como un atavismo impropio de la sociedad moderna. El hábitat de la *megavixen* es ese *topos* edénico donde no existe lugar para la represión sexual, donde nadie ha sentido todavía la imperiosa necesidad de recoger una hoja de parra del suelo para cubrirse con ella. De ahí el calificativo de prehistóricas.



Dos ejemplos de *megavixen* en la obra de Richard Corben. Arriba, portada del fanzine *Rocket Blast Comic Collector*, nº 81, con una chica cuya escafranda no impide apreciar su voluptuosidad. Abajo, ilustración de la serie *Pilgor the Plunderer*, en la que se usa el mismo modelo de mujer, junto a otras fantasías masculinas.



Pero ese primitivismo no tiene por qué estar ligado férreamente al pasado remoto de la humanidad. Algunas sociedades aborígenes contemporáneas, en África o América del Sur, mantienen modos de vida parecidos al que se ha descrito. Un futuro postapocalíptico puede implicar también el retorno cíclico a ese estado primordial. En los mundos perdidos situados en valles inaccesibles, encerrados herméticamente entre cadenas montañosas o en islas que no figuran en ninguna cartografía conocida, los dinosaurios más voraces y los primeros grupos de *Homo sapiens* han podido permanecer hasta el momento de su relato en un estado de suspensión cronológica. Tampoco se puede precisar el grado de civilización que demostrarán los habitantes de esos distantes planetas a los que la ciencia ficción más *pulp* impone categóricamente un minucioso plan de exploración (y en ocasiones de colonización). La topografía del primitivismo no conoce límites, y de ahí la localización de la *megavixen* en el espacio exterior.

Establecer un arquetipo como referencia a la que puedan remitirse todos los personajes femeninos de un mismo autor puede parecer una premisa excesivamente generalista. Sin embargo, existen muchos niveles asociados a los personajes de cómic que mantienen una estabilidad considerable dentro del conjunto de la obra de un mismo creador: el estilo de su dibujo suele permanecer reconocible; la visión personal del género masculino o femenino, también. Es a partir de esa insistencia como se consigue la fijación de unos parámetros estéticos que proporcionan una identidad particular a cierto tipo de representación; en el caso que aquí nos ocupa, la de la mujer. Más generalista todavía puede parecer el afán de situar ese modelo ideal en una constelación sincrónica de representaciones femeninas arquetípicas, que convivieran

en los diferentes medios visuales y narrativos durante un determinado periodo, participando en un mercado común regido por el mismo patrón funcional de consumo: el erotismo, la búsqueda de la excitación sexual. Pero resulta una tentación irresistible ceder a esa tendencia, dejarse ir en ese deseo de teorizar del que surge un concepto como la *megavixen* prehistórica del espacio exterior. Y pese a que puede resultar cuestionable partir de una idealización abstracta de ese calibre, cuya proyección sobre el plano de lo real nunca va a ofrecer un acoplamiento perfecto, no deja de ser útil a la hora de sugerir explicaciones a ciertos fenómenos culturales, al proporcionar una visión global fácilmente aprehensible. Así creemos que sucede con la progresiva absorción semiótica de la pornografía y sus códigos que ha experimentado la sociedad posmoderna, dinámica a la que indirectamente se estará haciendo referencia a lo largo de todo este artículo.

Antes de comenzar a profundizar en la evolución histórica que daría lugar a la *megavixen* como codificación hipersexualizada de lo femenino, puede resultar conveniente precisar una distinción terminológica entre pornografía y erotismo. Consideramos que lo pornográfico se encuentra dentro del ámbito de lo figurativo, aludiendo siempre a una cualidad formal: la representación explícita de la sexualidad; que puede limitarse a mostrar la desnudez de los cuerpos o llegar a exponer, en mayor o menor grado de detalle, cualquier tipo de práctica sexual. En cambio, lo erótico se entiende como una cualidad funcional, que trasciende la imagen, pudiendo asociarse a otros sentidos distintos; se considera un detonante sensual que pretende provocar la excitación de la libido. El erotismo de un mensaje depende siempre de la subjetividad de su receptor, reside en el nivel pragmático del acto comunicativo. Por el contrario, la pornografía es una propiedad textual inmanente.

PORNOGRAFÍA Y EROTISMO EN EL ACTO COMUNICATIVO



Los conceptos de erotismo y pornografía, en el esquema de la comunicación de Jakobson.

Dentro de lo pornográfico se ha establecido una clasificación que intenta dar cuenta de lo explícito de las representaciones utilizando términos como *softcore* y *hardcore*, para indicar si se muestran en ellas prácticas sexuales donde se evita o no, respectivamente, la aparición de órganos genitales. El desnudo o la mera insinuación sensual se han venido apartando a otra categoría diferente, a la que en ocasiones se denomina erótica. Distinguir entre erotismo y pornografía de este modo puede dar lugar a equívocos. Parece evidente que en el ámbito de la sexualidad la función erótica no tiene por qué estar asociada a lo pornográfico. Sin em-

bargo, puede no resultar tan obvio que la pornografía no tiene por qué resultar erótica: a día de hoy es difícil creer que alguien se excite sexualmente contemplando *La Venus del espejo* de Velázquez. El criterio que se ha seguido en este artículo para establecer la frontera de lo pornográfico ha sido la presencia de un desnudo parcial, que llegara más allá de limitarse a enseñar las piernas. Imágenes de ese tipo, aunque no muestren actos sexuales, serán consideradas *softcore*. Reservaremos el término *hardcore* para las representaciones en las que se muestren actos sexuales sin evitar la aparición explícita de órganos genitales.

Bellezas libres y americanas: cánones estéticos de lo femenino desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX [\[1\]](#)

Durante la primera mitad del siglo XX, las tendencias que marcaban los estándares de belleza femenina en la sociedad norteamericana quedaron registradas en la obra de algunos célebres ilustradores, llegando a identificarse esos arquetipos con el propio nombre del artista. En algunos casos resulta difícil delimitar si estas ilustraciones constituían un simple reflejo mimético de las mujeres de su época o eran las responsables directas de la popularización de un determinado modelo. Los mecanismos generadores de tendencias todavía no habían alcanzado el grado de definición al que llegarían con el establecimiento definitivo de los medios de masas.

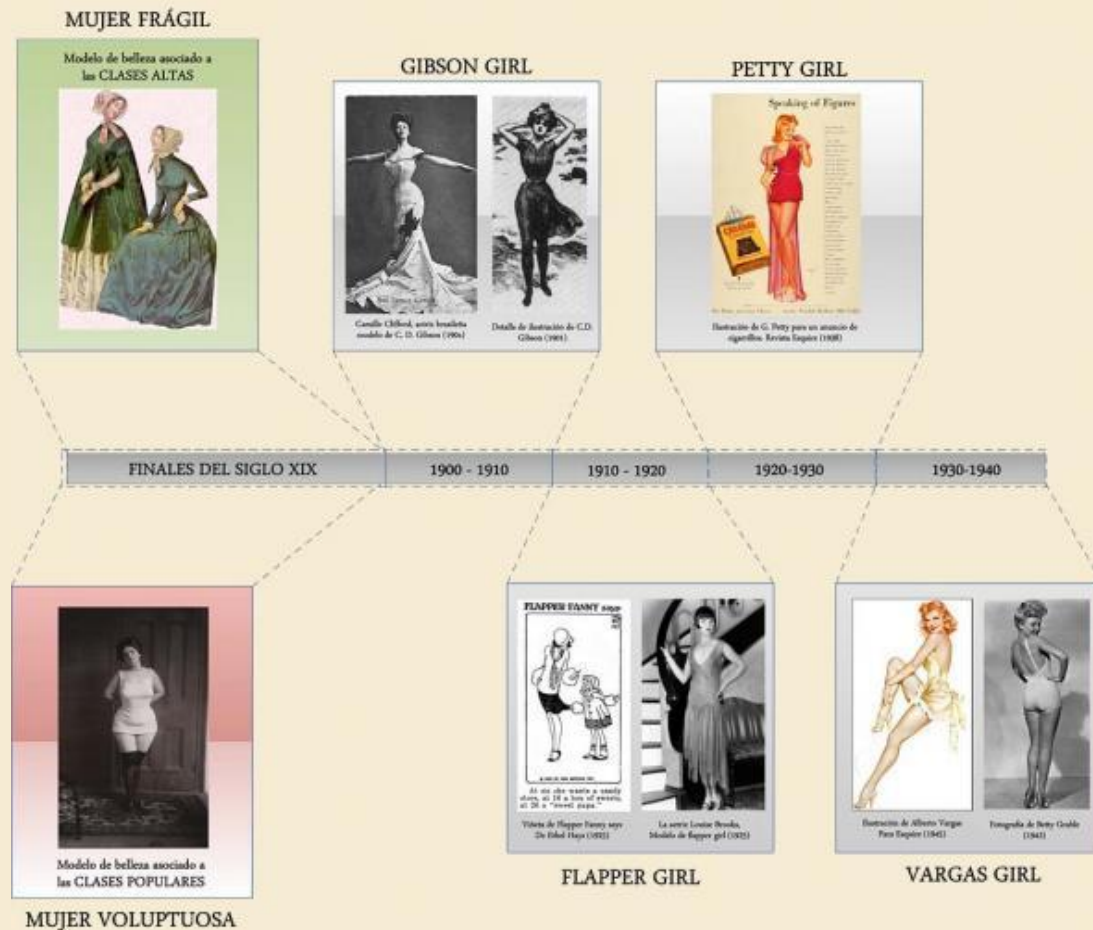
Anteriormente, a finales del siglo XIX, se podían reducir los estándares de belleza a dos tipologías, asociadas respectivamente con las preferencias de la alta sociedad o con los gustos de las clases populares. Por un lado, la fragilidad, la palidez y la condición enfermiza, que implicaban la dependencia e inferioridad respecto al hombre, se vinculaban a las damas de clase alta. Por otro, una mujer voluptuosa, de caderas amplias y pecho abundante aparecía asociada al atractivo femenino desde una perspectiva popular. Con el cambio de siglo, esos dos modelos de belleza femenina parecieron converger hacia un ideal común, experimentando un proceso de acercamiento entre clases paralelo al que daría lugar, en sincronía con la emergencia de la modernidad, al establecimiento mayoritario de una clase media en Norteamérica.

El primer ilustrador estadounidense que bautizó con su apellido a un tipo definido de feminidad fue Charles Dana Gibson. En la última década del siglo XIX y la primera del XX alcanzaron una gran popularidad sus ilustraciones de una mujer de pecho amplio y caderas prominentes (aunque más delgada que sus predecesoras como modelo de voluptuosidad), peinada al estilo *pompadour* y vestida con blusas y faldas que le proporcionaban libertad de movimiento. La *Gibson girl* se convirtió en un icono que simbolizó el comienzo de la conquista de la independencia femenina que iría evolucionando en las décadas posteriores.

Su sucesora en los años veinte, la *flapper girl*, cuya imagen popularizaron, en el cine, la andrógina actriz Louise Brooks, y en la literatura, las protagonistas de los relatos de F. Scott Fitzgerald, conservaría esa misma connotación entre libertad y atractivo. De pecho más pequeño que la *Gibson girl* y envuelta en vestidos de caída lisa, rompiendo radicalmente con esos encorsetamientos que forzaban la curvatura de las caderas, el encanto de la *flapper* estaba más relacionado con su personalidad liberal que con su imagen física.

Pero en la década siguiente esa libertad femenina asociada a los arquetipos de belleza cedería su papel como elemento atractor a la sexualización de la imagen,

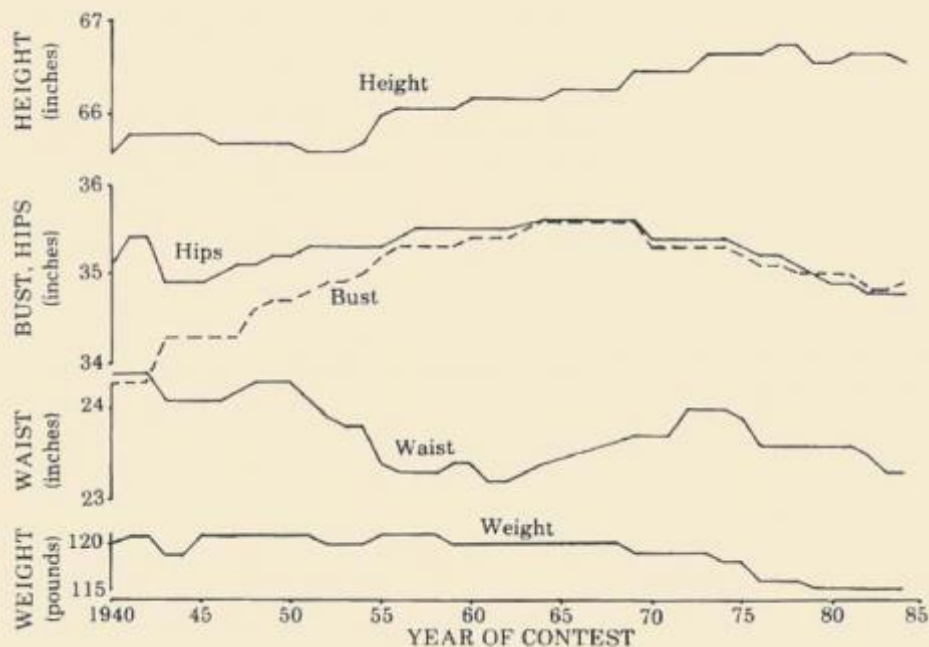
dejando atrás esa relación entre *sex-appeal* y conquista social que había representado la *flapper*. De nuevo un ilustrador aparece ligado a la imagen de este tipo de mujeres que añadían sexualidad a la anquilosada figura del "ángel del hogar" propia de la era victoriana: George Petty. Sus ilustraciones, que aparecían en las páginas de la revista *Esquire* (tan influyente en la futura *Playboy*), mostraban una mujer que volvía a marcar sus curvas y comenzaba a enseñar sin pudor las piernas, que a partir de ese momento adquirirían el estatus de región corporal de culto. La comercialización de las medias durante los años cuarenta potenciaría todavía más su erotización.



Cronograma de los modelos de representación femenina desde finales del siglo XIX a mediados del siglo XX, que recoge los tipos presentados en el artículo de Allan Mazur.

La tendencia inaugurada por la *Petty girl*, que puso fin a esa fascinación que hacía sucumbir a los hombres ante las *flappers*, pese a la escasa sexualización de su imagen, continuaría en los años cuarenta. En la misma revista *Esquire*, que no debemos olvidar era una publicación enfocada principalmente a un público masculino, al contrario que las novelas de Fitzgerald o las películas de Louise Brooks, aparecería el siguiente modelo de belleza. Otro ilustrador, Alberto Vargas (que posteriormente daría el salto a *Playboy* subrayando la continuidad existente en muchos aspectos entre ambas revistas), sería el responsable de prestarle su nombre. La carga erótica de sus ilustraciones llegaría a niveles que no se habían conocido en los medios de masas, la sexualidad permeaba absolutamente la representación de la *Vargas girl*, dejando poco espacio a otros niveles semióticos. Las piernas se imponen plenamente como centro de atención de la mirada, aunque el pecho empieza a reconquistar la importancia que tuvo en épocas ante-

riores y que dará lugar a la "bustomanía" de los años cincuenta y sesenta. Esa obsesión por el pecho de la mujer queda reflejada en el cuadro donde se muestra la evolución de las medidas corporales de la ganadora del certamen de Miss América.

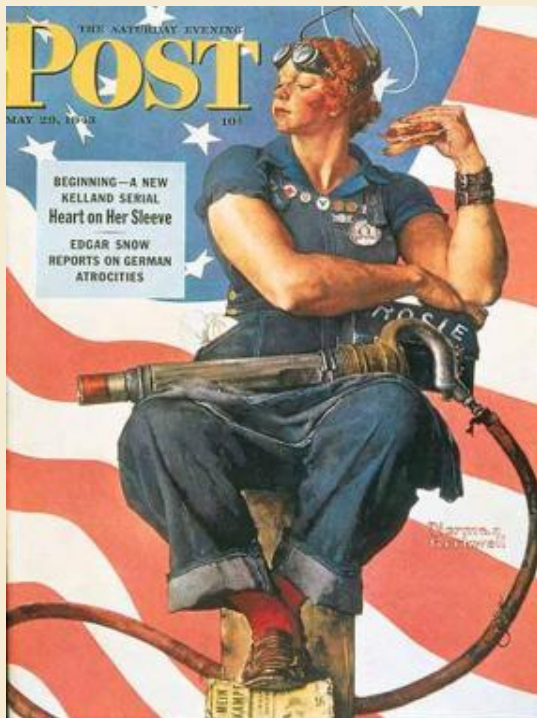


Gráfica de la evolución de las medidas de las concursantes vencedoras en los certámenes de Miss América entre los años 1945 y 1985, extraída del artículo de Allan Mazur.

La sexualización total de este modelo de feminidad se puede achacar a una escisión radical respecto a la tipología integrada que encontrábamos en la *flapper*. Los componentes adicionales que esta última incorporaba (la reivindicación de su relevancia social, de su incorporación al mundo laboral en roles reservados tradicionalmente a los hombres y el abandono del papel de esposa y ama de casa abnegada) se ven transferidos a una figura que se podría considerar el Mr. Hyde de la *Vargas girl*: el personaje de *Rosie, the Riveter*. Inmortalizada en dos imágenes concretas, el famoso póster que proclama su capacidad para asumir el trabajo de los hombres que se alistaron en el ejército para luchar en la Segunda Guerra Mundial y una portada para el *Saturday Evening Post* realizada por Norman Rockwell, la imagen de Rosie es la de una mujer virilizada, robusta y de rasgos faciales rotundos, con unos brazos poderosos que son la única parte de su anatomía dejada al descubierto. Rosie no enseña las piernas adoptando poses provocativas, carece deliberadamente de atractivo erótico alguno. Resulta difícil creer que esos marcados bíceps pretendieran despertar en alguien el deseo de sus caricias. Su imagen marcadamente masculina parece dar a entender que los roles asumidos por la mujer en esas circunstancias aciagas se limitasen a los relacionados con el trabajo físico más rudo, ofreciendo una representación en cierto modo paródica de esa forzosa integración laboral.

La escisión entre el atractivo erótico y la integración social se perpetuaría en el tiempo, y los modelos de belleza a partir de los cuarenta seguirán siendo abiertamente sexuales. Sin embargo, resulta interesante observar cómo ese arquetipo

asociado al alto *standing* y a una elegancia propia de la clase alta sobrevive de forma residual, subsistiendo en mujeres "con clase" como las actrices Audrey Hepburn o Grace Kelly; mientras que Sofía Loren representaría, en cambio, la imagen preferida por el deseo masculino mayoritario.



Portada de Norman Rockwell del *Saturday Evening Post* (1943) con el personaje icónico de Rosie the Riveter.



Póster de Howard Miller para la compañía Westinghouse (1942).

Continuando esta tradición norteamericana de asociar un ilustrador célebre a un arquetipo femenino no resulta un atrevimiento descabellado postular a Richard Corben como el artista que popularizaría a la *megavixen*, un estándar de hipervoluptuosidad sexualizada, en un momento (finales de los sesenta y la totalidad de los setenta) en el que comienza a apreciarse el despegue del proceso de *pornificación* que se experimentará, a todos los niveles, en la sociedad posmoderna. Pero antes de llegar a ese punto es imprescindible comentar lo que sucedió en Estados Unidos durante los años cincuenta y sesenta.

La *girl next door* a la conquista sexual de la cultura pop norteamericana

El hito que marca la erupción incontrolable de lo pornográfico en la cultura popular de masas estadounidense puede considerarse, con lugar a pocas dudas, la publicación en 1953 del primer número de la revista *Playboy*. En su interior aparecía posando desnuda Marilyn Monroe. El éxito que cosechó, superando los 50.000 ejemplares vendidos con esa primera entrega, se puede equiparar a una toma de la Bastilla para la revolución sexual que invadiría el ambiente cultural durante la década de 1960.

Playboy propuso un modelo de mujer sexualizada heredero de la tradición del *good girl art*. Pero para su representación visual decidió dar el salto de la ilustración a la fotografía, lo que le llevó a consolidar un monopolio del consumo erótico de imágenes. La carne y el hueso de las *playmates* resultaban más excitantes que la tinta de las *good girls*; el cambio implicaba, de hecho, su *pigmalionización*, su tránsito a un nivel superior de realidad que hacía sentir más próxima la fantasía del deseo sexual. El mito de la escultura que se transformó en mujer se reinventa en la era de la reproductibilidad técnica, y antes de que el vídeo matara a la estrella de la radio, la *conejita Playboy* dio una estocada decisiva a la ilustración *pin-up* al usurpar su principal función erótica. Así nace la *girl next door*, como arquetipo de fantasía realizable, como un producto de consumo público masivo y políticamente correcto, aunque pueda, en un principio, no parecerlo.



Ilustración de Gil Elvgren titulada *Flowery talk* (1964) y fotografía de Sally Duberson, *playmate* de enero de 1965.

La vecinita de al lado encarna la posibilidad erótica de lo cotidiano, el encuentro sexual lícito en un entorno saludable. La mujer sexualizada ya no tiene por qué encontrarse en un local de *striptease*, puede hallarse perfectamente tras la puerta del piso de al lado. Las localizaciones elegidas para fotografiar a las modelos de *Playboy* refuerzan este mensaje al primar los interiores domésticos. Los textos

que detallan su biografía o sus quehaceres diarios, que las presentan narrativamente como personalidades comunes llevando vidas dentro de lo normal, subrayan todavía más ese efecto premeditado de erotorrealismo [2]. Por otra parte, el consumidor de este tipo de imágenes deja de ser un perverso que trafica con materiales ilegales, un excluido social que debe ocultar esa identidad secreta en la arena de lo público. El lector de la revista *Playboy* [3] se identifica con el hombre de negocios de éxito, con el triunfador que se instala fuera del hogar familiar, rechazando ese estilo de vida, para disfrutar plenamente de su *status*; sobre todo en los aspectos relacionados con el sexo.

Aunque superados en lo erótico, la ilustración y el cómic pornográficos seguían poseyendo otras funciones, inaccesibles para la fotografía, que aseguraban su pervivencia como medio de representación de esa nueva mujer sexualizada que comenzaba a aparecer semidesnuda en los medios *mainstream*. Aprovechando la posibilidad de caricaturizar las formas que ofrece el dibujo, los cómics se alejaron del erotorrealismo para construir narraciones humorísticas protagonizadas por personajes femeninos que compensaban un candor inverosímil con una exagerada

Aunque superados en lo erótico, la ilustración y el cómic pornográficos seguían poseyendo otras funciones, inaccesibles para la fotografía, que aseguraban su pervivencia como medio de representación de esa nueva mujer sexualizada que comenzaba a aparecer semidesnuda en los medios *mainstream*. Aprovechando la posibilidad de caricaturizar las formas que ofrece el dibujo, los cómics se alejaron del erotorrealismo para construir narraciones humorísticas protagonizadas por personajes femeninos que compensaban un candor inverosímil con una exagerada

voluptuosidad. De una forma similar a como la revista *Playboy* había legitimado en el mercado de los medios de masas una pornografía que hasta entonces habitaba la periferia social de lo furtivo convirtiéndola en algo permisible y asociado a una visión positiva de su consumidor, la incorporación del humor en las historietas pornográficas sirvió a un mismo propósito: eliminar el estigma que acarrea la representación explícita de la sexualidad con intenciones eróticas. El recurso a la comicidad, vinculado siempre a esa dinámica amoral propia de lo carnavalesco, ofrecía un protectorado de tolerancia a prácticas y manifestaciones culturales que más allá de sus fronteras no resultaban aceptables ni políticamente correctas.

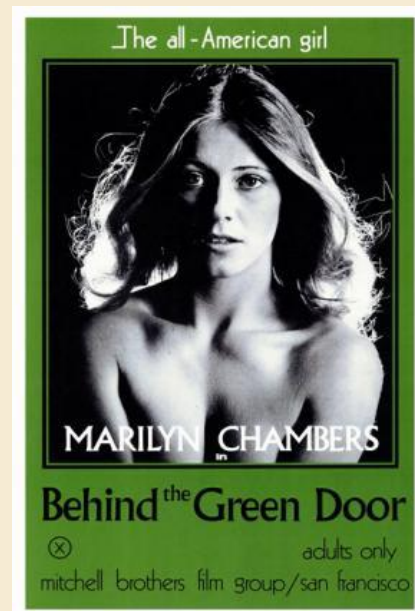
Ese mismo salvoconducto social, refrendado por el visado de lo humorístico, volvería a ser utilizado cuando la pornografía *hardcore* diera el salto al *mainstream* en el medio cinematográfico con el estreno en 1972 de *Garganta Profunda*, dejando también atrás la misma mecánica de consumo furtivo de cortometrajes grabados de forma no profesional y visionados en secreto. En esta película los actores aparecían, por primera vez, reconocidos en unos títulos de crédito (aunque sus nombres reales se ocultaran tras seudónimos artísticos). Su duración se aproximaba a los estándares del cine comercial. Fue exhibida en salas convencionales sin una calificación explícita. Y, sobre todo, instauró una convención en el género gracias a un guión de comicidad gruesa, al más puro estilo *slapstick*, en el que se pueden encontrar diálogos como éste, mantenido entre la protagonista y el doctor que le acaba de diagnosticar la particularidad física que sirve de coartada al "argumento":

DR. YOUNG: Tener un clítoris en lo más profundo de la garganta es mejor que no tener ninguno.

LINDA: Eso es fácil de decir. Imagínese que usted tuviera las pelotas en la oreja.

DR. YOUNG (pensativo): Bien, entonces podría escucharme llegar... al orgasmo [4].

Es muy interesante notar cómo en el proceso de legitimación del porno *hardcore* se suman de nuevo las dos estrategias que habían demostrado su efectividad en los medios impresos: el humor y la sexualización de lo domésti-



Cartel promocional de *Tras la puerta verde*, donde Marilyn Chambers es presentada como la típica chica americana.



Portada del número 5 de *Torchy*, publicado por Quality Comics en julio de 1950.

co, de la mujer común. En el documental *Dentro de Garganta Profunda* (2005) se puede escuchar a Gerard Damiano, director del film, describir a su protagonista, Linda Lovelace, como «una vecinita de al lado». Del mismo modo, en el cartel de otra cinta del mismo director, *Tras la puerta verde* (1972), la actriz Marilyn Chambers aparecía fotografiada bajo un rótulo que la proclamaba «The All-American girl». El recurso a las mujeres normales sirvió para normalizar el sexo en los *mass media* en una época en la que el movimiento denominado *porno chic* aspiraba a la convergencia natural de las escenas pornográficas más explícitas y el cine *mainstream*. Pero esas esperanzas no tardarían en verse frustradas a causa de la persecución legal a la que fueron sometidos.

En ese escenario, donde gracias a *Playboy* se había logrado ya la legitimación y el acceso de la pornografía *softcore* a los mercados masivos (aunque todavía faltaban unos años para que el *hardcore* siguiera ese mismo camino), nació en la década de los sesenta, dentro también de las páginas de esta revista, el personaje de Little Annie Fanny [5]. Emparentada con una predecesora lejana, que en el fragor de la II Guerra Mundial había hecho su aparición en las publicaciones del ejército norteamericano, Torchy Todd [6], ambas poseen un rasgo muy marcado que define su personalidad y es empleado reiteradamente como recurso generador de situaciones: la exacerbada inconsciencia de su propia sexualidad. Una sexualidad sobredimensionada, obvia y caricaturesca, acentuada por una vestimenta sugerente y una tendencia a las poses sensuales que los personajes masculinos, siempre revoloteando alrededor de ambas, no ignoran. Ese modelo de interacción hombre-mujer es aprovechado para construir una dialéctica del doble sentido, en la que siempre está presente un subtexto sexual pero nunca es explicitado sin pudor. Un ejemplo que ilustra de forma paradigmática lo comentado podemos encontrarlo en la portada del número 5 de *Torchy*, en la que, disfrazada con uno de sus modelos habituales y ocultando el rostro con un pequeño antifaz, vemos a la chica preguntar sorprendida a un grupo de hombres, también disfrazados, cómo han sido capaces de reconocerla.

La inconsciencia de ese poder que les otorga su capacidad de subyugación erótica, ejercido por ellas con absoluta candidez y total desinterés, las coloca dentro del imaginario popular en una posición diametralmente opuesta a la que ocupaban las *vamps* y las *femme fatales*. Se salvaban así de asumir la carga peyorativa que conllevaba el estar integradas en un régimen sexual fundado sobre una economía consciente, basada en intercambios guiados por el interés personal o un deseo libre de represiones. Esta ingenuidad las aproxima a la construcción modélica de *Playboy*, a esa *girl next door* con la que comparten un aura de sexualidad asequible e inocua. La introducción en el ideario simbólico del consumidor masculino de este tipo de representaciones de una mujer que, pese a poseer una carnalidad patente y operativa a nivel erótico, no implicaba ningún tipo de amenaza para su *statu quo*, resultó seguramente uno de los factores que facilitarían el desencadenamiento de la revolución sexual, tanto a nivel social como mediático, que tuvo lugar en la década de los sesenta. La *girl next door* y sus parodias sirvieron de caballo de Troya para infiltrar el sexo en la idílica sociedad americana de los cincuenta.

Pussycat y Sally Forth: chicas de revista aceptadas en el club de chicos

El siguiente paso en la evolución de estas representaciones femeninas portadoras de una sexualidad con signo positivo supuso su incorporación a entornos sociolaborales donde el monopolio de lo masculino resultaba incuestionable. Hasta ese momento, en los cómics dedicados al público adolescente, que dominaron el mercado durante los años cuarenta y cincuenta, se había convertido en un tópico frecuente el rechazo a admitir chicas en los clubes que organizaban los chicos. La Pequeña Lulú o Patsy Walker [7] se detenían frente a los letreros que en el umbral de estos locales anunciaban: «Not girls allowed» [8]. La justificación de este rechazo partía de un motivo que consideraba su integración en esos círculos como una fuente segura de problemas.



Georgie and the boys' club, from Patsy Walker no.15, 1948. Art by Mike Sekowski.

Viñetas del número 15 de *Patsy Walker*, publicado en 1948 por la editorial Marvel (extraída de la obra citada de Trina Robbins).

femenina se identificó inequívocamente como el motivo principal de las alteraciones en el sereno comportamiento habitual que solía regir un círculo cerrado reservado sólo a varones. Pero en lugar de desterrar a la mujer de esos ambientes sociolaborales masculinizados, se decidió emplearla como arma, apuntándola estratégicamente contra grupos de rivales que pudieran sucumbir a sus efectos. De este modo, se propició la alianza entre una hipersexualidad femenina, carente de autonomía personal, y los dispositivos de organización y control establecidos en los espacios reservados tradicionalmente a los hombres, aprovechando para fines narrativos la energía desprendida por el impacto.

En las revistas *pulp* que proliferaron durante los años cincuenta y sesenta agrupadas bajo la distinción genérica de *men's adventure* (donde además de los relatos de aventuras que les daban nombre se incluían ocasionalmente cómics) aparecería Pussycat [9], una secretaria de la organización S.C.O.R.E. que se ve promocionada a realizar tareas de agente secreto, aprovechando el potencial que su voluptuosidad ofrece para el espionaje. Pussycat sale airosa de todas sus misiones gracias a una mezcla de ingenuidad y de un potencial erótico que para ella pasa totalmente desapercibido, pero que ni sus superiores ni los miembros de la agencia enemiga de espionaje L.U.S.T. son capaces de ignorar. De este modo, la se-

Sin embargo, el destinatario juvenil de este tipo de cómics evitaba la presencia de alusiones directas a la sexualidad como la causa concreta de ese tipo de perturbaciones. Pero esa situación cambió cuando este tópico se trasladó a historietas dirigidas a un público masculino adulto que eludían las restricciones impuestas por el *Comics Code* al ser publicadas en revistas. La sexualidad

xualidad que aprovechaban *vamps* y *femme fatales* se ve subrogada a la gestión masculina, se reconoce pero se enajena a su poseedora legítima.

La evolución significativa que supone Pussycat frente a la *girl next door* se pone de manifiesto claramente en uno de sus episodios, donde para apoderarse de los planos de un arma superdestruccionista se infiltra en una versión poco disimulada de un Club Playboy [10], del que sólo se diferencia en el nombre («The Bunny Tail club») y en la ausencia de la diadema con orejas del uniforme corporativo. Su entrada en el salón restaurante desatará una protesta del resto de camareras, que se declararán en huelga por la competencia desleal que la hipersexualidad de Pussycat supone para ellas. Las mismas *conejitas Playboy* (aquí llamadas «bunnyhoppers») son quienes reconocen esa diferencia de identidad. La distinguen como algo distinto a la *girl next door*, como una superación a la que no pueden enfrentarse en igualdad de condiciones.



Viñetas de la historieta de Pussycat titulada "Another Capricious Caper of the Country's Most Cataclysmically Cuddlesome Curvaceous Cutie", que apareció en la revista *Men* en 1967. Su autor es el magnífico Bill Ward.



Pussycat, como *protomegavixen*, provoca una huelga de *conejitas playboy*.

Compartiendo con Pussycat la premisa narrativa consistente en inocular una sexualidad femenina amplificada en un ambiente típicamente masculino, nacería en las publicaciones militares (tan fructíferas en este aspecto) el personaje de Sally Forth [11].



Viñetas de *Sally Forth* ilustradas por Wally Wood. El desnudo, aunque todavía evitando el plano frontal, hace aparición con frecuencia.

aquí cedida a una figura masculina, que saca partido para sus propios fines de su capacidad como instrumento de control.



Sally Forth, a la conquista del espacio, conoce al extraterrestre Snorky.

Pero en esa primera aventura veremos cómo esa situación cambia cuando Sally Forth se ve separada de sus compañeros de la unidad de comandos y enviada a Marte en un cohete. Allí conocerá al que será su nuevo compañero habitual de aventuras, convirtiéndose en el sustituto actancial del lascivo clan de varones, un pequeño y asexuado extraterrestre llamado Snorky. De esta forma, enviada sola al espacio exterior, alejada del entorno doméstico y sobreprotegido de su realidad cotidiana, la versión caricaturizada de la *girl next door* se ve obligada a emanci-

En esta ocasión será una unidad de comandos del ejército estadounidense la que reclutará entre sus filas a una chica de sensualidad anticlónica, que alterará el comportamiento de sus compañeros militares a causa de su incapacidad para permanecer vestida durante más de cuatro viñetas seguidas. En el primer arco argumental del cómic, Sally recibe la orden de bañarse desnuda en un lago, siguiendo una estudiada estrategia militar. Así, sirve de cebo para obligar a salir de su escondite a un grupo de incontinentes comunistas orientales, que serán después bombardeados mientras la espían desde la orilla. La gestión de la sexualidad del personaje aparece de nuevo

parse y se va aproximando a un tipo de representación femenina diferente. Un modelo en el que esa capacidad de transición genérica que empieza a demostrar Sally Forth se convertirá en uno de los rasgos de su identidad más reconocibles.



Sally Forth es perseguida por Starzan mientras Snorky busca por la jungla, perdido entre dinosaurios, a la reina Sheema.

Boobarella consigue atrapar a Sally Forth.



Uno de los compañeros de Sally debe enfrentarse en duelo a Flash Gorgonzola en un juego organizado por Mung, el temible tirano del planeta Mungo, que ha reducido a todos sus habitantes masculinos al tamaño de ratones.

La sexualidad femenina encontrará un territorio de libre circulación en la narrativa de aventuras, aprovechando la porosidad de los medios populares a cualquier elemento que pueda suponer un incremento en su número de consumidores, en este caso un público mayoritariamente masculino. Manteniendo la combinación de

humor y erotismo que hemos venido mencionando, Sally Forth se embarcará en el mismo tipo de viajes espaciales que definieron las convenciones de la *space opera* y compartirá viñeta con parodias reconocibles de sus personajes más celebres, como Flash Gorgonzola, Ruck Bogers o Boobarella; visitará un horroroso castillo gótico donde se verá enfrentada a versiones caricaturescas de los monstruos que consagró la productora cinematográfica Universal; conocerá la espesura de la selva que sirve de refugio a los mundos perdidos y sufrirá el acoso de un epígono de Tarzan (Lord Gray Stripes, a.k.a. Starzan) y los celos de Sheema, su reina de la jungla. La experiencia de todas esas aventuras, la comenzará a transformar de *girl next door* en *megavixen*.

Megavixen prehistórica del espacio exterior vs. Vecinita de al lado

Con la aparición de la *girl next door* y su incorporación a la esfera de lo socialmente aceptable quedó inaugurado un nuevo mercado *softcore* de representaciones femeninas sexualizadas para el consumo cultural de masas. Ese nuevo espacio de intercambios se fue abriendo a otros medios que, como en la conquista del Oeste americano, se dispusieron a ocupar las parcelas de terreno todavía disponibles. En el cómic, el estereotipo de la *dumb blonde* comenzó a exteriorizar progresivamente la sexualidad que ya insinuaba en sus encarnaciones más tempranas, como Torchy, y se instaló en un espacio contiguo al de la *playmate*, llegando incluso a convivir con ella en la misma publicación en el caso de Little Annie Fanny. Ambas idealizaciones se posicionaron como opción sexual y fantasía realizable de lo políticamente correcto, diferenciándose entre ellas por su mayor proximidad al realismo o la caricatura. Se introdujeron en el paisaje mental de sus consumidores masculinos intentando aproximarse a ellos lo máximo posible. Se mudaron a su mismo bloque de apartamentos, dejaron que les cedieran el asiento en el transporte público, procuraban cruzarse con ellos en los pasillos de la oficina donde trabajaban como secretarias. Parecían esforzarse para que sus miradas las encontrasen sin necesidad de desplazarse mucho más allá de sus propios hogares. El espacio de la proximidad, dentro de la topología de lo pornográfico, fue ocupado con rapidez, y los personajes femeninos que vieron la luz posteriormente salieron en busca de nuevos territorios. En el medio del cómic, Pussycat y sobre todo Sally Forth fueron pioneras en esa exploración hacia otros



Tura Satana en *Faster Pussycat, Kill! Kill!* (1965).



Raquel Welch en *One Million Years B.C.* (1966).

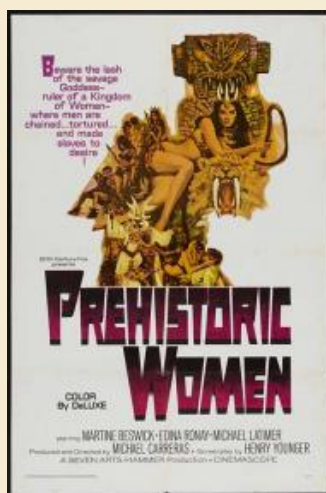
géneros que culminaría en la gestación de un modelo complementario de sexualidad femenina: la *megavixen*.

Nacida en lo exótico, en lo lejano, en un imprevisible territorio todavía no cartografiado, la *megavixen* prefirió la frondosa jungla del mundo perdido o la oscuridad del espacio exterior a las comodidades que ofrecía un piso compartido en alguna gran ciudad. Su alejamiento de lo cotidiano obedecía en este caso a una función muy parecida a la humorística. Alcanzar un alto grado de distanciamiento respecto a la realidad del consumidor favorecía la aceptación de una sexualidad desatada; una moral férrea en el hogar no tenía por qué entrar en conflicto con el relajamiento de las costumbres que regían esos otros entornos remotos y salvajes. Su fisonomía no se diferenciaba mucho de la de sus predecesoras, su cuerpo estaba cincelado como un modelo griego de perfección física con atributos sexuales sobredimensionados. Pero existía un marcador que señalaba su oposición radical a los estereotipos anteriores: la absoluta consciencia de esa hipersexualidad. Atrás quedaba la ingenua que resultaba provocadora sin desearlo, la *megavixen* gestionaba su potencial erótico de forma autónoma a partir de sus propias decisiones. Y esa independencia permeaba la totalidad de sus acciones y quedaría reflejada en una completa ausencia de pudor a la hora de mostrarse desnuda, incluso desde un ángulo frontal.

En el medio cinematográfico, la incubación de este modelo de feminidad (que eclosionaría plenamente a finales de la década de los sesenta, alentado por una multimediática revolución sexual) se puede comenzar a apreciar ya en algunas producciones de serie B de los años cincuenta. Su argumento, esclerotizado por las dinámicas genéricas de la popularidad, consistía en abordar el conflicto sexual que surgía en planetas habitados únicamente por mujeres, por tribus de amazonas guerreras, cuando veían alterada la estabilidad de su mundo con la llegada de un grupo de astronautas. *Abbott and Costello Go to Mars* (1953), *Cat Women of the Moon* (1953), *Fire Maidens from Outer Space* (1955) o *Queen of Outer Space* (1958) encajarían dentro de este subgénero que todavía se vería continuado a finales de los sesenta con *Voyage to the Planet of Prehistoric Women* (1968), producida por Roger Corman y dirigida por Peter Bogdanovich. Pero a pesar de la premisa narrativa, en estas películas el erotismo permanecía todavía sublimado, agazapado en un nivel más o menos implícito, sin llegar a reflejarse con plena libertad en las acciones de sus personajes ni imponer en su imagen un desnudo sin restricciones. Lo que sí empezaban a manifestar con claridad era esa otra característica fundamental de la *megavixen*: su naturaleza híbrida. Su condición mestiza determinada por habitar varios territorios genéricos simultáneamente: el mundo primitivo de la novela de aventuras, el espacio exterior de la *space opera*, el castillo terrorífico de la novela gótica.

Continuar hablando de la aparición y el proceso de sexualización exponencial que esta representación femenina experimentó en el mundo del cine resultaría una tarea difícil de circunscribir dentro de los límites de este artículo. Sería necesario analizar a Raquel Welch y Martine Beswick como encarnaciones fílmicas de la sexualidad salvaje y prehistórica, que también hizo proliferar a las *jungle girls* en el cine de serie B durante los sesenta y en adelante (Gungala, Tarzana, Kilma, Luana). Se debería mencionar a Tura Satana como la auténtica *megavixen* que habitó a este lado de la pantalla: además del exotismo de su origen (hija de padre japonés y madre norteamericana) completa su currículum como arquetipo con un cintu-

rón negro de kárate y su trabajo como bailarina de *burlesque* y actriz en todo tipo de producciones eróticas y de serie B. Resultaría imprescindible comentar la labor del fotógrafo de *Playboy* reconvertido en director de cine que mitificó esa imagen y le dio nombre: Russ Meyer. Convendría explicar cómo con su primera película, *The immoral Mr. Teas* (1959), estableció el tono de comedia erótica ingenua en las producciones cinematográficas *mainstream* que se consolidaría dando lugar a todo un género, precursor del porno *hardcore*: las películas conocidas con el sobrenombre de *nudie cuties*; en las que aparecían desnudos, pero siempre evitando mostrar esa perspectiva frontal que permitiera atisbar los genitales de sus protagonistas. Habría que citar las palabras del mismo Russ Meyer reconociendo cómo una de sus mayores influencias, a la hora de desarrollar ese tipo de películas, había sido el cómic *Li'l Abner*, de Al Capp [12]. Y también convendría recordar la infinidad de demostraciones de hibridación entre géneros populares y pornografía que vieron la luz dentro de la dinámica de producción cinematográfica conocida como *sexploitation*, desde su auge hasta los años noventa del siglo pasado, cuando la emergencia de la *World Wide Web* fue consolidando un monopolio frente a otros medios como el vídeo, que marcó el principio de su decadencia.



Cartel de la película *Prehistoric Women* (1967), protagonizada por Martine Beswick.



Cartel de *Supervixens* (1975), dirigida por Russ Meyer.

Volviendo atrás en el tiempo es posible comenzar a detectar esta misma tendencia en el mundo del cómic durante la década de los cuarenta con la aparición de un nuevo género que gozaría de gran popularidad: las aventuras de *jungle girls*. Sus protagonistas eran mujeres en las que se fusionaba el perfil aventurero de Tarzán con los rasgos de divinidad selvática que introdujo Henry Ridder Haggard en el personaje de Ayesha, la protagonista de su novela *She*. La primera *jungle girl*, fundadora de esta prolífica estirpe, asumió esa deuda genética naciendo en un cómic británico y tomando el nombre de *Sheena*. Su éxito inmediato provocó la migración cultural del concepto a Estados Unidos, donde dio lugar, durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, a la aparición de numerosas reinas de la selva a su imagen y semejanza: Camilla, Tiger Girl, Rulah, Jann, Tygra, Lorna, Princess Pantha... Además de exhibir una vestimenta escasa, tanto en su variedad como en la cantidad de tela empleada para confeccionarla, limitándose al uso continuado de bañadores y bikinis de piel de leopardo, todas ellas compartían una peculiaridad fundamental. Representaban una inversión radical del rol reservado a la mujer en una de las coartadas narrativas más persistentes en los géneros de

aventuras: la situación de “la damisela en apuros”. La *jungle girl* asumía sin complejos el papel de rescatadora y cedía su puesto como víctima a los aguerridos aventureros que, pese a su valor y fortaleza, se veían superados por las dificultades que enfrentaban en el entorno selvático, tan hostil y ajeno para ellos. Esa condición de heroínas que reinaban en su hábitat natural (completamente diferente a ese otro reino doméstico que se les había atribuido en la calidez del hogar), demostrando su independencia de lo masculino, las identificaba con la marca reconocible del germen que daría lugar a la *megavixen*.



Portadas de diferentes cómics protagonizados por *jungle girls* donde aparecen “aventureros en apuros”. Se puede identificar el momento de su publicación, como anterior o posterior a la implantación del Comic Code, en función de si van vestidas con bikini o bañador, respectivamente.

Ilustrando a la *megavixen*: la *Corben girl*

Pero el autor que se puede considerar responsable de dar forma definitiva al arquetipo de la *megavixen* en el medio del cómic es, sin duda alguna, Richard Corben. En mayor o menor medida, todos sus personajes femeninos poseen en parte los elementos constituyentes de su tipología.



Página del cómic *Den 2: Muvovum* (1983).

Pueden resultar ejemplos paradigmáticos o limitarse a adoptar esa representación formal guiada por un ideal de voluptuosidad desmesurada, heredera de aquellos personajes humorísticos que ofrecían una imagen caricaturesca de la sexualidad femenina. Aunque en este caso ese dibujo hiperbólico no produce el mismo efecto de distanciamiento antirrealista al verse contrarrestado con dos de los rasgos más característicos del estilo de Corben. El primero de ellos es el asombroso dinamismo que transmiten los cuerpos de sus personajes, que, independientemente de la dificultad de su pose o de la infrecuente perspectiva que se adopte en las viñetas, conservan siempre una exactitud anatómica en la que se adivina un exhaustivo trabajo con referencias fotográficas y esculturas. El otro es el empleo de una innovadora técnica de coloreado desarrollada por él mismo [13], con la que consigue

unas transiciones tonales entre zonas de luminosidad variable que enfatizan todavía más esa sensación de realismo. El efecto total que produce el estilo de Corben sobre el espectador es de extrañamiento, de encontrarse frente a una imagen contradictoria en la que se conjugan armónicamente niveles estéticos asociados a campos semánticos contradictorios: la caricatura y el realismo.

Corben convierte ese cuerpo hipersexualizado, tan proclive al desnudo integral, en una imagen estándar y recurrente que sirve como señal de identidad reconocible a sus mujeres. Llega incluso a utilizarlo como si fuera un tótem simbólico de ese concepto de lo femenino, sobre el que construye personajes como si fueran *collages*, mediante técnicas de superposición y *pastiche*, dando lugar a anomalías híbridas como *Horror*, la maestra de ceremonias que presenta algunas de las historias cortas de terror publicadas en el fanzine autoeditado *Grim Wit*; o la Lady Madeline de su particular adaptación gráfica de *El hundimiento de la casa Usher* (1984), protagonizada por el propio Edgar Allan Poe; o algunas de sus criaturas humanoides de origen alienígena.

En el momento en que Richard Corben comienza su carrera como autor de cómic el desnudo frontal ya no resultaba algo censurable en muchas esferas de la cultura popular próximas al *mainstream*. A finales de los sesenta ya había sido introduci-



Horror, la versión hipersexualizada del guardián de la cripta de la editorial EC. Página de *Grim Wit* (1973).

do en diferentes medios, y los escándalos iniciales empezaban a quedar atrás. En una escena del musical *Hair*, que debutó en el circuito *off-Broadway* de Nueva York en 1967, todo el reparto aparecía completamente desnudo en una escena. La película sueca *I'm curious (yellow)*, producida ese mismo año, se estrenaba en los cines norteamericanos mostrando los primeros desnudos frontales proyectados en la gran pantalla. En el cómic, sin embargo, Little Annie Fanny o Sally Forth no habían llegado tan lejos. Y aunque en el *underground* estadounidense no eran infrecuentes las imágenes pornográficas, el estilo que adoptaban se encontraba muy próximo a la estética de los *cartoons* o los *funny animals*, lo que minimizaba su potencial erótico. Habría que esperar a la entrada en escena de Corben para que el desnudo femenino alcanzara en este medio el nivel de protagonismo que él le otorgó en sus historietas y el grado de perfección que logró con sus dibujos.



Víñetas de una de las primeras historietas de Corben: *Cuando los sueños chocan* (1970).

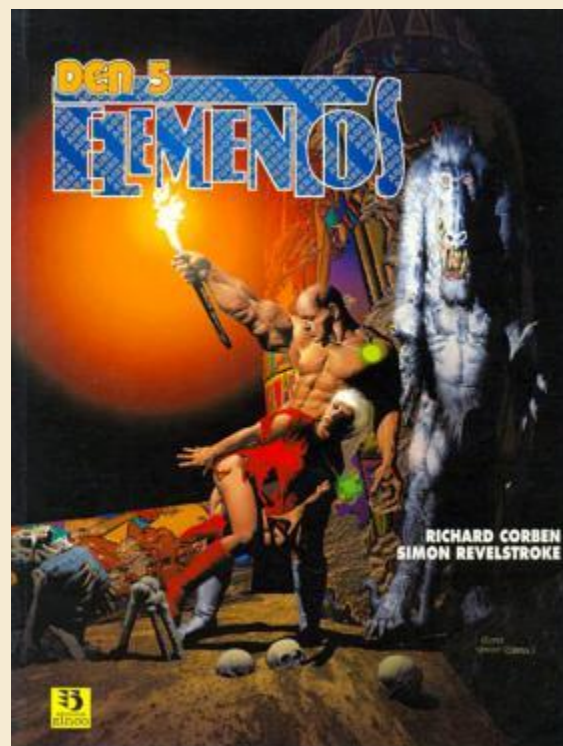
En sus obras, la desnudez del cuerpo femenino se pone al servicio de una sexualidad ejercida con total libertad. Esa supresión de las restricciones morales, que da forma al carácter liberal de la *megavixen*, queda patente desde las primeras historietas de Corben. En *Cuando los sueños chocan* (1970), las fantasías megalómanas a las que se abandona un predicador mientras viaja en autobús, en las que se imagina convertido en un dios ultravioleta y represor con apariencia de superhéroe, sufren la interferencia del sueño de una joven hippie que acaba imponiendo su visión de libertad en ese universo onírico compartido. La victoria de esa sexualidad natural, que representa la muchacha, sobre la moral restrictiva y perversa que personifica el sacerdote será uno de los motivos recurrentes en los relatos del autor. El desnudo pretende convertirse así en una reivindicación de la ideología liberal [14] que impregnó esos años finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.

Pero la respuesta del público consumidor y de la sociedad general a estas representaciones pornográficas, según fueron consiguiendo una mayor cuota de mercado en los medios basados en lo visual, fue haciéndose más compleja y, en general, más hostil. Los sectores conservadores promovieron el endurecimiento de la regulación antiobscenidad, llegando a emprender acciones judiciales contra determinadas

películas o publicaciones. Pero también desde ambientes más progresistas se promoverían duras campañas contra la pornografía. Algunos círculos feministas, como veremos más adelante, resultaron muy críticos con la obra de Richard Corben.

Durante la era Reagan, en los años de mayor endurecimiento de la oposición a la pornografía, se puede apreciar cómo Richard Corben suaviza el erotismo de sus historietas hasta hacerlo prácticamente desaparecer. Tras concluir uno de los cómics en los que mejor demuestra su maestría para tratar los géneros populares en tono de parodia erótica, *The Bodysey*, a partir del año 1985 resulta muy difícil encontrar un desnudo en sus obras. Los personajes femeninos (y también masculinos) seguirán conservando esa anatomía vertiginosa, pero en la mayoría de las ocasiones sólo podrá ser adivinada indirectamente, bajo las formas exageradas que imprime a las ropas que la ocultan. Es muy probable que esa decisión de renunciar al desnudo estuviera influida por la publicación ese mismo año del informe de la Comisión Meese. Encargado por Ronald Reagan con el objetivo de encontrar nuevas vías para controlar el supuesto problema de la pornografía, en sus conclusiones recomendaba endurecer la legislación vigente sobre obscenidad y expandir su definición para ampliar el marco de la considerada como ilegal. La trascendencia social de este informe llevó a la cadena de comercios 7-eleven a retirar durante un tiempo de sus estanterías las revistas *Playboy* y *Penthouse*. Una de sus consecuencias fue el establecimiento de una frontera infranqueable que separaba los ámbitos del consumo público o privado.

Mientras que la industria cinematográfica sólo tuvo que mantener la política que ya venía practicando, consistente en no mostrar nada explícito en la cartelería publicitaria, y compensó el abandono del porno de las salas de exhibición con la aparición del vídeo doméstico, los medios impresos se enfrentaron a mayores problemas, ya que sus productos, al ser vendidos en lugares públicos, eran susceptibles de ser hojeados por cualquiera, no sólo por adultos. No resulta descabellado pensar que antes de exponerse a las represalias de esa nueva ola de seudomoralismo, que él tanto repudiaba, Richard Corben decidiera suavizar el contenido erótico de su obra. Pero esto no deja de ser una hipótesis que requeriría una investigación más exhaustiva para su confirmación. Posteriormente, en las dos últimas entregas de la serie *Den*, *Densaga* (1992) y *Denz* (1996), publicadas por capítulos en las revistas *Heavy Metal* y *Penthouse*, respectivamente, durante el gobierno de Clinton (que contribuiría a título personal



Portada de la edición española de *Den 5. Elementos* (1989). Kath aparece vestida con los harapos que se convertirían en su uniforme habitual.

en la instalación de los códigos propios de la pornografía en el imaginario de la sociedad posmoderna), volvería a saturar sus viñetas con desnudos frontales masculinos y femeninos por última vez. Nadie podría borrar los centenares de páginas que hasta entonces había poblado con exuberantes *megavixens* prehistóricas del espacio exterior, pero el pudor que se aprecia en su obra posterior a 1986 no pasa desapercibido.



Viñetas finales de *La bestia de Wolfon* (1972).

Corben y lo *pulp*

Los géneros populares, por los que Corben parece sentir una especial predilección, le proporcionaron el escenario idóneo para llevar a cabo la colonización pornográfica de la historieta con sus ejércitos de mujeres hipersexuadas. Gracias a su distanciamiento respecto al espacio de lo cotidiano y el tiempo presente (que marcan la escala sobre la que medir su potencial para la evasión) y a la porosidad ofrecida a cualquier ingrediente adicional que supusiera un posible incremento de su público, lo *pulp* se convirtió en una arcilla perfecta para moldear el cuerpo de la *megavixen*. Así, adquirió sustancia en todo tipo de encarnaciones dentro del terror gótico, la fantasía heroica, las aventuras en mundos perdidos y la ciencia ficción. Encontró su sitio en esos universos híbridos donde se fusionan elementos de distintos géneros en una combinación equilibrada, armonizando a la perfección sin que sus intersecciones produjeran discordancia alguna. Cómo podríamos calificar la *graphic novel Bloodstar* (1976), en la que una situación apocalíptica, característica de los relatos distópicos, produce un mundo idéntico a los que podemos encontrar en obras adscritas al género de espada y brujería.

¿Y dónde situaríamos *Jeremy Brood* (1982) o la saga *Den*?

El problema es similar. Las convenciones narrativas de la *space opera* permiten que las expediciones a planetas distantes se conviertan en viajes hacia el pasado, sin necesidad de realizar ningún salto cronológico, cuando los pobladores que se

encuentran esos exploradores ficticios viven en un estado de civilización asimilable al de las sociedades primitivas conocidas por el lector. Esto mismo también es aplicable a las tramas de mundos perdidos, como en el caso de *Rip tiempo atrás* (1986), donde el recurso del viaje en el tiempo, tan característico de la ciencia ficción, se utiliza como medio para acceder a la prehistoria. Todos estos géneros comparten una esencia estructural común, basada en la sucesión constante de aventuras, que permite la superposición natural de unos y otros sin que exista una discontinuidad brusca entre ellas que dificulte el acoplamiento. Y Richard Corben sabe aprovechar al máximo esa cualidad combinatoria para demostrar la capacidad de adaptación a lo *pulp* de la *megavixen*.

Los hombres lobo y sus diferentes mutaciones en cánidos con actitudes algo más sociables, como *Rowlf* (1970) o el protagonista de *El mago Wafstaff* (1974), ocupan un lugar de privilegio en el imaginario de Corben, que los convirtió en protagonistas de numerosas historias donde se fundían elementos terroríficos con otros de fantasía heroica. El contrapunto ideal a la ferocidad de esa incontrolable bestia asesina que aterroriza con sus crímenes a los indefensos habitantes de aislados villorrios medievales, lo encontró en la belleza sobredimensionada de la *megavixen*. Y pese a que una predisposición narrativa ineludible la forzaba a asumir el papel de víctima, de damisela en apuros raptada por el monstruo, no dudaba en recurrir al sexo para invertir esa situación. Así sucede en *La bestia de Wolfton* (1972), una curiosa reelaboración del relato clásico de la bella y la bestia, donde el hombre lobo, pese a demostrar su nobleza a Lady Chabita y ser devuelto a su forma natural después de tener sexo con ella, acaba siendo decapitado por esa misma mano que poco antes le acariciaba.

Otro ejemplo perfecto de esas historietas que se balancean en la frontera de lo liminal, jugando con varias convenciones genéricas simultáneamente, lo encontramos en *Roda y el lobo* (1984), paradigma de esa estética de la hibridación tan característica de Corben. En apenas ocho páginas lleva a cabo una magistral adaptación del cuento de Caperucita Roja, convirtiendo a su protagonista en una primitiva virgen pelirroja, que huye al bosque escapando del sacrificio al que va a ser entregada por su tribu y acaba en la cabaña de una chamánica abuelita que resulta ser una mujer lobo. Finalmente, los miembros de su clan acudirán a rescatarla y serán devorados por la bestia, con la que tendrá que acabar la propia Roda, ejerciendo ella misma la función salvadora reservada al leñador del relato original.



Página de *Roda y el lobo* (1984) en la que Richard Corben reelabora la escena del intercambio de preguntas entre caperucita y la abuela.

Las aproximaciones de Corben a los territorios de la espada y brujería más ortodoxa, siguiendo los pasos de Robert E. Howard, quedaron muy lejos de su modelo. Haciendo a un lado la seriedad propia de

lo épico, acabaron convertidas en parodias eróticas, donde el comportamiento de sus héroes no resulta en absoluto heroico. Razar y Pilgor, protagonistas de estas fantasías antihéroicas, podrían ser los vástagos producto de la imposible unión física de Conan el bárbaro y Little Annie Fanny. Su ingenuidad y torpeza se convierten en sustitutos de la astucia que deberían demostrar, trasladada en esta ocasión a sus rivales femeninas. Es frecuente encontrar en estas historietas otra inversión respecto a los estereotipos narrativos asociados a la feminidad sexualizada, y en lugar de presentar a un grupo de hombres acosando a una protagonista físicamente superdotada, como sucedía con Torchy o Pussycat, ahora es ese antihéroe masculino quien se ve perseguido y forzado a ejercitar su sexualidad una y otra vez. Sin embargo, estas situaciones parecen ser fruto de una dinámica inherente a la parodia y no deben atribuírseles pretensiones distintas, como podría ser la de ampliar el público del texto promoviendo la incorporación del sector femenino.



Viñetas de *Razar el antihéroe* (1970). Tras ser obligado a mantener relaciones sexuales, Razar recibe una paliza de su amante karateka.



Una de las impresionantes ilustraciones que Corben realizó a partir de escenas de la saga de *Pilgor, The Bodysey*. Nótese el tono paródico de su título: "Machola seeks a remembrance". La fecha de la ilustración (1979) antecede a la de publicación del cómic en varios años (1985).

Pero es en la creación de la saga del héroe Den (de perfil más canónico que los anteriores) donde Richard Corben mejor demuestra su destreza para la fusión genérica. Tomando referencias de la mitología lovecraftiana, de los relatos de Robert E. Howard y, especialmente, de la serie de novelas de John Carter escritas por Edgar Rice Burroughs, engendra el mundo de Nuncanada, un universo paralelo al nuestro donde un enclenque estudiante de electrónica puede convertirse en un culturista superdotado (en todos los aspectos) y una novelista, menuda y débil, que paseaba por la campiña inglesa en el verano de 1892, se ve metamorfoseada en *megavixen* al atravesar una puerta interdimensional.

En ese tránsito de Katherine Wells, en ese salto de apenas unos segundos, podemos intuir el proceso completo de transformación que sufriría el modelo de belleza representado por la dama frágil decimonónica, pasando por diferentes avatares, hasta convertirse en una mujer hipersexuada.

En Kath se proyecta una visión futurista de una nueva Eva, creada a partir del mismo patrón que da forma a su compañero Den: la hiperbolización de la fuerza y el erotismo que en los personajes de Burroughs se insinuaba sólo sutilmente. Si en Den se puede ver un trasunto de John Carter, Kath derivaría entonces de una amplificación, en todos los aspectos, de la princesa marciana Dejah Thoris. El

primer encuentro entre ambos, que tendrá lugar en un enclave sospechosamente paradisiaco, teniendo en cuenta la desertización rampante que sufre la superficie de Nuncanada, remite a una versión pornográfica del Génesis, y al igual que este texto, sus páginas podrían incluirse dentro del canon que recopilara las imágenes fundamentales de la *megavixen*.



Kath relata a Den su llegada al mundo de Nuncanada. Viñetas del volumen que recopiló la primera entrega de la saga Den en 1978.



Kath y Den en el paraíso. Página de la primera entrega de la saga Den (1978).

él acabará regresando solo a Nuncanada, renunciando a su vida en pareja al no poder convertirse en el hombre que ella desea.

Sin embargo, en el primer volumen de la prolífica saga el personaje de Kath se limita a representar el rol de doncella en peligro (aunque en ningún caso virginal). Será en la segunda entrega, publicada en 1983, donde adquirirá un nuevo matiz totalmente distinto. En las primeras viñetas del cómic mantendrá una discusión con Den en la que defenderá su condición de mujer adulta, reivindicará su nombre completo y reconocerá estar cansada de que le digan lo que debe hacer. «No sé lo que daría por abandonar esta espantosa pesadilla machista», es la frase con la que da por concluida la disputa. Katherine Wells se convierte en el reflejo, dentro de la ficción, de algunos discursos feministas del momento que censuraban la pornografía acusándola de presentar a la mujer como un simple objeto. Corben establece así un diálogo paródico y metaficticio con esas críticas [15] asumiendo, mediante las palabras que pone en boca de Den, una postura defensiva fundada en argumentos estéticos y en la aceptación de la naturaleza irreal tanto de relatos como de personajes. Pese a la ironía que desprende toda la situación, resulta interesante observar a Corben proponer una visión conciliadora, en la que Den se pliega a los deseos de esa nueva Katherine, aceptando vestirse como un hombre común y llegando incluso a conseguir que un brujo les devuelva de nuevo a su mundo. Pero finalmente

Las convenciones que asumen los géneros de aventuras parecen determinar la personalidad de Den y marcar la agenda de sus relaciones con el otro sexo. Imponiéndose a la ideología que pueda poseer el autor, el texto imprime la suya propia, regida por ciertos parámetros difíciles de subvertir. Ésa parece ser la respuesta que Richard Corben ofrece, de forma implícita, a las acusaciones de machismo vertidas desde algunos sectores feministas. Pero como ya comentamos anteriormente, estas críticas, sumadas al acoso de las campañas antiobscenidad, pueden explicar esa supresión de lo pornográfico que se aprecia en sus obras posteriores a 1985.

En cualquier caso, es innegable que la imagen hipersexualizada de la *megavixen* debe su forma a unas dinámicas de mercado que, a día de hoy, todavía fomentan visiones estereotipadas de lo femenino como reclamo para atraer a un público exclusivamente masculino. Pero una vez reconocida esa componente sexista, que penetra el género de aventuras desde sus orígenes, puede resultar más fructífero analizar la evolución de las representaciones de la mujer dentro de este marco que entrar a juzgar la ideología machista (explícita o implícita) de determinados autores [16], tanto para los que las valoren negativamente como para aquellos que no.



La discusión feminista de Kath y Den. Página del volumen *Den 2 - Muvovum* (1983).



Den regresa a Nuncanada sin Kath. Viñetas del volumen *Den 2 - Muvovum* (1983).

Arqueología de la *megavixen*: en busca de su origen secreto

¿Cuál es entonces el origen secreto de la *megavixen*? ¿Dónde debemos buscar y qué método habría que seguir para rastrearlo? El psicoanálisis podría servir para esbozar teorías que justificaran esa relación entre el sexo y lo remoto salvaje apelando a relatos de carácter mítico, a una explicación psicológica del paraíso perdido, entendido como la idealización de un tiempo pasado y un espacio inaccesible donde la sexualidad operara con desenvoltura, de forma natural, sin sufrir la alienación impuesta por la cultura represora de las civilizaciones modernas. Incluso podría llegar a identificarse en esta idea una componente de raíz judeocristiana, exclusiva de la tradición occidental, que la vinculará a una percepción eurocéntrica. Esa visión edénica del sexo libre se habría introducido en la cultura popular en un momento determinado de la historia y su evolución a lo largo del tiempo habría dado lugar a manifestaciones concretas, como el arquetipo femenino que nos ocupa. La búsqueda de los restos arqueológicos que ese proceso habría ido dejando tras de sí podría permitir trazar un mapa donde quedara indicado el camino hacia la fuente perdida que vio nacer de sus aguas a la *megavixen*. Intentaremos entonces surcar ese camino.



Portada de Frank E. Schoonover para la edición de *Una princesa de Marte*, publicada en 1917 por McClurg. A la derecha, portada de J. Allen St. John para la edición de *El señor de la guerra de Marte*, publicada en 1919 por el mismo editor.

Uno de los primeros hitos que pueden considerarse fundacionales en el establecimiento de la cultura popular de masas, construida gracias al éxito arrollador obtenido por determinadas obras que se convertían de inmediato en iconos atemporales, sería la publicación serializada en revistas *pulp* de las novelas de Edgar Rice Burroughs, sin duda alguna el autor más influyente en la literatura de género de todo el siglo XX. Gran parte de la obra de Richard Corben se puede remitir a la de Burroughs: a sus tramas, a sus mundos, a sus personajes. A las aventuras

en la jungla protagonizadas por Tarzán, a las de los naufragos arrastrados accidentalmente a una isla habitada por criaturas prehistóricas en su trilogía de Caspak y sobre todo a la saga de John Carter en el planeta rojo. En la primera novela que protagonizó este último, *Una princesa de Marte* (1912), se puede identificar a una de las antepasadas primigenias de las *megavixens* de Corben. Cuando hace aparición, escoltada por un grupo de guerreros marcianos que la llevan prisionera ante su caudillo, la princesa Dejah Thoris es descrita así por John Carter, que ejerce de narrador en la obra:

Estaba tan desprovista de ropa como los marcianos que la acompañaban; es más, salvo sus ornamentos extremadamente labrados, estaba completamente desnuda, y ningún tipo de ropa hubiera podido realzar la belleza de su cuerpo perfecto y si-

métrico. (*Una princesa de Marte*, Burroughs, pág. 33).

Sin embargo, la sexualidad del personaje, expresada sin cortapisas en la letra impresa, no llegó a transmitirse a las portadas que ilustraron las publicaciones de Burroughs hasta varias décadas más adelante. En el texto, Dejah Thoris aparecía descrita con rasgos de *megavixen*, pero su imagen en las ilustraciones se parecía más a la de aquellas nobles damas de condición frágil que habitaron el siglo XIX. Una representación que se ajustaba a su condición de princesa, de acuerdo a los códigos establecidos en la pintura de la época, más próximos a las obras de los prerrafaelitas que a los desnudos renacentistas. Habría que esperar a los años setenta para que toda la carnalidad que desprendía su caracterización quedara reflejada en las ilustraciones de Frank Frazetta, precursor de Richard Corben, que también sintió una predilección especial por los motivos de la literatura popular y compartió con él esa misma visión que asociaba el culturismo a la heroicidad masculina y la sensualidad del semidesnudo a la belleza femenina.

Pero si volvemos la vista un poco más atrás, podemos encontrar esa conexión entre la sexualidad y lo remoto salvaje en otro autor, sir Henry Rider Haggard. Aparte de su celebrada serie de novelas dedicadas al aventurero Allan Quatermain y su exploración del continente africano, fundadoras del subgénero de aventuras centrado en los viajes a mundos perdidos, Haggard creó un personaje femenino que se puede considerar también un precedente fundamental de la *megavixen*: Ayesha [17] (o She, la que

debe ser obedecida). Reina hechicera de una tribu olvidada del África profunda y poseedora de una belleza capaz de subyugar la voluntad de los hombres que la contemplan, She se ve obligada a ocultarse tras un velo si quiere evitar el efecto de la fascinación que provoca. En esa capacidad de hechizar al que la mire se intuye el mismo poder que irradiaban, gracias a una sexualización mucho más obvia de su imagen, personajes como Little Annie Fanny, Pussycat o Sally Forth. Y pese a precederles en más de cincuenta años, Ayesha ya ejercía ella misma el control



Ilustraciones de Frank Frazetta tituladas *A princess of Mars* (1970) y *A fighting man of Mars* (1973).



sobre esa fuerza atractiva, sin tener que someterlo al escrutinio o la supervisión de hombre alguno como les sucedía a ellas en sus historietas. En el personaje de Haggard es posible aislar el principio activo de la *megavixen* y atribuirle el mérito de ser la primera entre muchas. Varias décadas más tarde, a su imagen y semejanza, Burroughs introduciría en *El retorno de Tarzán* (1913) al personaje de La, reina y sacerdotisa de la ciudad perdida de Opar. La expansión del arquetipo en la cultura popular comenzaba así su imparable avance.

Henry Rider Haggard y Edgar Rice Burroughs demuestran en sus obras el interés que habían despertado a finales del siglo XIX y comienzos del XX los descubrimientos realizados por un conjunto de disciplinas científicas emergentes, concentradas en fijar su mirada en el pasado y desarrolladas gracias a la expansión colonialista que tuvo lugar en Asia, América del Sur y, sobre todo, África. El hallazgo de tribus y culturas radicalmente distintas, que al ser clasificadas en una escala de civilización con referentes eurocéntricos fueron etiquetadas inmediatamente con el calificativo de primitivas, se entendió como una posibilidad de conocer en vivo lo que la paleontología sólo podía mostrar fosilizado y la arqueología en ruinas. Viajar al corazón de las tinieblas en lo profundo de África o adentrarse en la selva amazónica implicaba llevar a cabo una imposible expedición hacia el pasado primitivo de la humanidad. Ese viaje cultural en el tiempo, cuando traspasó la frontera de la ficción y fue transferido a la literatura popular, experimentó un fenómeno de refracción múltiple que dio lugar a tópicos imperecederos y a una variedad ingente de subgéneros que instituyeron el marco referencial de la novela de aventuras.



Ilustraciones de Frank Frazetta tituladas *John Carter and the Savage Apes of Mars* (1971) y *Thuvia - Maid of Mars* (1974).



Además de los autores ya mencionados, existen otros muchos que sucumbieron a esa fascinación que despertaron tanto la etnografía como la arqueología y la paleontología, y que son responsables de vertebrar la historia de la literatura de género: Arthur Conan Doyle y sus mundos perdidos, Howard Phillips Lovecraft y sus monstruosidades adoradas por sectas primitivas o Robert Ervin Howard y sus fantasías épicas son algunos de los más importantes. La imaginación de estos escritores se veía alimentada con revelaciones sorprendentes, como el descubrimiento en 1870 de los restos de la ciudad de Troya en las excavaciones arqueológicas que realizó en Turquía Heinrich Schliemann; o el hallazgo, durante una cacería en 1867, de las ruinas del Gran Zimbabwe, una ciudad

fabulosa que entre los siglos XI y XV llegó a albergar a miles de habitantes y sobre la que Karl Mauch teorizaría pocos años más tarde estableciendo conjeturas sobre su posible relación con el palacio de la reina de Saba; o la entrada en la cámara funeraria del faraón Tutankhamon en el año 1922, que Howard Carter descubría tras décadas de trabajo en el Valle de los Reyes egipcio. Incluso llegarían a inspirarse en las crónicas que recogían las hazañas en el sur de África de exploradores reales para crear personajes que se convertirían en arquetipos, como es el caso de Allan Quatermain, concebido por Rider Haggard tomando como modelo la figura de Frederick Courteney Selous.

Otro de los detonantes que activaron esa explosión de interés por las ciencias del pasado, tan acorde con el auge del positivismo y causante de una onda expansiva que se propagó a todos los niveles de la cultura popular, fue la introducción de la espectacularidad como forma de intensificar el atractivo de los museos dedicados a exhibir sus descubrimientos más recientes. La creación de dioramas y otro tipo de reproducciones miméticas de ese pasado inaccesible, pero descifrado y reconstruido a partir de los restos arqueológicos y paleontológicos, abrió las puertas de los museos al público general apelando a su sentido de la maravilla. La tipología del aventurero de ficción se perfilaba todavía más, dotándole de intereses científicos, a partir de las personalidades reales de arqueólogos y paleontólogos. Entre los más conocidos se encuentra Barnum Braum, que descubrió en 1902 en Hell Creek, Montana, un yacimiento a partir del que se reconstruiría el primer esqueleto de un *Tyrannosaurus rex*, empleando casi en su totalidad los huesos originales. En 1906 esa reconstrucción sería exhibida en el Museo de Historia Natural de Nueva York despertando la curiosidad de todos los habitantes de la Gran Manzana.

Pero fue gracias a la etnografía como el sexo se introdujo en esos nuevos espacios de lo remoto tan atractivos para el público general. La aparición de la revista de la National Geographic Society en 1888 contribuyó a introducir esta percepción en el imaginario colectivo. En sus artículos y monografías se ofrecían descripciones de tribus en las que hombres y mujeres semidesnudos vivían en un estado de civilización ajeno a las restricciones morales rectoras en las sociedades occidentales. A principios de siglo, las fotografías que comenzaron a acompañarlos profu-



Frederick Selous, fotografiado durante un safari en África en el año 1890.



Duria antiquior, acuarela de Henry de la Beche que representaba por primera vez la vida en la prehistoria reconstruida a partir de los fósiles que encontró Mary Anning (1830).



Barnum Brown examinando la reconstrucción del esqueleto de tiranosaurio en el Museo Americano de Historia Natural.

samente se convirtieron en uno de sus principales atractivos.

Aprovechando la coartada de su carácter educativo, que les permitía evitar acusaciones de obscenidad, comenzaron a mostrar imágenes que ilustraban la desnudez de los pobladores de esos lugares exóticos. Al presentarlas de este modo, como curiosidades arqueológicas con fines didácticos, conseguían evadir los juicios morales de la época, que sí quedaban reflejados en el casto vestuario de la *Gibson girl* o en las recatadas ilustraciones de la (textualmente) exuberante Dejah Thoris. Desde este punto de vista podría considerarse a *National Geographic* como la primera revista pornográfica *mainstream* de la historia, anticipándose a *Playboy* en más de cincuenta años. Es muy difícil obviar que ese erotismo, amparado en lo remoto y legitimado también por esa

condición de fantasía que refrendaba la literatura, podría resultar un importante aliciente para algunos de sus lectores, que poco a poco irían interiorizando y transmitiendo la asociación de sexo, primitivismo y aventura.

La pervivencia y fortalecimiento de esta vinculación esencial quedaría demostrada cuando en los años cincuenta llegara a introducirse de forma solapada en el ambiente que se postulaba como su antagonista: el universo *Playboy*, fundado sobre la domesticidad de lo cercano.

Hugh Hefner incluiría en el diseño de su mansión de Los Ángeles la construcción de una cueva "natural" a la que los visitantes bautizaron como la "gruta jurásica" [18]. Este recinto atávico y discordante se convertiría en el centro neurálgico de las fiestas celebradas en la casa, en el lugar donde el *play boy* podía transformarse en un émulo del Tarzán de Edgar Rice Burroughs, dedicado ahora a perseguir *conejitas* en lugar de a saltar de liana en liana rodeado de simios. El primer magnate del porno creó así su propio mundo perdido artificial incorporado en los niveles inferiores de su espacio doméstico, siendo posible asimilar la elección de esta ubicación con la del inconsciente freudiano,



Fotografía de una pareja de zulúes que apareció en el número de noviembre de 1896 de la revista *National Geographic*, mostrando por primera vez en una revista unos pechos desnudos.

relegado a ocupar los estratos más profundos de la mente humana. Incluso en el corazón de la mansión Playboy se reservó una suite salvaje que hiciera sentir cómoda a la *megavixen*, instalada con ánimo de quedarse en el imaginario pornográfico del siglo XX.

Con estos referentes culturales iniciaría su andadura el arquetipo de la *megavixen* prehistórica del espacio exterior. A partir de ellos se puede ensamblar una primera imagen, trazar su silueta sobre el paisaje que le sirvió de fondo. Utilizando una terminología más cercana a la historieta: llegar a descifrar su origen secreto. Así, partiendo de ese sutil don de la fascinación que ejercía Ayesha al desvelarse, llegaría a convertirse en una mujer refractaria a cualquier tipo de velo que pudiera ocultar su cuerpo hipersexualizado. Y sería Richard Corben quien mejor la plasmará en sus viñetas.



Fotografía de una mujer del norte de África que podría ser una encarnación de la princesa Dejah Thoris realizada por Lehnert y Landrock para *National Geographic*.



Fotografías y plano de perfil de la cueva jurásica de la mansión Playboy.

NOTAS:

[1] Este primer apartado toma como referencia principal el artículo de Allan Mazur titulado *U.S. Trends in Feminine Beauty and Overadaptation*, publicado en *The Journal of Sex Research*. Vol. 22, nº 3, págs. 281-303. Agosto, 1986. En él se cita profusamente la obra *American Beauty*, de Lois Banner, publicada por la editorial Knopf en 1983, a la que no se ha tenido acceso.

[2] La idea de presentar la *girl next door* como sexualización de lo doméstico se ha tomado de la obra *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*, de Beatriz Preciado, publicado por Anagrama en 2010 (págs. 70-72).

[3] Esa asociación entre éxito y sexualidad en la revista *Playboy* se ha extraído del libro *The porning of America*, de Carmine Sarracino y Kevin M. Scott, editado por Beacon Press en 2008 (págs. 33-34).

[4] La traducción es mía a partir de la transcripción de este diálogo que aparece en la página 36 de *The porning of America*. En el idioma original la última frase del doctor es: «Well, then I could hear myself coming!», quedando más patente el doble sentido entre los verbos ingleses «come» y «cum».

[5] Los responsables de la creación de Little Annie Fanny son el guionista Harvey Kurtzman, editor de la revista *Mad*, y el dibujante Bill Elder. En el número de octubre de 1962 aparecieron sus primeras viñetas. Se pueden encontrar más detalles acerca del personaje en: http://www.tebeosfera.com/obras/series/torchy_ward_1944.html

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/little_annie_fanny_erotismo_con_mensaje_o_mensaje_con_erotismo.html

[6] Torchy Todd fue creada en 1944 por Bill Ward y apareció en varias publicaciones militares antes de establecerse en la editorial Quality Comics, donde consiguió su propia cabecera en 1949, de la que protagonizó seis números. Pese a la brevedad de esa trayectoria la trascendencia que ha alcanzado el personaje es un hecho a destacar. Para más información se puede consultar la web: <http://www.toonopedia.com/torchy.htm>

[7] Patsy Walker apareció por primera vez en el número de noviembre de 1944 de *Miss America Magazine*, publicado por la editorial Marvel, y obtendría su propio título en 1945. Fue uno de los más exitosos personajes femeninos que mostraban mujeres trabajadoras en puestos "adecuados" a su género: secretarías, modelos, enfermeras. *Millie the model*, *Tessie the typist* o *Nellie the nurse* son otros ejemplos que demuestran el éxito de esta tendencia durante los años de la guerra y los inmediatamente posteriores. Para más información: <http://www.toonopedia.com/patsy.htm>

[8] La existencia de este tópico la pone de manifiesto Trina Robbins en su obra *From Girls to Grrrlz. A History of Women's Comics from Teens to Zines*, publicado por Diane Publishing en 1999 (págs. 21 y 34).

[9] El personaje de Pussycat apareció por primera vez en el *annual* número 3 de la revista *Male* de 1965 y sus historietas fueron publicadas también en las revistas *Men* y *Stag*. Pese a que su creación es atribuida a Wally Wood, el dibujante que le dio su forma definitiva fue Bill Ward.

[10] En *Another Capricious Caper of the Country's Most Cataclysmically Cuddlesome Curvaceous Cutie* de Bill Ward que apareció en la revista *Men* en 1967.

[11] Sally Forth debutó en la historieta en la publicación militar *Military News* en junio del año 1968, dibujada por Wally Wood. Se puede encontrar más información en: http://www.tebeosfera.com/obras/series/sally_forth_wood_1968.html

[12] Sarracino y Scott, *The porning America*, pág. 103.

[13] En la entrevista que concedió a Brad Balfour, publicada en agosto de 1981 en el número 53 de la revista americana *Heavy Metal*, el mismo Richard Corben la describe en estos términos:

«I invented a technique –my system of color overlays– which apparently nobody can understand, but it's really very simple. The luminescent quality of my color overlays is derived from the way I combine the colors. I shoot the photomechanical separations myself, to a slightly higher contrast than a normal photo engraver would do. This makes the colors appear brighter».

(«Inventé una técnica –mi sistema de superposición de colores– que aparentemente nadie llega a comprender pese a ser muy sencilla. La cualidad luminiscente de mis superposiciones de color se debe a la forma en la que combino los colores. Modifico yo mismo las separaciones fotomecánicas para conseguir un nivel de contraste ligeramente superior al que se conseguiría con un proceso corriente de fotograbado. Así se consigue que los colores sean más brillantes».)

El resto de la entrevista se encuentra disponible en: <http://www.muuta.net/Ints/IntCorbHM51.html>

[14] En un sentido literal del término, que no tendría ninguna relación con las corrientes económicas liberales y neoliberales.

[15] Roger Sabin reconoce estas críticas en su obra *Adult comics*, publicada por la editorial Routledge en 1993:

«Partly due to their close association with the underground, the SF comics exhibited two conflicting characteristics. On the one hand, most were simply macho fantasies in space: they took the nudity and sex from the comix and transferred them to SF settings. 'Adult comics' in the post-underground period could often simply mean 'more tits and bums', and creators criticised by feminists for taking comics in this direction included Richard Corben and Howard Chaykin» (pág. 228).

(«Debido en parte a su estrecha relación con el *underground*, los cómics de CF mostraban dos rasgos contradictorios. Por una parte, la mayoría eran simplemente fantasías machistas en el espacio: tomaban los desnudos y el sexo de los comix y los trasladaban a escenarios de CF. "Cómic para adultos" en el periodo *post-underground* significaba a menudo "más tetas y culos", y entre los creadores criticados por grupos feministas a causa de esta orientación se incluyen Richard Corben y Howard Chaykin»)

[16] Se pueden consultar las ideas de Richard Corben respecto a la cosificación de la mujer en la entrevista de Brad Balfour antes referida.

[17] La primera aparición del personaje, al que Rider Haggard dedicaría tres novelas, se produce en 1886 en la revista *The Graphic*, donde se serializó su primera entrega: *She, a history of adventure*.

[18] La información sobre la gruta de la *mansión Playboy* se ha obtenido del libro ya mencionado de Beatriz Preciado (págs. 185-187).



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

OSCAR GARCIA LOPEZ (2012): "MEGAVIXENS PREHISTÓRICAS DEL ESPACIO EXTERIOR. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA OBRA DE RICHARD CORBEN" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), MADRID : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/megavixens_prehistoricas_del_espacio_exterior_la_representacion_de_la_mujer_en_la_obra_de_richard_corben.html

SEXO O MISOGINIA SEGÚN R. CRUMB (SANTIAGO DE COMPOSTELA, 15-IV-2012)

Autor: [XAVI M. DAPENA](#)

Notas: Texto desarrollado para el número 9 de TEBEOSFERA, dedicado al tratamiento erótico de la imagen de la mujer en los cómics. A la derecha, autorretrato de Robert Crumb y su prototipo femenino.



SEXO O MISOGINIA SEGÚN R. CRUMB

«L'enfer, c'est l'Autre»
JEAN-PAUL SARTRE

«El infierno también es uno mismo»
R. CRUMB

«Se requiere supervisión adulta para lectores menores», como versa su
The Book of Genesis Illustrated.

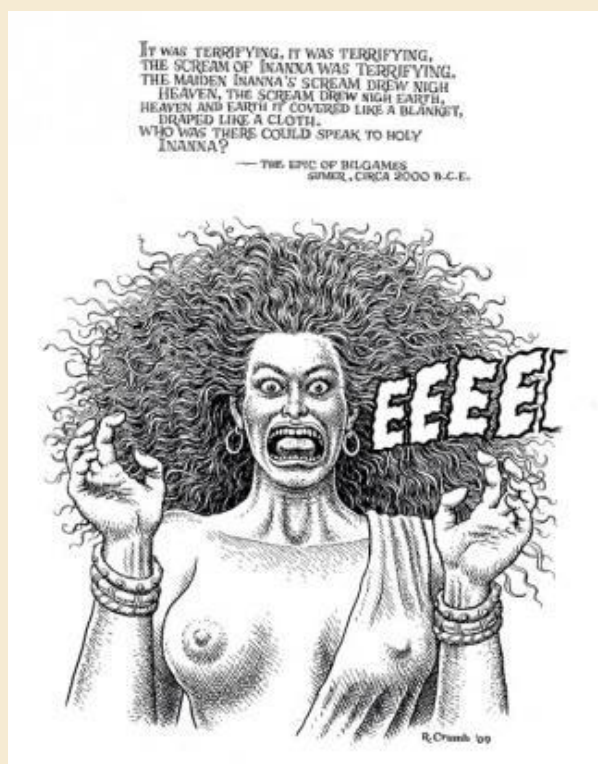
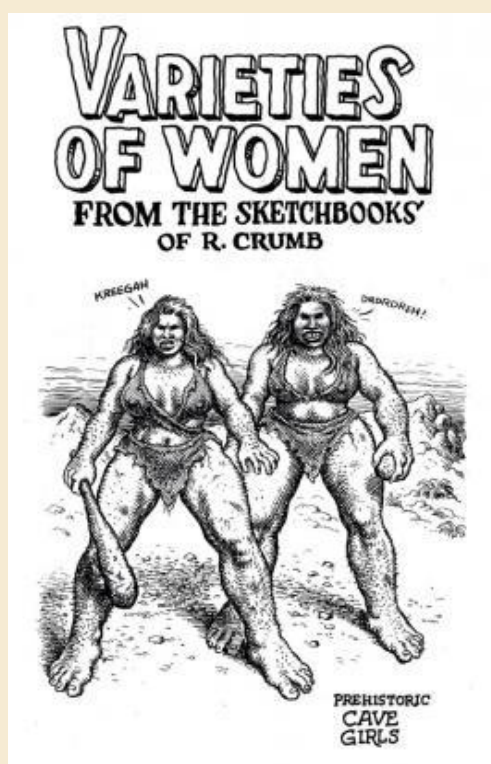
Si tuviéramos que reducir la obra de Robert Crumb a una frase, quizás escupiríamos por nuestra boca palabras como misógino, racista, sexualmente violento, depravado y un largo y sorprendente etcétera. Sin embargo, para contradecirnos, en noviembre de 2009, casi de forma simultánea a la salida de su *Genesis*, Crumb publica en la revista *W* su genuina historia de la mujer, *Varieties of Women* 1[1], donde hace un recorrido controvertido de la figura de la mujer desde la Prehistoria hasta Abu Ghraib, y en la que retrata a diosas, *playmates* e incluso las chicas que lo rechazaron en el instituto, hasta llegar a la soldado norteamericana que se fotografía impudicamente en Iraq.

1[1] Crumb, R. (2009); «Varieties of Women» *W*, noviembre, disponible en línea en http://www.wmagazine.com/artdesign/2009/11/r_crumb (II- 2012)



Crumb: ¿un depravado o un artista de mente abierta?

Como siempre, Crumb no escatima a la hora de generar conflicto o controversia. Presumiblemente estos trabajos se publicarán este 2012 en *The Sketchbook*, un compendio de sus bosquejos desde 1964 hasta el presente, que editará la editorial Taschen. Por nuestra parte, sin escabullirnos, en el presente artículo pretendemos abordar y posicionarnos sobre la compleja visión de la mujer y el sexo en la obra de R. Crumb, sin olvidarnos de su propia biografía y parámetros contraculturales del *comix underground* americano.



El paradigma femenino en Crumb, una mujer primitiva, formidable, aparentemente peligrosa, lo cual puso de manifiesto sobre todo en el personaje Devil Girl (a la derecha).

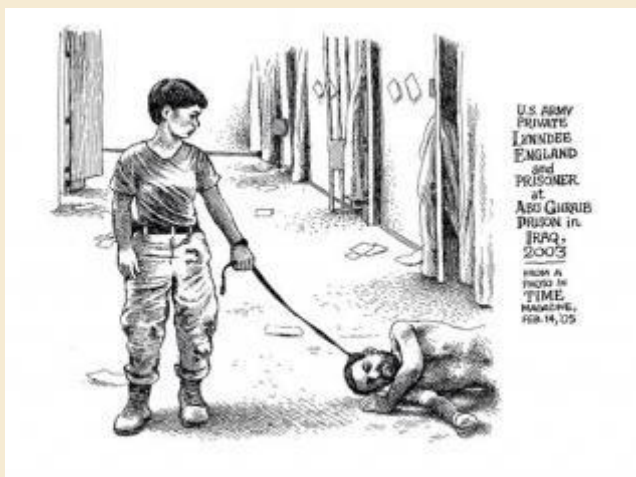
«Padre del cómic *underground*», «Brueghel de nuestro tiempo», «un Hogarth americano» según Robert Hughes 2[2], «un moderno Gillray» [3] o, dicho por él mis-

2[2] Zwigoff, Terry; *Crumb*, DVD, The Criterion Collection, 1995.

mo, el «dibujante *underground* más amado de América» 3[4], y esto último con bastantes visos de ser real. Así ha sido descrito Robert Crumb, o como a él le gusta, R. Crumb. Este sátiro social ofrece a sus lectores, en sus propias palabras, «un recorrido por el inconsciente de América». El creador del barbudo gurú Mr. Natural o del hedonista Fritz, de explícitas y en ocasiones denigrantes tiras cómicas cuya sátira, de alto contenido sexual, retrata y desvirtúa la cultura americana, a través de la autobiografía y en ocasiones de aproximaciones psicodélicas, sostiene con su material inclasificable la depravación de la sociedad en la que vive. Un ejercicio quizás cínico de libertad creadora contra el sistema (capitalista) a través de los límites de lo políticamente incorrecto, de lo obsceno, que eclosiona como un cambio de paradigma.

A principios de los noventa, coincidiendo de alguna forma con su entrada en el *Will Eisner Comic Book Hall of Fame*, el *establishment* cultural americano de revistas como *The New Yorker* o *People*, o a través de la exposición colectiva en MOMA, parece querer canonizar a Crumb. Sólo faltaba la bendición con una reseña de su obra *The Book of Genesis Illustrated* del mismísimo Harold Bloom, que le sirve al crítico norteamericano de excusa para hablar de Thomas Mann, Shakespeare o Cervantes,

y para reducir el *Genesis* de Crumb a un simple número de la revista *MAD*, por comparación con Michelangelo, Rembrandt o Blake 4[5]. En cierto sentido Bloom y la inminente edición de Taschen, legitiman su definitiva entrada en el canon «en una tradición de arte gráfico como crítica y protesta social» 5[6]. Y esto a pesar de (o gracias a) que sigue protagonizando episodios de censura como en la propia revista *The New Yorker*, donde le encargan una portada en junio del



Las torturas de Abu Ghraib según Crumb, un autor siempre a la zaga de la transgresión.

3[4] Crumb, R.: «America's Best-Loved Underground Cartoonist», *Motor City Comics* nº 1, IV- 1969.

4[5] Bloom, H.: «Yahweh Meets R. Crumb» *The New York Review of Books*, 3-XII-2009 1, 24-25.

5[7] Crumb, R.: *Mr. Natural: Los misterios*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2006.

2009, que es rechazada por el editor de la revista porque puede resultar ofensiva. En la propuesta podemos apreciar a una pareja del mismo sexo que pretende casarse, con rasgos hipersexualizados propios del trabajo de Crumb, que no deja de ser una defensa del matrimonio homosexual frente al rechazo de la sociedad americana; o un cancelado viaje a Sidney, por las manifestaciones de grupos de víctimas de acoso infantil en contra de su figura por la supuesta defensa de prácticas pederastas en alguno de sus cómics, como por ejemplo en Mr. Natural «de nuevo en la carretera» 6[7]. Quizás tengamos razón al decir que «como todos los artistas satíricos, Crumb es un marginal» 7[8].

No cuesta imaginarse a un púber Robert Dennis Crumb de ojos desorbitados y sombrero de vaquero, con las piernas cruzadas, ante un viejo televisor en blanco y negro en el verano de 1956 en Milford, Delaware, mirando fijamente a Irish McCalla, la actriz que interpreta a *Sheena, Queen of the Jungle*, rescatando de algún peligro al explorador blanco, Bob, normalmente de la amenaza de indígenas negros. «Entonces mi sexualidad comenzó a despertar» 8[9] dice R. Crumb. Y a partir de este momento «soñaba con mujeres grandes» 9[10], y traslada a sus historietas esa sexualidad extravagante a la «conquista de mujeres grandes, fuertes, poderosas» 10[11]. También padece una enfermiza fascinación por las piernas en general, y por los pies, en concreto los de su tía, que según el propio autor le producirían su primera erección. Este tipo de imágenes digamos fetichistas de la mujer, inundarán toda la obra de R. Crumb. La desinhibición será su arma habi-

6[8] Pérez, Pepo; «R. Crumb: Una breve historia de América» en Crumb, R.: *Tus ganas de vivir me horrorizan*, Palma de Mallorca, T. Dolmen, 2009, pág. 7.

7[9] Crumb, R. y Popaski, P.: *Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, pág. 94.

8[10] Crumb, R. y Popaski, P.: *Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, pág. 94.

9[11] Crumb, R. y Popaski, P.: *Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, pág. 94.

10[12] Crumb, R.; *Mis problemas con las mujeres*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2010.

tual, plenamente consciente de su destino: «Seré un gran artista... y entonces se arrepentirán de haberme rechazado» 11[12].



La famosa página de *Keep on Truckin'*, tan ensalzada en su momento.

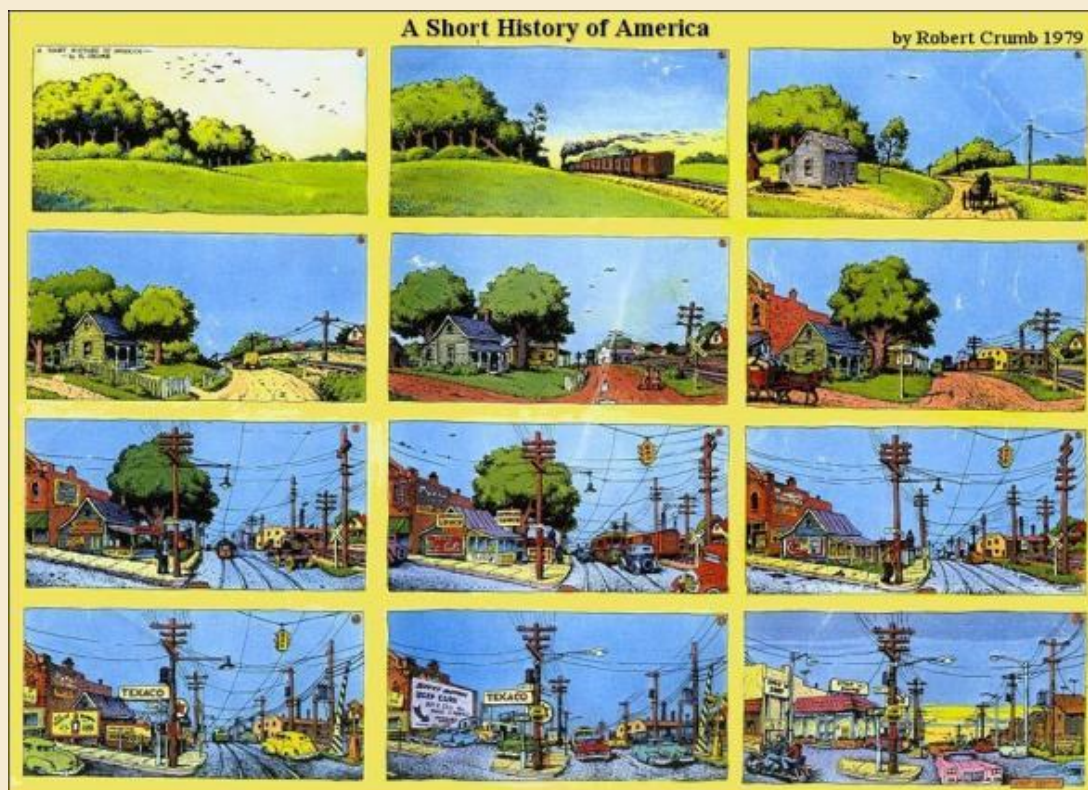
Nacido en Filadelfia, es junto a su hermano Charles con quien se inicia en el mundo del fanzine, al alimón con la revista MAD y de Harvey Kurtzman. Tras una adolescencia de continuos traslados por el Medio Oeste americano conoce a Marty Pahl, con quien comparte su afición por coleccionar discos de 78 rpm, y con quien mantendrá una intensa correspondencia. Tanto Pahl como su hermano Charles le insistirán en la lectura de grandes clásicos como Tolstoi, Dostoievski, «Joyce o mierdas así», en palabras del propio dibujante norteamericano, aunque finalmente preferirá colaborar en los ochenta con Bukowski o recrear en sendos cómics a Kafka y a P. K. Dick. Este esquivo disléxico se entretenía con los trabajos satíricos de Kurtzman, y fue su naturaleza *bizarra* y la de Wolverton una importante influencia tanto para Crumb como

para el *underground* en general. Y muy especialmente los trabajos de Kurtzman para *Humbug* ya en 1952 12[13], o, por ejemplo el cómic pseudorrealista y de trasfondo antibélico *Frontline Combat* 13[14], que influirían portentosamente en dibujantes posteriores.

11[13] «R. Crumb: The Art of Comics No. 1». *The Paris Review*, verano de 2010, frontispicio, 34.

12[15] Thierry Groensteen, citado en Steve Baker, *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation* (Manchester: Manchester University Press, 1993) 131. (Traducción de Baker) en: Tinker, E.; *Identity and Form in Alternative Comics, 1967 – 2007, tesis doctoral, University College London, 2008.* <http://emmatinker.oxalto.co.uk/downloads/crumb.pdf> (II-2012)

13[16] Zwigoff, Terry; *Crumb*, DVD, The Criterion Collection, 1995.



La mirada de Crumb sobre la transformación del mundo, sobre todo en la llamada "América profunda", es ciertamente melancólica y contribuye a su rechazo de todo lo establecido.

Supone Crumb, en especial con *Fritz the Cat*, la subversión y confluencia de dos tradiciones: la literatura infantil, por una parte, y la sátira y la fábula por la otra 14[15], mediante la utilización del antropomorfismo animal que en el ámbito de la ilustración apuntara John Tenniel en su visión de *Alice's Adventures in Wonderland*, y que siempre supone una compleja significación tanto en cómic como en prosa. Aunque se puede rastrear esta práctica muy fácilmente en la literatura desde el *Asno de oro* de Apuleyo, pasando por Rabelais o Swift con su *Gulliver*, pero que quizás remite más directamente a *Animal Farm* de George Orwell y a un punto goyesco, como señala Hughes 15[16], con Andrea Avestruz, la mujer pájaro que asesina al gato Fritz. El autor norteamericano apela a una infancia inocente tanto propia como de la tradición de la crítica social en el cómic, y que heredará Spiegelman,

14[17] Salkin, A.: «Mr. and Mrs. Natural» *The New York Times*, 21-I-2007 ST1

15[18] Zwigoff, Terry; *Crumb*, DVD, The Criterion Collection, 1995.

quién dirá de Crumb, «él es una presencia monolítica, que rescribió las reglas de lo que son los cómics» 16[17].

En 1962 aceptó una invitación de Pahlis para trasladarse a Cleveland y comienza a trabajar en la empresa de postales de felicitación *American Greetings*. Sería en este periodo cuando comienza a consumir LSD, su peculiar «stream of consciousness» 17[18], o corriente de conciencia, que dará como resultado la mayor parte de sus personajes como Mr. Natural, Flakey Foont, Mr Snoid, Ol' Pooperoo, Schuman the Human o Whiteman. Una de sus más importantes lecturas sería *On the road*. Para Crumb «Kerouac fue revolucionario por transmitir a mi generación la convicción de que no tenía por qué agachar la cabeza. Podíamos dejar la universidad y olvidarnos de todo el rollo responsable que nuestros padres nos habían inculcado: Trabajo, matrimonio, familia» 18[19]. Una noche de 1967 huye a San Francisco, escapando de su primer matrimonio y de una escala de valores con la que no comulga, y en busca principalmente de un amor libre cuyas reminiscencias comenzaban a llegar al Medio Oeste [20].



Crumb usa, literalmente, a la mujer para poner de manifiesto libremente sus obsesiones.

16[19] Crumb, R. y Popaski, P.: *Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, pág. 127.

17[20] Crumb, R. y Popaski, P.: *Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, pág. 127.

18[22] Rifas, L.; "Racial Imagery, Racism, Individualism, and Underground Comix", *ImageText* 1.1 http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/rifas/ (II-2012)

En San Francisco comienza a trabajar para la prensa alternativa y comercial, y acabará dando a luz su seminal *Zap Comix* (1967), que edita, dibuja, grapa y vende él mismo. Ante el abrumador éxito de *Mr. Natural* y *Fritz the Cat*, de sus colaboraciones con otros, como la portada del disco *Cheap Thrills* para el grupo de Janis Joplin, Big Brother and the Holding Company, y de la famosa tira *Keep on Truckin'*, la situación le supera. Pasa a convertirse realmente en «el dibujante underground más amado de América» 19[21]. En este momento Crumb está instalado como un miembro selecto de la contracultura, cuyo movimiento está caracterizado por la reivindicación de determinadas leyes a favor de los derechos civiles, con una posición clara con respecto a la Guerra de Vietnam. Se cuestiona el aparato ideológico patriarcal y se reclama, entre otras cosas, una aproximación al estudio de los estereotipos y de la representación racial y de género de la sociedad contemporánea, como fórmula para combatirlo 20[22]. No podemos olvidar que el término contracultura no se refiere tanto a un movimiento social, como más bien a «una colección inestable de actitudes, tendencias, posturas, gestos, visiones, negociaciones y afirmaciones» 21[23], caracterizado por una abierta beligerancia ante la reticencia del sistema imperante. Centrados en su derivación en los cómics, no se puede entender el movimiento sin la oposición a la historieta *mainstream* y a su Comics Code, por el cual se limitaba la presencia gráfica de violencia, desnudez y se restringía «el ataque a cualquier religión o grupo racial». No podemos entender el cómic *underground* sin estas coordenadas. Ante el examen de la diferencia racial, sexual y del género 22[24], propone Crumb una sobreexposición satírica. Po-

19[24] Rifas, L.; "Racial Imagery, Racism, Individualism, and Underground Comix", *ImageText* 1.1 http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/rifas/ (II-2012)

20[25] Crumb, R.: «Whiteman», *Zap* nº 1, 1968.

21[26] Crumb, R.; *El Gato Fritz*, Barcelona, Ediciones La cúpula, 2008.

22[28] *The R. Crumb Coffee Table Art Book*, editado por Pete Poplaski, Little, Brown and Company, 1997, p.109. Apud Rifas, L.; "Racial Imagery, Racism, Individualism, and Underground Comix", *ImageText* 1.1 http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/rifas/ (II-2012). Traducción del autor.

demos recordar en *Whiteman* 23[25] al conservador y blanco protagonista, que sufre un ataque de nervios porque una "turba de negros" quiere invitarlo a una fiesta.



El trabajo de Crumb bascula entre el desafío a lo estandarizado y la vulneración de las normas morales. A la izquierda, sobre una "lolita" prototípica, a la derecha, sátira exagerada de la familia media americana.

Sin embargo el sistema conseguiría asimilar la contracultura. Se convierte Crumb en una "postalita", un producto de *marketing*. Se ve repentinamente así mismo como «un intelectual de mierda» 24[26], un pseudo Kerouac. Entonces se rebela. Y su forma de destruir esa imagen ilusoria es verter en su obra todas las perversiones que lleva dentro. «Todos mis impulsos naturales son retorcidos y perversos. En lugar de medirme contra otros hombres, canalizo mis impulsos a través del

23[29] Crumb, R.; *Las aventuras de R. Crumb*, Barcelona, Pastanaga Edicions, III-1977

24[30] Crumb, R. y Popaski, P.: *Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008.

sexo. Es por eso que deseo estuprar a mujeres voluminosas» 25[27]. Como sostiene el propio Crumb, trata una imaginería sexual con estereotipos raciales y perversiones sexuales que bullen en su cabeza. «¡No soy racista! ¡Vamos! [...] Pero todo esto está profundamente enraizado en nuestra cultura y en nuestro inconsciente colectivo, y tienes que tratar con ello» 26[28].



A las feministas no les hacían gracia los cómics de Crumb.

tra una sociedad que «reinventó el paraíso, tan vaga y someramente descrito en el Génesis, lo llamó barrio residencial y lo puso en venta» 27[30]. Y es que «la opresión del sistema, que convierte a las personas en máquinas de producir y consumir, la marginación, el desespero, la violencia, el sexo, las represiones, todo

Crumb satiriza la hipocresía, la auto-complacencia, la injusticia, mediante una sobreexposición de lo denostado, siendo plenamente consciente que retrata el «engendro capitalista occidental» [29]. Como uno de los pilares de un movimiento (el *underground*) políticamente posicionado, creativamente ilimitado y artísticamente brillante, Crumb lleva al extremo determinados estereotipos tanto raciales como de género. En su planteamiento tienen cabida los cuerpos hipertrofiados, la vejación y el exceso, y la imagen de la mujer, incluyendo la violencia ejercida sobre ésta, sintomatológica de la del propio sistema, supone un encarnizado combate contra la censura, y al mismo tiempo se reivindica, en un medio artístico como el cómic, la capacidad de lucha contra toda fórmula de patriarcado y de capitalismo, contra

25[31] Crumb, R.; *Las aventuras de R. Crumb*, Barcelona, Pastanaga Edicions, III-1977

26[32] Crumb, R.: *Tus ganas de vivir me horrorizan*, Palma de Mallorca, T. Dolmen, 2009, pág.173

27[33] Zwigoff, Terry; *Crumb*, DVD, *The Criterion Collection*, 1995.

está dentro de Robert Crumb» [31].

En su correspondencia había escrito años antes «No tengo nada contra las chicas. De hecho soy lo que tú llamarías un "ardiente feminista"... Idolatro la naturaleza femenina (¿quién no?)» 28[32]. Desde determinados sectores feministas es atacado porque, a su entender, procura el sometimiento de la mujer en un supuesto ejercicio de misoginia. La dibujante *underground* Trina Robbins ha criticado abiertamente su hostilidad sexual y la representación de violaciones, incesto, o estereotipos étnicos, que han avergonzado a los defensores de los cómics 29[33]. Aunque también han aparecido voces discordantes que, desde el feminismo, defienden a Crumb porque expresa sus propias perversiones, como una forma de exorcizar, y al mismo tiempo es un ejemplo sincero de mentalidad masculina, sin tapujos. Tampoco pudo esquivar acusaciones de xenófobo y neonazi, a raíz de su historieta "When the niggers take over America!" (1993), publicada en *Weirdo*, que forma parte de su revisión racial de la historia. En esta historieta los negros dominan los Estados Unidos, mientras que los blancos recogen algodón y cantan *blues*, con un sesgo evidentemente satírico. Eso no evitó que la sutil revista supremacista *Race & Reality* se lo tomara en serio, ante lo que un sorprendido Crumb comentó «alguna gente no coge la sátira. Para mí, esto muestra lo estúpida que es esta gente»



El racismo es un tema que afloró constantemente en la obra de Crumb.

28[34] Armstrong, D.: *Chicago Tribune*, X-1994, apud Rifas, L.; "Racial Imagery, Racism, Individualism, and Underground Comix", *ImageText* 1.1

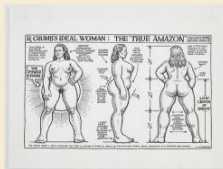
http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/rifas/ (II-2012)

29[35] Crumb, R.: «Angel Food Mc Spade», *Zap* nº 2, 1968.

30[34]. Otro ejemplo, en este caso femenino, lo encontramos en el personaje *Angel Food McSpade* 31[35], para quien retoma las imágenes estereotipadas de gente de color de las tiras de los años veinte. «Yo juego con ello en un sentido psicodélico. Lo hago. Es difícil de explicar. Pero no es mi trabajo explicarlo» 32[36].



La mujer (o mejor, su cuerpo) como campo de recreo de Crumb.



Crumb plantea la dificultad de articular la identidad de género propia de los cincuenta y sesenta desde una perspectiva contracultural, y su confrontación con el concepto de unidad familiar y de masculinidad del padre de familia. Sirva de ejemplo *Joe Blow*, o de cómo la familia americana deviene en pervisión orgiástica 33[37]. La masculinidad blanca y heterosexual se pone en tela de juicio, y se discute la identidad sexual y social. Y a pesar de que el feminismo diletante lo ha hostigado, es «la ansiedad de su masculinidad lo que lo condena a un aparente sexismo» [38]. Por esto sus figuras femeninas son más grandes que sus compañeros y más poderosas, en una relación en la que Crumb necesita reafirmarse. Por este motivo encontraremos en su obra personajes masculinos que abusan de cuerpos femeninos sin cabeza, o mujeres que intentan cortar el pene al propio Crumb, como por ejemplo la monja en *Las aventuras del mismísimo R. Crumb* 34[39].

30[36] Arnold, A. D.; «R. Crumb Speaks.», *Time*, 29-IV-2005.

31[37] Crumb, R.: «Joe Blow», *Zap* nº 4, 1969.

32[38] Tinker, E.; *Identity and Form in Alternative Comics, 1967 – 2007*, tesis doctoral, University College London, 2008. <http://emmatinker.oxalto.co.uk/downloads/crumb.pdf> (II-2012)

33[39] Crumb, R.: “The adventures of R. Crumb himself”, *Tales from the Leather* nº 1973. También en *Chicas, chicas, chicas*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2011.

34[40] Crumb, R.; *Mis problemas con las mujeres*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2008.

Crumb se enfrenta a la dicotomía mujer/objeto de su imaginería personal, que conduce, a partir de una agresividad reprimida, hacia una violencia inherente, en un proceso de objetivación del que son manifestaciones extremas la violencia, el abuso, el trato vejatorio, que se concentra en un rasgo físico determinado, ya sea la piernas, los pechos, el trasero del «cuerpo frijol» [40] de *La crisis de madurez del tío Bob* o la corporeizada e hiperbólica presencia de la mujer como *vagina dentata* de *R. Crumb contra la hermandad* 35[41], hasta la visión reduccionista, en la que despoja el ser femenino hasta convertirla en un receptáculo sexual, «el receptáculo de todo lo que es deseable» 36[42]. El cuerpo es «campo de recreo» 37[43] de unas mujeres de rasgos desproporcionados, en ocasiones de inspiración matriarcal 38[44], por su anchas caderas, que alcanza en *Whiteman conoce a los Bigfoot*, ese eslabón perdido, donde Whiteman huye de la sociedad, del matrimonio, del ideal de sueño americano, para convivir con Yeti, su pareja animal, en un imposible proceso de adaptación. Las felinas mujeres, que remedan a las fans solícitas del propio Crumb que también traslada a su obra, idolatran al poeta/gato Fritz y plantea el declive y la duda de su sexualidad, cual camarote de los Hermanos Marx [imagen]. Podemos contrastar dos descripciones diferentes: Abigail, la mujer cocodrilo, regurgita a un Fritz desorientado y adicto, como un Crumb saliendo de la madre o de la mujer, en *Fritz the cat superstar* 39[45]; con la psicótica Andrea Avestruz, que se presta a ser sodomizada, para satisfacer a Fritz, y que ante su ofensivos requerimientos, tras ocultar su cabeza y ser incapaz de asumir el carácter utilitario de su relación con el gato, lo asesinará por la espalda.

35[41] Crumb, R.; *Chicas, chicas, chicas*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2011.

36[42] Kristeva en Derrida, J. y Kristeva, J.; *El pensamiento de Antonin Artaud*. Buenos Aires, Calden, 1975.

37[43] Crumb, R.; *Mis problemas con las mujeres*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2008.

38[44] «Whiteman meets the Bigfoot» en Crumb, R.; *Chicas, chicas, chicas*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2011.

39[45] Crumb, R.; *El Gato Fritz*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2008

Reviste Crumb de una actitud desestabilizadora a «ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino» 40[46] que es «la figura de la hembra humana», de forma denigrante y falto de escrúpulos, y pulveriza el deificado vínculo social y familiar, como veíamos en *Joe Blow*, y que derivaría en parto sexualizado e incestuoso 41[47] de *Reflexiones del tío Bob* o en la recreación masturbatoria de su propia hija 42[48].

En los noventa, gracias a su esposa Aline Kominsky-Crumb, conseguiría «extremarse con la rutina cotidiana» 43[49] de la felicidad marital, mitigando en parte sus demonios, cuando se traslada definitivamente al sur de Francia. Se aleja progresivamente de su visión perversa, de la mujer sodomizada, del estupro y la violencia, aunque no abandona la crítica social ni los rasgos voluptuosos, y cultiva una distancia natural con el mundo, que lo instala en el panteón de la alta cultura. No nos puede costar imaginar su débil figura en los largos paseos de la campiña francesa, o recluso, junto a su música, silbando levemente y dibujándose, mientras esboza, o arrastra, una sonrisa maliciosa...



La recreación masturbatoria de la mujer, una constante en Crumb hasta su retiro a Francia.

40[46] De Beauvoir, S.: *The Secon Sex*, Londres, Penguin Books, 1979.

41[47] Crumb, R.; *Las reflexiones del tío Bob*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2007.

42[48] «More Good Clean Fun with the Crumb Family» en Chut, H. L.; *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, Columbia, Columbia University Press, 2010.

43[49] Crumb, R.; *El Gato Fritz*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2008.

- 44[3] Holm, D. K.: *Robert Crumb*, Harpenden, Pocket Essentials, 2005, apud Tinker, E.; *Identity and Form in Alternative Comics, 1967 – 2007*, tesis doctoral, University College London, 2008. <http://emmatinker.oxalto.co.uk/downloads/crumb.pdf> (II-2012)
- 45[6] Zwigoff, Terry; *Crumb*, DVD, The Criterion Collection, 1995.
- 46[14] Ault, D.: "Preludium: Crumb, Barks, and Noomin: Re-Considering the Aesthetics of Underground Comics", *ImageText* 1.2 http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_2/intro.shtml (II-2012)
- 47[21] Crumb, R.: «America's Best-Loved Underground Cartoonist». *Motor City Comics* nº 1, IV-1969.
- 48[23] Braunstein, P. y William Doyle, M., eds. *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and 70s* (Nueva York y Londres: Routledge, 2002) 10, apud Tinker, E.; *Identity and Form in Alternative Comics, 1967 – 2007*, tesis doctoral, University College London, 2008. <http://emmatinker.oxalto.co.uk/downloads/crumb.pdf> (II-2012)
- 49[27] Crumb, R. y Popaski, P.: *Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, pág. 28.



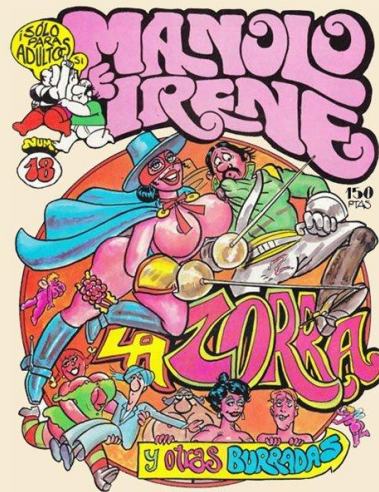
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

XAVI M. DAPENA (2012): "SEXO O MISOGINIA SEGÚN R. CRUMB" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), SANTIAGO DE COMPOSTELA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sexo_o_misoginia_segun_r_crumb.html

LOS TEBEOS ERÓTICOS DURANTE LA TRANSICIÓN (SEVILLA, 23-IV-2012)

Autor: [JAVIER ALCÁZAR](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, dedicado a la representación de la mujer en el cómic erótico y pornográfico en España. A la derecha, portada del nº 18 de la revista Manolo e Irene, editada y dibujada por Manel, el máximo representante de la historieta que se hizo en la segunda mitad de la década de los años setenta.



LOS TEBEOS ERÓTICOS DURANTE LA TRANSICIÓN

«Al español recién salido del túnel franquista le importaba un pimiento la coartada cultural: tras cuarenta años de ayuno y abstinencia, la carne cruda, sin refinamientos de alta cocina ni guarniciones sofisticadas, bastaba para saciar el hambre acumulada».

IVÁN TUBAU

“Playboy en España: demasiado tarde, demasiado pronto”.
ANÀLISI. Quaderns de comunicació i cultur, 2, 1980

En la segunda mitad de la década de los setenta del pasado siglo se vivió un brusco e intenso interés en nuestro país por las publicaciones de historieta que contenían elementos eróticos. Los cambios sociales derivados de la transformación política influyeron a su vez en los cambios culturales, y una sociedad reprimida en varios ámbitos demostró sus ganas de libertad pidiendo sexo de forma desmedida. Y ese sexo se le dio desde todas las opciones culturales, incluyendo la historieta.

Hay que tener en cuenta que la aparición de las publicaciones que vamos a comentar tuvo lugar en un periodo excepcional en España, que no había existido antes ni se ha vuelto a repetir hasta ahora: la extinción de una larga dictadura y el paso a una democracia en la que tuvo lugar el pleno desarrollo de los medios de comunicación globales. Un periodo que todos conocen como “la transición”, por el comentado tránsito hacia una democracia, y que la mayoría de historiadores ubican entre el fallecimiento de Franco, en 1975, y el primer gobierno socialista, en 1982[1]. No sólo las circunstancias políticas y sociales eran inéditas para los españoles, sino que dentro de la tercera ola de democratizaciones del siglo XX también fue una excepción: una de las características de esta excepcionalidad fue que la transición se realizó desde el seno del anterior régimen dictatorial; la otra, el importante papel desempeñado por la recuperada monarquía[2].

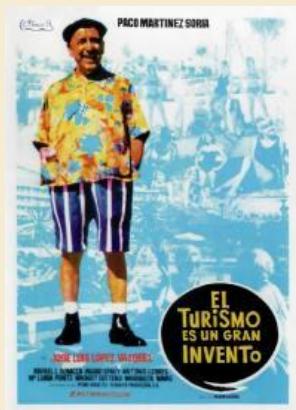


En los medios sólo cupo la sugerencia o la caricatura del sexo durante la dictadura de Franco. Cartel de una película de Vicente Escribá, de 1971, que preludiva el destape.

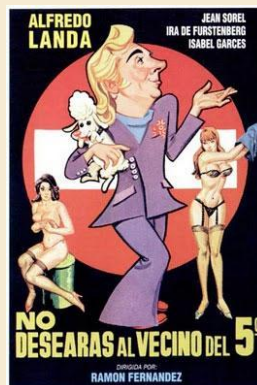
El cambio no surgió de una revolución, y durante algún tiempo siguieron perviviendo estructuras y cargos del franquismo. Por eso no se produjo un brusco viraje en los usos y costumbres de la sociedad. Al contrario, esta circunstancia favoreció que durante años se mezclasen permisividad y represión, muchas veces de forma aleatoria y dependiendo de las circunstancias concretas en cada caso. La legislación fue modificada varias veces en un corto periodo de tiempo, y su aplicación fue a veces confusa y contradictoria. La libertad (o lo que los españoles de aquel tiempo pensaban que era la libertad) había llegado de golpe, y nadie sabía cómo aplicarla. Lo que sí quedó claro es que hablar de libertad en la segunda mitad de los setenta significaba hablar de política y de sexo, materias ambas que inundaron las páginas de las publicaciones impresas, las pantallas, los escenarios, el mismo ambiente cotidiano.

Preparando el terreno. El destape de los españoles

El Ministerio de Información y Turismo, representado en la persona de Manuel Fraga Iribarne, favoreció la apertura al exterior en la década de los sesenta mediante la potenciación del turismo y la formulación de una nueva Ley de Prensa e Imprenta en 1966. El turismo, a su vez, aumentó la entrada de personas y costumbres foráneas que de alguna forma influyeron en la mentalidad ibérica. Los españoles pudieron comprobar (o suponer) que en otros sitios las cosas se hacían de otra forma, y que aparentemente las mujeres "eran" de otro tipo.



El turismo despertó el interés de los españoles en los sesenta. Popular película con Paco Martínez Soria.



El "macho ibérico" apasionado acabó caricaturizado en la figura de Alfredo Landa. Película de Ramón Fernández.



Cartel de la película de Bertolucci tal y como la vieron los españoles que viajaban a Perpignan.

«La mujer española, sometida a la dura disciplina paterna [...] y a las costumbres impregnadas de puritanismo religioso de la época [...], difícilmente podía competir con esas chicas de relajadas costumbres, que bebían, fumaban y enseñaban piernas y ombligo» [\[3\]](#).

La mujer como objeto de deseo comenzó a tomar protagonismo en las ficciones producidas en España, y los españoles comenzaron también a hacer turismo para disfrutar de las ficciones que se hacían en el extranjero. En España se fue incrementando la presencia de muslos desnudos y amplios escotes en la cinematografía nacional, primero por las fogosas extranjeras (como en *El turismo es un gran invento*, de Pedro Lazaga, en 1968) y después por el fenómeno del *landismo*, nombre que se dio a una serie de películas protagonizadas por Alfredo Landa desde *No desearás al vecino del 5º* (Ramón Fernández, 1970), caracterizadas por un humor grueso, picante, que trataba al español medio como un reprimido y gustaba de satirizar temas de actualidad. A partir de 1973, tras el estreno internacional de *El último tango en París* (*Last tango in Paris*, Bernardo Bertoluzzi, 1972) y su prohibición en España, surgió una curiosa migración (un turismo inverso, podríamos decir) a las ciudades fronterizas del país galo para ver las películas que no podían proyectarse en el terruño, habitualmente de alto contenido erótico.

«Los célebres viajes a Perpiñán y a Biarritz, que habían nacido como un hecho aislado protagonizado por intelectuales, militantes políticos, cinéfilos y niños bien, derivaron en masivos y multitudinarios éxodos de fin de semana» [4].

El espectador ansiaba libertad (y tetas) y el aperturismo, el *landismo* y todas las películas cómicas que surgieron a raíz del mismo acabaron dando pie al cine de destape.

El destape, término acuñado por el periodista Ángel Casas [5], hacía referencia a la exposición más o menos velada, más o menos abundante de contenido erótico. Casi siempre se tradujo en mostrar exuberancias femeninas, y destacó sobre todo en el cine, pero el destape fue un fenómeno que invadió todas las áreas del entre-



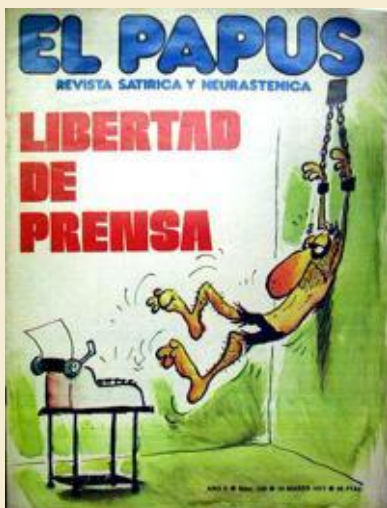
La trastienda (1975). Bajo estas líneas, caricatura de un momento de la representación de *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala (aparecida en ABC el día de su estreno).



tenimiento y del ocio en España. Aun avanzando con tímidos pasos, el destape se extendió sobre todo tras la muerte del dictador en 1975 y la proclamación de nuevas leyes de censura. Primero fueron los pechos, sin mostrar los pezones; después los pezones, después los traseros, finalmente los desnudos frontales, que provocaron al mismo tiempo alborozo e indignación. Tras el primer desnudo integral de María José Cantudo en *La trastienda* (Jorge Grau, 1975), mostrar carne se volvió una de las "necesidades del guión" insoslayables en el cine español, e innumerables las "actrices del destape". Fueron los tiempos gloriosos de Nadiuska, Ágata Lys, Susana Estrada, Amparo Muñoz o Victoria Vera. Desde 1975, las obras de teatro (eso sí, más serias) que procuraban el desnudo de sus actores se volvieron frecuentes (y exitosas). Por ejemplo, en 1976 se representaron *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala, con Victoria Vera mostrándose semidesnuda; *Equus*, de Schaffer, con desnudos integrales; *La carroza de plomo candente*, también con Victoria Vera o *Cándido*.

«Como consecuencia lógica de más de cuarenta años de represiva actuación gubernamental, nuestro teatro se ha visto afectado por los dos mayores deseos de su público: ver sexo y política libres. Éste ha sido el signo que engloba la actividad del año 1976» [6].

Pero desde algunos años antes el desnudismo ya estaba rondando por los medios impresos.



La libertad de prensa era un tema que sólo podía analizarse desde el exterior (como en este libro de *Ruedo Ibérico*), pero pronto se puso en solfa en la prensa satírica española (portada de *El Papus*, 148).

Inspirada doctrinalmente en los textos aprobados por el Concilio Vaticano II y en el reconocimiento formal de la libertad de expresión en el Fuero de los Españoles [9], el principal avance que aportaba esta regulación era la eliminación de la censura previa, es decir, la necesidad de someter el producto (libro, revista, periódico, tebeo) a un comité censor que evaluara el texto antes de su impresión y comercialización. Aunque se dejaba claro en su artículo tercero («La Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria»), previamente el artículo 2.2 había expuesto ciertas limitaciones:

«La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocido en el art. 12, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las

Como ya se ha comentado, 1976 supuso un año importante para todos los productos impresos en general y la prensa en particular. La nueva ley promovida por Fraga a través del Ministerio de Información y Turismo sustituía al decreto de 22 de marzo de 1938 por el que se regía la prensa [7], pasando ésta de ser un simple mensajero para «Transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes del Estado y del Gobierno» [8] a ser un órgano independiente que podía informar libremente... mientras no tocara temas que no se podían tocar. Inspirada doctrinalmente en los textos aprobados por el Concilio Vaticano II y en el reconocimiento formal de la libertad de expresión en el Fuero de los Españoles [9], el principal avance que aportaba esta regulación era la eliminación de la censura previa, es decir, la necesidad de someter el producto (libro, revista, periódico, tebeo) a un comité censor que evaluara el texto antes de su impresión y comercialización. Aunque se dejaba claro en su artículo tercero («La Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria»), previamente el artículo 2.2 había expuesto ciertas limitaciones:

leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales, las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar».

Estas excepciones tan difusas hacen pensar que esta "libertad de prensa" «se planteaba desde la óptica de libertad otorgada y al margen de cualquier planteamiento que pudiese asimilarse a la noción de derecho público subjetivo»[10]. Sin embargo, fue suficiente para que determinadas publicaciones prosperasen hacia un progresismo que se distanciaba cada vez más del régimen dictatorial, como *Cuadernos para el diálogo*, fundada en 1963 pero que alcanzó notoriedad desde finales de los años sesenta; *Triunfo*, fundada en 1946 pero que tuvo su época más significativa en el periodo 1962-82 como representante de la progresía; o *Cambio 16*, que a partir de 1971 aportó un nuevo punto de vista, combativo con la situación política del país. El desconocimiento de los propios editores y legisladores [11] sobre lo que se podía y lo que no se podía publicar en una sociedad en la que las libertades se iban consiguiendo a marchas forzadas provocó el secuestro de numerosas publicaciones. Por ejemplo, en agosto de 1975 se contabilizaban cuatro periodistas encarcelados, ocho detenidos, dieciséis procesados, cuarenta y ocho llamados a declarar al Tribunal de Orden Público, 520.000 pesetas en fianzas, dos publicaciones cerradas, dos suspendidas, treinta y tres secuestradas, diez expedientadas y 738.000 pesetas en multas[12]. La situación llegó a tal extremo que en 1976 la Administración llamó la atención de forma no oficial a los editores de estas publicaciones para que cesara la escalada de erotismo impreso[13], y diversos grupos antipornografía amenazaron de forma bastante agresiva a quioscos de distintas localidades de España[14]. En este contexto hay que situar el Decreto Ley de 1 de abril de 1977 sobre libertad de expresión[15], como nueva normativa sobre la materia que derogaba el artículo 2 de la Ley de Prensa, que suprimía parcialmente el secuestro administrativo de publicaciones pero al mismo tiempo reforzaba los mecanismos jurídicos para la persecución de los delitos de calumnia e injuria.

Para hacernos una idea de lo que era "mostrable" y lo que no, reproducimos un fragmento del texto editorial aparecido en la revista *Guadiana* en su nº 101, de abril de 1977:

«A este respecto, y dado que las nuevas leyes restrictivas de la libertad de expresión no explicitan, por el momento, cuántos -y cuáles- centímetros de piel son los que respetan la moral -moral, por otra parte, relativa espacio-



Número 99 de la revista *Guadiana*, que mostró interés por expresarse libremente sobre sexo.

temporalmente, temporalmente, según ha asentado la jurisprudencia en estos casos-, hay que señalar lo intrincado de este oficio: según se cuenta, cuando José Manuel Lara, Editorial Planeta, le comunicó al ministro de Información su intención de lanzar la edición española de Play-Boy en España, el titular del Departamento respondió: "De pelos, nada"[16]».

La legislación siguió desarrollándose. Como se ha visto, la Administración estaba muy preocupada por este furor erótico y su posible influencia sobre los menores, por lo que en el Real Decreto 2.478/1977, «ante la progresiva erotización de determinadas publicaciones y el consiguiente incremento de su exposición al público», obligaba en su artículo primero: «la exhibición en quioscos, escaparates, interior o exterior de establecimientos abiertos al público y en general en lugares de la vía pública, de todo tipo de publicaciones que en su portada contengan desnudos humanos o imágenes, escenas o expresiones inconvenientes o peligrosas para los menores»[17]. Lo curioso es que, para justificar esta medida y no relacionarla con el régimen anterior, se recurría a la comparación con «todos los países del mundo occidental, y de modo muy singular Italia, Alemania, Francia, Suecia y Dinamarca», que tenían normas de protección a la infancia. Como siempre, todas las comparaciones son odiosas.



Algunas películas que fueron en su día clasificadas "S". El grafismo de los carteles remitía al humor y a la caricatura, e igualmente poco serios eran algunos títulos.

La legislación no concretó sólo los aspectos de la ley de prensa, sino también cualquier espectáculo audiovisual. En el BOE de 19 de abril de 1977 se regulaban las populares películas "S", como aquellas dirigidas a los mayores de 18 años pero que además pudieran herir la sensibilidad «del espectador medio»[18]. Había que seguir clasificando, y el Real Decreto 3.471/1977, sobre clasificación de publicaciones periódicas, tipificaba en su artículo primero, apartado "d", las "Publicaciones para adultos" como aquéllas que contuvieran «representaciones gráficas, informaciones, reportajes o comentarios de carácter erótico o relativos a la intimidad sexual». Obligaba también a dejar clara esta clasificación en sus portadas y promociones, e indicaba en su artículo segundo que estos contenidos no podían ser ofrecidos en ningún otro tipo de publicación[19]. Esto se ampliaba en la Orden de 5 de septiembre de 1978 que obligaba a los editores de este tipo de publicaciones a «hacer constar en portada y en forma destacada, inmediatamente encima o debajo del título y con un tipo de letra de tamaño no inferior a la mitad del

utilizado para éste, la frase "SOLO PARA ADULTOS"», que también debía incluirse en cualquier publicidad del producto [20].

El humor gráfico de las revistas para hombres

Si algunas publicaciones avanzaban en el aspecto político, otras aprovechaban la discreta relajación "moral" para introducir cada vez más centímetros cuadrados de piel desnuda en sus portadas. Así lo hicieron algunas revistas del corazón como *Diez Minutos*, que incluso tenía una sección, "Famosas en la intimidad", en la que actrices y otras conocidas artistas aceptaban posar en estancias íntimas de su casa, y una revista de cine como *Fotogramas* (fundada en 1946) se hizo eco del destape, cambiando su nombre a *Nuevo Fotogramas* en 1969 y consiguiendo permiso para mostrar chicas en bikini en portada en 1971. En este contexto, comenzaron a aparecer en los quioscos lo que se denominaban "revistas para hombres", que incluían textos sobre política, artículos sobre "intereses masculinos" (es decir, viajes, deportes y motor) y reportajes fotográficos de chicas más o menos desnudas.



Dos revistas citadas en el texto, representantes del "destape" en la prensa.

La lista de publicaciones para hombres que surgieron en los años setenta puede hacerse interminable, y probablemente quedaría incompleta. Muchas de estas cabeceras tuvieron un propósito puramente explotador de la situación y por tanto tuvieron una vida efímera. Podrían considerarse pioneras *Bocaccio 70*, editada por José Ilario y Xavier Miserachs que tomó el nombre de la discoteca de moda en Barcelona y cuyo primer

número salió a la venta en junio de 1970, y *Flashmen*, editada en Madrid por Ana Empresa Editorial desde 1971, que poco a poco fue incrementando su contenido erótico. La verdadera avalancha se produjo tras la muerte de Franco, y sobre todo a raíz de la aparición de *interviú* (al principio sin acento y siempre con minúscula) en 1976, primer éxito de Editorial Zeta. Antonio Asensio, que había heredado la empresa tipográfica de su padre, tenía intención de montar un negocio editorial, y con la asesoría de José Ilario fundó Editorial Zeta en marzo de 1976, con acciones divididas entre Asensio, Ilario y Jerónimo Terrés. Tras algunos proyectos fallidos (el *Diccionario político-humorístico de Por Favor* y la revista *OK*), en mayo de 1976 salía al mercado, dirigida por Antonio Álvarez Solís (al menos como director oficial), la revista que impuso un nuevo tipo de modelo informativo, que mezclaba todo lo que hasta ese momento había estado prohibido. Según relatan Fontes y Menéndez:

«Ilario propuso que los contenidos obedecieran a las tres eses clásicas del periodismo popular anglosajón: *sex*, *scandal* y *sports*, pero Asensio las tra-

dujo por tres eses a la española: sexo, sucesos y sensacionalismo, y añadió un plus que se convertiría en marca de la casa: las columnas de personajes conocidos del periodismo, la escritura, la política y la sociedad»[21].

El éxito de *interviú*[22] promovió la edición de numerosos productos similares, muchos de ellos de la misma Editorial Zeta (después, Grupo Z): *Siesta* (septiembre 1976), *Bazaar* (1977), *Yes y*, otorgando más papel al erotismo popular, *Lib* (octubre de 1976), que introdujo las secciones de contactos que después se popularizaron en otras revistas, como *Climax*, *Amantes*, *Ratos de Cama* o *Pen*. También *Super IN* (1974), *Stop* (1974) o *Play-Lady* (1975), de Sedmay, o *Papillón* (1976), de Amaika. Comenzaron a publicarse las versiones de los grandes éxitos internacionales que habían servido inicialmente de modelo. Así, en 1976 Editora 2 lanzaba *Lui Men* (versión de *Lui*, el *Playboy* francés). En 1978, Zeta, a través del sello Formentera, inició la versión española de *Penthouse*, y *Playboy* llegó a los quioscos en 1978 de la mano de Editorial Planeta. Pedro Altares, que había sido director en la última etapa de *Cuadernos para el Diálogo*, resumía de forma bastante crítica las características de estas publicaciones:

- «a) Erotismo infantiloides y de consumo.
- b) Ambigüedad ideológica en una amalgama de criticismo respecto a las instituciones de la democracia, sedicente progresismo y ausencia de alternativas políticas.
- c) Desconocimiento del hecho cultural.
- d) Machismo y consideración de la mujer como mero objeto de consumo.
- e) Explicación del escándalo a través de la morbosidad, sin sujeción a normas de ética informativa»[23].



Revistas que "normalizaron" la figura de la mujer desnuda en la prensa gráfica. Portada de *interviú* que que causó revuelo...



...y portada del nº 1 de *Playboy*.

Otra característica que tuvieron en común estas revistas fue la presencia en sus páginas de abundantes muestras de humor gráfico e incluso historieta. La publicación que había servido de inspiración para todas ellas, la insigne *Playboy* de Hugh Hefner, siempre había mostrado gran interés por el medio. Hefner era un enamorado del cómic, y no dudó en incluir en su cabecera a grandes autores que durante años trabajaron en series exclusivas para *Playboy*, como Harvey Kurtzman y Will Elder con su *Little Annie Fanny*. Parece que el humor dibujado permitía tras-

pasar algunos límites que todavía la fotografía no podía tratar, y bajo la pátina del humor se mostraban más partes del cuerpo, más posturas y más actitudes "indecentes".



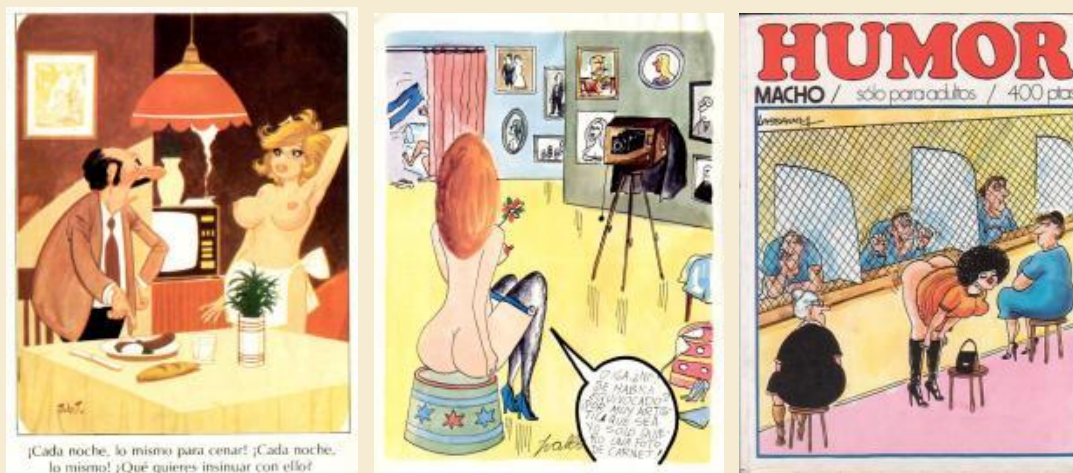
Humoristas extranjeros que publicaron viñetas eróticas habitualmente en la prensa española, arriba Pat Mallet y bajo estas líneas Nitka.



En España, las versiones de las revistas extranjeras incluyeron las muestras de humor gráfico e historieta de las originales. Así, *Playboy* publicó *Anita la huerfanita*, traducción de la obra de Kurtzman y Elder, y en *Penthouse* se pudo leer *Wanda la perversa*, españolización de *Oh, Wicked Wanda!*, de Frederick Mullally y Ron Embleton, que después fue parcialmente recopilada en libro en 1979. El *Lui* original contaba entre sus páginas con una extensa nómina de autores franceses cuya obra también se publicó en versión española: Blachon, Bridenne, Laville, Guerrier, Chassin, Serre, Pat Mallet, Barbe, Siné, Tetsu, Trez, Pailler, Crombez y los omnipresentes Hoviv y Lassalvy. Esta revista ya había contado con ilustradores y dibujantes autóctonos (como García Teja) para ilustrar sus artículos, pero además, a partir del nº 20 (de agosto de 1978) comenzó a publicar de forma seriada la historieta *Bunda*, realizada por Perellón (y que sería editada en libro en 1988 dentro de la colección *Totem-Comics*, de Editorial New Comic). La implicación de autores españoles en este tipo de publicaciones cada vez fue mayor. El propio Perellón escribió el guión de la adaptación de *Fanny Hill* que se publicó en *Play-Lady* con dibujo de Montañés. En

Play-Lady se vieron también dibujos de Nebot, Summers y Pablo, e historietas de El Casto. En las publicaciones de Zeta se prodigaban los españoles, como en *interviú* y *Lib*, donde colaboraban, entre otros, Romeu, Tom, Kim, Manel Ferrer, Toni y Ramón Boldú. En *Bazaar*, la sustituta en el mercado de *Siesta*, publicó Nazario su "Abecedario para mariquitas". En *Yes* existió una mezcla de autores patrios y foráneos, con Pat Mallet, Lassalvy, Forges, Martinmorales, Perich, José Luis Martín, Oski, Gin, Wolinsky y Nitka. En *Macho* existía una sección de chistes titulada "El pequeño sátiro" donde se vio a Nitka o a Manel, y Romeu publicaba en esta cabecera *Los Angeles de Charlie Romeu*. En *Mastia* comenzó a publicarse la obra de Azpiri *Lorna y su robot lascivo*, con gran éxito en los años ochenta y noventa. Además, comprobada la acogida que el humor sexual (o sexy) tenía entre el público, todas las editoriales publicaron libros o especiales de humor gráfico.

Planeta publicó en 1979 *El humor de Playboy*, libro que recopilaba chistes de la cabecera original estadounidense firmados por autores como Mike Williams, Art Krusz, Buck Brown, John Dempsey, Rowland B. Wilson, Sokol o Kiraz. *Play-Lady* dedicó un especial *Arte erótico*, con viñetas de Pablo y Nebot y un artículo dedicado al cómic erótico escrito por Luis Vigil, además de un especial *Humor* con obras de Nebot, Pablo, Forges, Perich, Gila, Chumy Chúmez, Summers, Azpiri, Eduardo, Romeu y El Casto. Y los editores de *Macho* sacaron al mercado varios números de *Humor Macho* entre 1979 y 1980, también con recopilaciones de humor gráfico.



Dos españoles que hicieron humor erótico: Nebot y, en el centro, Pablo (viñetas para *Play-Lady*). A la derecha, un francés, Lassalvy, en una portada de *Humor Macho*.

En los chistes donde aparecían mujeres (la inmensa mayoría de ellos) su papel consistía en servir de mero reclamo sexual para el lector masculino. Aparecían desnudas (como ya se ha comentado, el desnudo femenino fue siempre más atrevido y precoz en los dibujos que en las fotografías) o con ropa escasa y ajustada, antes / durante / después del acto sexual o en actitudes sugerentes. El hecho de que el varón apareciera también muchas veces como un pánfilo dominado por el apetito sexual no disimulaba el hecho de que la liberación sexual, tal y como aparecía representada en estas fantasías humorísticas, estaba siendo encaminada sobre todo, como indicaban estas publicaciones, "para hombres".

La mente creadora de José Ilario. *El Papus* y las publicaciones de Amaika

José Ilario Font (Sabadell, 1936) desempeñó un papel determinante en el desarrollo de los nuevos medios en la década de los setenta. Había trabajado como diseñador de revistas en Editorial Bruguera, pero, aprovechando las nuevas libertades que se aproximaban, decidió editar sus propias publicaciones. Como ya se ha comentado, con Xavier Miserachs publicó una de las revistas pioneras para hombres en 1970, *Bocaccio*. Ésta fue vendida a Javier Godó, con quien se constituyó la empresa Elf Editores. Elf puso en el mercado en 1972 *Barrabás*, un semanario satírico deportivo que reunió por primera vez a Óscar Nebreda e Ivá. En 1973 comenzó a publicar una revista enseña de la transición en España, donde se vieron reflejados los cambios en la prensa en esa década, y que mostró erotismo y sexo de forma precoz sin ser una publicación dedicada al sexo: *El Papus*. Elf continuó editando *El Papus*, aunque cambió la denominación de su sello por el

más conocido de Ediciones Amaika (y ésta volvió a cambiar de nombre en los años ochenta por el de Ediciones Iru). Por su parte, Ilario siguió creando cabece-
 ras. Además de sus colaboraciones con Antonio Asensio (*interviú*, *Lib*, etc.) consti-
 tuyó Punch Ediciones, que editó la revista satírica *Por Favor* (1974), con dirección
 de Jaime Perich (al que había conocido en su etapa en Bruguera), codirección
 literaria de Manuel Vázquez Montalbán, y Juan Marsé como redactor jefe. Creó
 también el sello Formentera, con el que comenzó a publicar en 1977 *El Jueves*,
 revista para la que reunió a parte de la plantilla de *Barrabás* y *Por Favor*. Formen-
 tera pasó a ser una de las entidades englobadas bajo el Grupo Z de Asensio. Para
 Planeta llevó a cabo la edición de la versión española de *Playboy* y de la revista de
 humor grueso *National Lampoon* (esta última con el nombre *Nacional Show* y bajo
 el sello filial Cumbre), y en 1979 el proyecto *Macho* (un equivalente al *Hustler*
 americano) para Andreu.



La revista *El Papis* utilizó a la mujer para denunciar su situación pero también para aprovecharse de ella como gancho de lectores, a veces con poco tacto o escaso gusto.

El Papis fue una revista pionera en el humor satírico español moderno, una transición desde las posiciones progresistas de cabeceras como *Hermano Lobo* o *Por Favor* hasta las ambiciones de libertad y jolgorio sexual de *El Jueves* o la pléyade de publicaciones humorísticas eróticas de la incipiente democracia. Aunque el sexo no fue el tema principal de sus contenidos, desde luego sí fue uno de los recursos más utilizados. Con timidez, desde 1974 se fueron introduciendo chicas en bikini o faldas escuetas, y la muerte del dictador en 1975 supuso la liberación de tabúes en sus historietistas. Progresivamente la revista se fue "sexualizando", y durante algunos años aparecieron mujeres semidesnudas como reclamo en sus portadas y como integrantes de sus famosas "papunovelas" (fotonovelas en color que trataban un tema de actualidad, que recurría en muchas ocasiones a los propios dibujantes como "actores"), y las historietas fueron despojándose de inhibiciones para acabar incluyendo sexo a espuestas. Eso sí, la sexualidad que mostraba *El Papis* era chabacana, grosera; el papel de la mujer, de simple objeto, y el propósito de la publicación parecía más bien molestar llamando la atención que reivindicar algún tipo de derechos. Tanto este como otros productos de Amaika fueron objetivo constante de las iras de conservadores y antidemocratas, sufrió varios secuestros y sanciones y, tristemente, un atentado por un grupo de ultraderecha en 1977 que acabó con la vida del conserje del edificio y que conmocionó a la opinión pública en general y al mundo de la historieta en particular. Entre sus páginas se encontraban muchos artistas que luego serían famosos, pero habría que destacar a Já, Óscar, Gin, Ventura y Nieto y Manel Ferrer.



Ejemplo de una "papunovela", que se publicaba siempre a doble página. Tomada del nº 152 de *El Papus*. Bajo estas líneas, dos muestras del buen hacer de Manel en la construcción de las historietas: una excelente composición en el nº 100 y una de las primeras historietas de la serie "Manolo e Irene" en el nº 207.



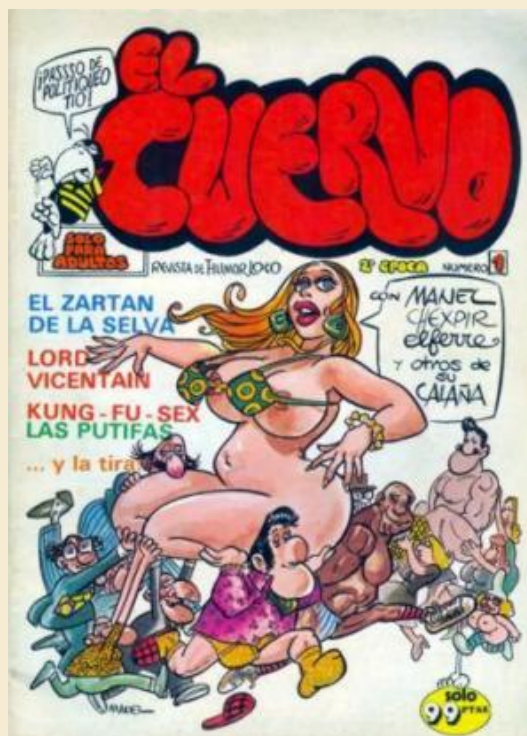
Amaika editó varios libros relacionados con el sexo, con el mismo espíritu ácrata y desenfadado de *El Papus*: las series de antologías de humor gráfico *Humor Sexy* que publicó desde 1979, las recopilaciones de historietas publicadas previamente en *El Papus* como *Humor sexual sano*, *Los vicios* o *Educación sexual*, y los libros dedicados por completo a Manel con sus personajes estrella: *Las primeras histo-*

rias del Manolo y la Irene (1980), *El Manolo y la Irene* (1981) o *Más aventuras del Manolo y la Irene* (1982) [24].

Amaika también intentó publicar revistas satíricas más "serias", con mayor contenido político, como *El puro* (1980) o *El cuervo* (1977), que no fructificaron. O revistas que, a imitación de las de la competencia, mezclaban chistes con fotos de mujeres desnudas, como *Pachá* (1977). O un intento de emular el semanario francés mordazmente satírico *Hara-Kiri* (1982) con una versión hispana de igual nombre que tampoco funcionó. Todos estos títulos fueron aprovechados en los ochenta para ofrecer revistas primero eróticas (como los primeros números de la segunda época de *El cuervo*, realizados completamente por Manel Ferrer bajo distintos seudónimos) y luego estrictamente pornográficas, sin distinción entre ellas. Llegada a este punto, Amaika desapareció para transformarse en Ediciones Iru y explotar el sexo sin tapujos.



Sobre y bajo estas líneas, dos de las antologías con formato de libro que lanzó el sello Amaika recogiendo viñetas e historietas humorísticas y eróticas de los colaboradores de *El Papus*. *Antología de la cama* gozó de una segunda edición con nueva portada de Manel. A la derecha, portada del nº 1 de *El cuervo*, revista que confeccionaba Manel casi por completo.



Los tebeos eróticos. Los grandes sellos

Además del humor gráfico y las historietas que aparecieron en las revistas para hombres y en las publicaciones satíricas, en la segunda mitad de los setenta se publicaron varios títulos orientados directamente al género erótico, normalmente por sellos creados exclusivamente para tal fin, por lo que la duración de ambos (tebeos y editoriales) se circunscribe a este periodo. Algunos de estos sellos lanzaron varias publicaciones y tuvieron desde el principio grandes ambiciones

de prosperidad, a veces porque estaban arropados por grandes grupos editoriales. Otros fueron pequeñas editoriales que se sumaron a la moda del sexo impreso y que vieron una oportunidad de hacer dinero rápido con productos de escasa calidad. La explotación de la hasta entonces reprimida pasión sexual de los españoles llegó incluso a las editoriales tradicionales, que quisieron también sacar tajada de este fenómeno aunque lo ocultaran bajo el nombre de sellos filiales creados ex profeso.

Pero antes de hablar de las editoriales españolas tenemos que hacer un breve comentario sobre las publicaciones, historietas y autores que sirvieron de inspiración y modelo (y de fuente de material, claro) para este desafortunado interés editorial. El país que nutrió de páginas de erotismo abundante a nuestro maltrecho (en este aspecto) fondo editorial fue Italia, y Renzo Barbieri el editor responsable. Barbieri (1936-2007) ocupó diversos trabajos antes de fundar Editrice 66 en 1966. Prototipo del auténtico *play boy*, amante de la buena vida y los buenos coches, Barbieri había sido sobre todo guionista de múltiples series italianas de historietas (*Sciuscià*, *Il piccolo Sceriffo*, *Jack Tornado*, *Timber Jack*, *Billy Rock*, *Marilina*, etc.) [25]. En 1962, la serie *Diabolik* creada por las hermanas Angela y Luciana Giussani inspirándose en el clásico *Fantomas*, había dado lugar a un nuevo subgénero en la historietas italiana, los *fumetti nero*, y popularizado un nuevo formato, el libro de bolsillo con lomo de 17x12 cm. Esta moda emparentada con el *giallo* cinematográfico italiano de la misma época, tuvo numerosos imitadores con protagonistas masculinos, como *Kriminal*, *Mister-X* (en 1964), *Sadik*, *Infernal* (en 1965), *Genius* y *Killing* (en 1966), o femeninos como *Satanik* (en 1964), *Zaky-*



La constelación de *fumetti* eróticos baratos, realizados pobremente en su mayor parte, fueron el alimento de muchas ediciones españolas en la segunda mitad de los años setenta. Aquí se muestra una selección de los títulos citados en el texto.



mort, Vampir (en 1965), Gesebel, La Jena, Aurabella (en 1966) o Alika (en 1967). Barbieri, impresionado por el éxito de estas publicaciones, quiso dar un paso más allá y, tomando como modelo este formato y su contenido adulto, añadió cierto grado de erotismo a sus historietas, surgiendo *Isabella* (una serie histórica) y *Goldrake* (de espías). Ambas eran creaciones de Barbieri y su socio, Giorgio Cavedon, y estaban dibujadas por Sandro Angiolini. Poco después, Editrice 66 cambió su nombre a Edizioni Erregi ("erre" por Renzo y "gi" por Giorgio), que continuó con la publicación de nuevas series añadiendo, además del erotismo, un toque de horror: *Jacula*, *Lucifera*, *Lucrezia*, *Messalina*, *Jungla*, *Walalla*, *Hessa* o *Bonnie* fueron algunos de los títulos que editaron[26]. En 1972, Barbieri y Cavedon se separaron; Cavedon se quedó con la mayoría de los títulos ya publicados y continuó su labor bajo el sello Ediperiodici. Barbieri creó Edifumetto, que durante años fue el estandarte del erotismo italiano (con series como *Biancaneve*, *Sexy Favole*, *Zora*, *Sukia* o *Maghella*)[27]. Antes de su separación, en 1970, Barbieri y Cavedon crearon el sello Elvipress para gestionar los derechos internacionales de sus obras, con la fundación el mismo año de Elvifrance, editorial dirigida por Georges Bielec que se encargó de la traducción y adaptación de las obras italianas en el país gallo[28].



Uno de los detalles que demuestra la falta de control en la aplicación de la censura se halla en las portadas de tebeos de Elviberia. Los editores probaban suerte en el quiosco con sus "reclamos" (pechos desnudos, traseros al descubierto) hasta que se dictaminaba que había que cubrirlos. La colección *Lucifera* mostró cuerpos desnudos en portada hasta el número 28 (izquierda) pero desde el 29 (centro) tuvo que tapar pechos con sujetadores que no estaban en las ilustraciones originales. El número de *Delirium* de la derecha sufrió manipulación similar, con pésimo gusto para el vestir por parte de los que censuraban, por añadidura.

En España, las series italianas comenzaron a publicarse casi al mismo tiempo por tres editoriales, Elviberia, Marc Ben y Ediciones Actuales. Elviberia fue un sello que comenzó su labor editorial en marzo de 1976, según los registros del ISBN, y que se dedicó exclusivamente a traducir obras de Erregi / Ediperiodici. Se ignoran muchos datos sobre sus propietarios, pero es posible que, al igual que con Elvifrance, se hubiera llegado a un acuerdo directo con Elvipress, y que el proyecto estuviera auspiciado por Gabriel Moreno-Burgos Suárez y relacionado con la posterior editorial Mercocomic, ya que en ellas se publicaban las publicaciones de los otros sellos. Con sede inicial en Madrid (C/ Zabaleta, 36), Elviberia comenzó lanzando al mercado cuatro colecciones eróticas en las que predominaba el horror. *Hessa* (1976-77, 35 números), *Lucifera* (1976-77, 38 números), *Zara* (1976-77, 35 números) y *Ultratumba* (1976, 3 números). *Hessa*, cuya publicación original por Erregi tuvo lugar entre 1970 y 1972, narra las aventuras de una peculiar

miembro del ejército nazi en la II Guerra Mundial en las que predominaba el sadismo, dibujadas por Nevio Zeccara. La serie fue publicada en nuestro país en los años ochenta de la mano de Astri, aunque retocada para adaptarla a un formato mayor. *Lucifera* se publicó en Italia entre 1971 y 1980, y en *Zara* se tradujeron las historietas originales de *Jacula*, editada entre 1969 y 1982. En ambas se propiciaba el ambiente sobrenatural, y participaban artistas como Rubino Ventura (seudónimo de Giuseppe Pederali) como guionista y Gaspare de Fiore, Alberto Giolitti, Giorgio Cambiotti o Leone Frollo como dibujantes. La corta serie *Ultrotumba* tradujo historias de la serie *Oltretomba*.

Posteriormente siguieron otros lanzamientos: *Delirium* (1976-77, 47 números), con material original procedente de varias series sin personaje fijo, como *Oltretomba* o *Terror*. *Paco Pito* (1976-77, 33 números), traducía la serie de humor *Peter Paper*, editada por Ediperiodici entre 1972 y 1978 con los dibujos de Raoul Buzzelli. *Shaft* (1976-77, 35 números), que aunque se apropiaba del nombre del personaje de *blaxpotation* poco tenía que ver con él y traducía historietas de varias series policíacas, como *Goldrake*. Los últimos títulos publicados por Elviberia aparecieron en 1977: *Chicago años 20* (1977-78, 21 números), imaginativo título para traducir la serie *Bonnie Gangster Story*, y *Sorchis* (1977, 11 números), cuyo título español hacía referencia al sorche o soldado novato. En los ejemplares de 1977 se anunciaba *Nudísimo*, publicación que mezclaba historietas y fotonovela erótica, editada por Gabriel Moreno-Burgos Suárez.



Varios de los títulos que editó Elviberia durante los años 1976 y 1977, casi todos ellos con los pezones cubiertos en las portadas.

Elviberia cesó su edición bruscamente y acto seguido nació el sello Mercocomic, que editaba también series de procedencia italiana de Ediperiodici (o Publistrip, otro sello filial) en el mismo formato, pero sin continuar las series ya publicadas. Siguió con alguna obra de horror como *Lucrezia* (1977, 13 números, traducción de la serie *Lucrezia*, publicada originalmente entre 1969 y 1979), pero sobre todo apostó por otros campos: el humor, con *Camilo Bolas* (1977-78, 16 números), que recogía material original de la serie *Il Montatore*; el sadismo con, precisamente, *Sade* (1977, 13 números), que traducía la serie *De Sade*; el policíaco con *Crónica Negra* (1977, 11 números), una versión de *Storie Nere*; la ciencia ficción con *Zordon* (1977-78, 23 números) y la de fantasía *Tetis* (1978, 23 números), que introducía algunas variantes: los materiales procedían de la serie original *Maghella*, ya se habían publicado algunas historietas en *Nudísimo*, y adoptaba el formato de "fascículo"^[29], que se iba a poner de moda en el mercado para adultos y que consistía en un cuaderno grapado de gran formato (en este caso, 30x23

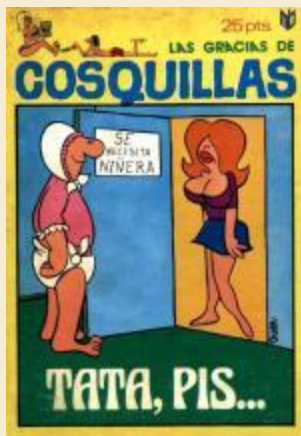
cm). Mercocomic completó su oferta con biografías de personajes célebres con un toque dramático / macabro, de líderes que habían tenido una muerte violenta y que se englobaba dentro de la línea *Magnicidio: Hitler* (1977, 6 números), *Kennedy* (1977, 6 números), *Mussolini* (1977, 3 números) y *Che* (1977, 3 números). Las únicas producciones españolas de Mercocomic fueron *Quijote 78* (1978), de contenido satírico, también servida en fascículos y que contó con sólo dos números, y *Don Juan Tenorio García* (1978), de características formales similares pero mayor contenido erótico y que también se vio truncada, antes del cierre de la editorial ese mismo año. Además de las colecciones de tebeos, Mercocomic publicó la serie de fotonovelas eróticas paródicas (en forma de fascículos) *Foto TV* (1978), que contenía la serie *Curro Cachóndez* (prevista para cinco números) y que llegó a anunciar *Se escoñó la casa de la pradera* (aunque dudamos que se llegara a publicar).



Varios títulos de Mercocomic, el sello sucesor de Elviberia. Estos tebeos con formato de libro eran muy parecidos y sirvieron series de contenido y calidad similares. La censura de las portadas a veces daba risa, por ejemplo: se duda si la fuente del terror del joven de la portada de *Crónica negra* es el hipnótico sujetador impuesto a su novia, y resulta ridículo que a la protagonista de *Tetis* le arranquen la ropa si permanece sobre su cuerpo...

El sello publicó también títulos con sabor patrio, como una versión de *El Quijote* y otra de *Don Juan Tenorio*.





Las antologías humorísticas de Marc Ben fueron productos infames en su mayor parte. Véase en estos ejemplos cómo la mujer es un producto de consumo, un objeto sexual, una prostituta barata o una profesional capaz de prostituirse.



El trompa y *El ligón*, dos de las colecciones más longevas de Marc Ben y cuyas portadas se muestran bajo estas líneas, fueron otros dos ejemplos de humor básico y ramplón.



No nos engañemos. El material que tradujo Elviberia / Merco-comic procedía de las primeras series de Erregi / Ediperiodici e incluía escaso contenido erótico: desnudos parciales, ocasionalmente frontales, relaciones sexuales insinuadas sin que se mostraran explícitamente, argumentos burdos y resultados, bastantes veces, decepcionantes. Pero las ediciones españolas hasta incluyeron censura de tan poco contenido, sobre todo en las portadas. Los primeros libros de Elviberia se vendían cerrados y precintados, advirtiendo claramente en cubiertas "Prohibida la venta a menores de 18 años". En números más avanzados la editorial anunciaba con alborozo que ya podían ofrecer una "edición europea" (probablemente en relación con las modificaciones legislativas producidas en 1977), pero se siguieron cubriendo partes pudendas en cubiertas con bragas y sostenes dibujados con un resultado estafalario.

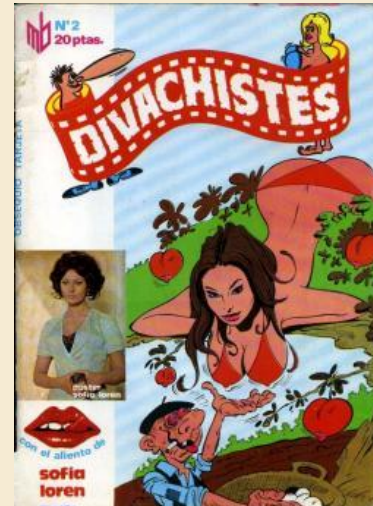
Menos aún sabemos de la editorial Marc Ben, una empresa que se dedicó a la publicación de revistas humorísticas eróticas durante el principio de la transición. Lo que sabemos con seguridad es que sacó al mercado trece colecciones entre 1976 y 1977, y que tenía su sede en la calle Juan Ramón Jiménez, nº 2, 8º K de Madrid. Ninguna noticia tenemos de sus gestores ni de su personal creativo, y los únicos nombres propios que hallamos en sus publicaciones son los de los traductores (parece ser

que del italiano): Mariano Rodríguez Tudela, Manuel Yáñez y, sobre todo, Isabel San Román. A partir de esta última podemos intuir la relación que mantuvo Marc

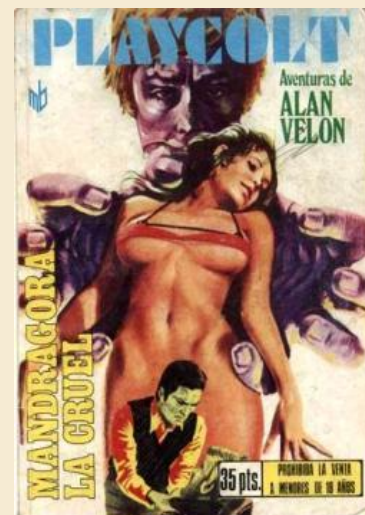
Ben con la agencia italiana Naper Press Service, aparentemente proveedora de todo el material (chistes gráficos) que se publicaba en sus cabece- ras, que aparecía acreditada, por ejemplo, en la colección *El Trompa*, y con la posterior Editorial Naper, S.A. Aunque esta última tenía sede en Barcelona (en Travessera de Dalt, 16), contaba entre sus colaboradores a Isabel San Román como traductora (no consta otra colaboración de esta señora con ninguna otra editorial y en ningún otro periodo), y su actividad tuvo lugar justo cuando Marc Ben dejó de publicar entre 1977 y 1979, aunque editando libros de contenido erótico divulgativo (como *El arte de seducir a un hombre* o *Relación con las menores*) y revistas con fotografías subidas de tono (*International Show* y *Star Magazine*, ambas de 1979). También dudamos de la verdadera autoría de San Román en las traducciones, puesto que en la base de datos del ISBN consta como traductora de 201 obras entre 1976 y 1978; es posible que San Román tuviera otro papel en la empresa.

Independientemente de lo corto de su andadura editorial, parece que el sello Marc Ben se tomó en serio su producto; además de plantear las colecciones como series de fascículos encuadernables en tomos (formato muy en boga en los setenta, que quizás pretendía dar empaque a productos de dudosa entidad cultural o afianzar lectores / suscriptores), produjo abundante mercadeo. En sus revistas se publicitaban camisetas, llaveros, pegatinas o cerillas con las logofomas de las publicaciones más "señeras", *El trompa* y *El ligón*.

Marc Ben también comenzó su aventura editorial con traducciones de productos italianos, aunque en esta ocasión del sello de Barbieri, Edifumetto. Para este fin creó una línea, *Eroscomics*, aparecida en 1976^[30] pero que no llegó a fructificar, contando la mayoría de sus colecciones con uno o dos títulos publicados. Éstas fueron: *Chacal*, traducción de *Sciacallo*, editada en origen por GEIS (otro sello de Barbieri), que sólo contó con dos números, serie publicada posteriormente por Zinco en los años ochenta; *Playcolt*, también con dos números, versión de la serie del mismo nombre, y que años después deslizó algunas historietas dentro de la publicación *Chacal*, de Zinco; *Sanguinarios*, con un solo número, traducción de *I Sanguinari*, y *Wallenstein*, procedente de la serie *Wallenstein Il Mostro*, que no volvió a tener



Tres publicaciones más de Marc Ben, la revista *Divachistes* y, bajo estas líneas, otros tebeos de suspense y horror. Repárese en cómo se censuraron los pechos de la mujer de la portada de *Monsters* pero se dejó a la vista el brutal acto de violencia contra ella.



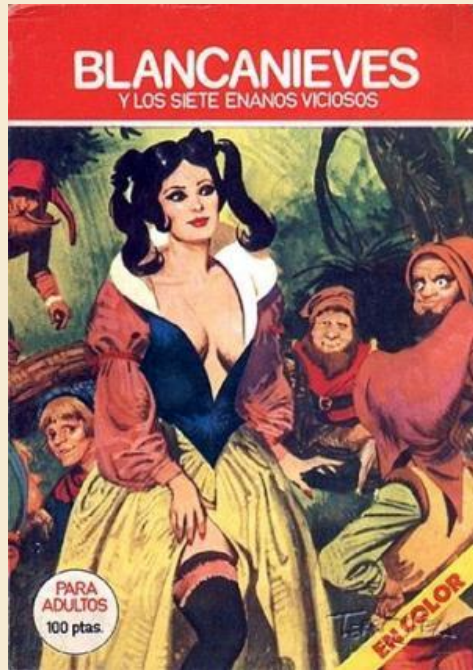
cabecera propia, pero cuyas historias se incluyeron en posteriores publicaciones de Zinco, como *Horror*, *Monsters* y *Yambo*. Hay que advertir, además, que se registraron en el ISBN títulos que no llegaron a publicarse, y alguna colección, a pesar de promocionarse, no llegó al mercado español, como *Naga*. Marc Ben, al contrario que Elviberia, apostó por una diversificación temática de sus títulos (espionaje / policíaco, horror, drama) que no llegó a cuajar, aunque lo más probable es que el cese de tales colecciones no se debiera a la escasez de ventas, ya que el resto de traducciones italianas promovidas por otras editoriales seguían con buen curso, sino a problemas con los editores italianos o a los propios intereses de Marc Ben. Esto se supone porque la especialidad de esta editorial fueron los cuadernos de chistes picantes, antologías que reunían muestras de humor gráfico de diversa nacionalidad y autoría servidas por agencia (como la mencionada Naper Press). Por una parte, publicó cuadernos grapados, con un tamaño de 26x19 cm y 20 páginas en blanco y negro con cubiertas en color, promocionados como "fascículos coleccionables" (una vez más), para cuya encuadernación se llegaron a comercializar tapas, como fue el caso de *El trompa*. De esta forma se editaron *El ligón* (33 números), *El trompa* (36 números) y *Divachistes* (35 números). Esta última contaba con la peculiaridad de que cada número estaba dedicado a una artista (del cine, de la canción), incluyendo una historieta protagonizada por la susodicha y fotos de la misma en el interior. Ninguna de estas publicaciones llegó, como hemos visto, a los cien fascículos prometidos. La otra opción de edición de Marc Ben para estas antologías fueron pequeños libros de 17x12 cm, de 64 a 128 páginas, con títulos como *Las gracias de cosquillas*, *El humor de bolsi-risa*, *La tetera*, *Maxi-risa* y gran cantidad de monográficos indistinguibles por sus contenidos. La participación española fue escasa, y fue en una segunda época de *El trompa*, con el título *El nuevo trompa*, ya en 1977, donde tomó más protagonismo la autoría española y se llegaron a anunciar en portada los trabajos de Manel Ferrer. Aunque con poco éxito, pues constó de seis números y supuso el fin de la actividad editorial de la compañía. Fuera en forma de cuadernos o de libros, el contenido era el mismo: viñetas seleccionadas sin ningún tipo de criterio que llenaban páginas y más páginas, muchas de ellas de dudoso gusto y hasta de dudosa gracia, donde el papel de la mujer seguía siendo el mismo: el de reclamo sexual y relajo del macho.

Desconocemos la política de ediciones internacionales que regía en Edifumetto, pero presumiblemente el objetivo era difundir lo máximo posible su obra aunque fuera a través de distintas editoriales en un mismo mercado. Así, Ediciones Actuales fue la tercera editorial española que publicó material de este sello en nuestro país a partir de 1976[31]. Realmente, la primera publicación que se le asigna no se publicó con su nombre, sino como Ediciones Zeta, como propietaria, y Ediciones Punch, como editora en sus primeros números. Probablemente la idea surgió (una vez más) de José Ilario, propietario de Punch, y acabó en manos de Antonio Asensio en alguno de sus muchos tratos. La colección de fascículos semanales (de gran formato, 31x25 cm y 56 páginas) recibió el nombre de *Emmanuelle* aprovechándose de la fama de la película protagonizada por Silvia Kristel que, aún sin estrenar en España[32], ya había provocado reacciones de todo tipo en los medios patrios (y en los propios patrios). Con escasez de datos en los créditos al principio (los administrativos que constaban en todas las publicaciones de Zeta), al poco aparecía reseñado como redactor Acacio Luis Frieria Requena, que ya había colaborado con Asensio (diseñando el logo de *interview*, por ejemplo) y que se encargaría de ordenar y publicar el material que le era remitido según las propias

instrucciones de Asensio[33]. La estructura de la publicación fue siempre la misma: una historieta que encabezaba el número, de procedencia italiana, al principio un relato ilustrado protagonizado por la propia Emmanuelle (aunque después conservó el título y la protagonista ya no se parecía a Kristel) y después verdaderas historietas protagonizadas por celebridades ("El griego de oro y... Jacqueline", "Marilyn el símbolo del sexo") o por series de Edifumetto (*Otelo*). El encarte central estaba ocupado por varias fotos a todo color de chicas semidesnudas (nunca mostraron vello púbico) con el título "Las chicas de" y el nombre de una ciudad significativa del mundo (por ejemplo, "Las chicas de Amsterdam"). Las fotos eran servidas por agencia (de las baratas); la procedencia de las modelos, desconocida, y el texto, escrito por el propio Frieria. También se serializaba la serie italiana *Blancanieves y los siete enanitos viciosos* (*Biancaneve* en el original), uno de los mayores éxitos de Edifumetto, con ilustraciones de Leone Frollo. Y el número se completaba con infinidad de chistes servidos por agencia, entre ellas Selecciones Ilustradas o ALI con algunos autores españoles, entre los que se encontraban Jordi Buxadé, Tran, Maurici Bellmont, Lagoa, Fasola o Álex Salas. Durante el tiempo que duró la publicación (36 números, sin llegar a los 100 prometidos por "imperativos no salvables") salieron al mercado otros títulos, ahora sí con el sello de Ediciones Actuales. Libros con un tamaño similar al formato *comic book* (de 25x18 cm) con los títulos *Dr. Barnard* (traducción de *Dottor Barnard*, que usufructuaba el nombre del famoso cirujano), *Karla la maga* (versión de *Naga*) y *Blancanieves y los siete enanitos viciosos*, en este caso en color y con su formato original, ya que todas las historietas aparecidas en *Emmanuelle* tenían que ser remontadas para adaptarse al formato). Aprovechando el éxito de lo feérico también salió al mercado *Cenicienta* (la traducción de *Cenerentola*) en forma de cuadernos grapados, y *Selecciones del cómic erótico*, libros monográficos que aprovechaban cualquier éxito del momento (*Sandokán*, *El padrino*, *Tiburón...*) para realizar una "versión erótica" y que estaban tomados de la colección italiana *I Notturni*, con la salvedad de la adaptación al cómic que se hizo de la novela *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán. Ninguna de estas publicaciones se prolongó mucho en el tiempo: *Dr. Barnard* y *Karla* no pasaron de los tres números, y *Cenicienta* y *Selecciones* llegaron con dificultad a los seis.

Ya en 1977, Ediciones Actuales volvió a intentarlo con *Blancanieves* (ya sin el vicio de los enanitos), en esta ocasión emitiendo fascículos que continuaban las historias publicadas en *Emmanuelle* y que logró alcanzar los 60 números. Nuevas traducciones vieron la luz ese año, en forma de cuadernos grapados como *Odeon* (de mismo nombre en Italia, que recogía historias de varias series), *Horror* (basada en *Orrore*, también con historias cortas de distintos personajes) o *Lando* (serie humorística cuyo personaje protagonista estaba inspirado en el actor y cantante Adriano Celentano), a modo de libros en rústica como *Cuentos prohibidos* (*Sexy favole*, también de ambiente fantástico y feérico), o como fascículos de gran formato, un modelo de publicación al que tenían especial cariño los editores españoles, con *Pinocho* (*Pinocchio*) o *Tarsan* (*Karzan*). Salvo *Blancanieves*, el resto de títulos no cuajaban y desaparecían a los pocos números (aunque las cabeceras *Odeon* y *Horror* fueron retomadas por Ediciones Zinco en 1981, continuando la numeración). Los editores intentaron recuperar la cabecera inicial bajo el título *Emmanuelle-2*, con idéntico formato y parecida estructura; la historia otrora protagonizada por Emmanuelle era sustituida por una fotonovela titulada *Lolita*, el encarte central fotográfico estaba dedicado a una sola modelo, y en lugar de *Blancanieves*, se ofrecieron las aventuras de *Cenicienta*, reeditando el material ya publicado, prodigándose de nuevo con las páginas de chistes gráficos. Pocas diferencias, salvo que ya se pudo observar en las fotografías algo de vello púbico (pe-

ro sin pasarse; en algunos casos tal elemento era "difuminado" dando una apariencia extraña a estas mujeres). Esta segunda etapa duró solo diez números (más un especial), esta vez sin texto de despedida. En 1978, Ediciones Actuales desapareció, no sin antes intentar de nuevo la publicación de fascículos (*Clasicos eróticos*, con *Las aventuras de Casanova* y *Los cuentos del Decamerón*, que no pasaron de un número cada uno; o *Chistemmanuelle*, revista que dejaba de lado



Más traducciones de material italiano las vimos en *Blancanieves* y en *Emmanuelle*, entre otras revistas de Ediciones Actuales. En sus páginas aparecían a veces buenos dibujantes (como Frolo) pero su obra fue tristemente remontada.



las historietas y las fotos y se centraba en el humor gráfico, con sólo tres números) o cuadernos (el estafalario *Travolto*, versión de la italiana *Stravolta* y que intentaba aprovechar el tirón del actor estadounidense).



Otros títulos de Actuales, sello que ofreció obras con una calidad levemente mejor en sus cómics si bien la mujer seguía saliendo igualmente malparada.

Ediciones Actuales publicó además algún cómic no erótico (el libro *Jesús de Nazaret*), se aprovechó de la moda galáctica del éxito de *Star Wars* (con álbumes sobre *La guerra de las galaxias*) y editó libros asociados a las publicaciones del grupo Z (como las colecciones *Más allá de.. interviu* y *Colección Lib*). Gracias a Acacio Luis Frieria podemos conocer algo más de esta fugaz editorial, que se creó con la intención de comercializar productos relacionados con el cómic y el sexo y que fue abandonada para centrar los esfuerzos del grupo en otras iniciativas. Lo único que aportaron sus publicaciones fue la importación de abundante material italiano, del que pudimos admirar las ilustraciones de Biffignandi o las páginas de Frollo y Tacconi, pero poco más. No suponía más avance que el aportar al lector ansioso de sexo historias que hasta entonces no se podían ni imaginar en los quioscos, aunque el retraso y confusión en la legislación en aquellos años hizo que los límites de "moralidad" cambiaran de un número a otro, enseñando u ocultando pezones sin criterio alguno.

«Siempre había problemas con la censura, en aquellos entonces era el letrado Javier Nart el encargado de solventarlos, y yo, como responsable, el que tenía que acompañarle al juzgado en algunas ocasiones y algunas de ellas declarar frente al juez en su despacho. Las recomendaciones se centraban normalmente en "lo que se debía o no enseñar". El vello púbico tenía que ser retocado aunque se viera muy poco, las posiciones eróticas también eran censuradas. Los legisladores se escandalizaban solo de pensar que Blancanieves se lo podía montar con los enanitos. Ahora es ridículo pero entonces era así. Alguna viñeta se manipulaba, eliminarlas no. Lo que se hacía era cambiar el texto original en las ocasiones que los italianos empleaban expresiones demasiado directas o soeces» [34].

De las palabras de Frieria se desprende el verdadero sentido que este tipo de publicaciones tenía en la época:

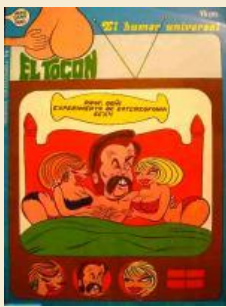
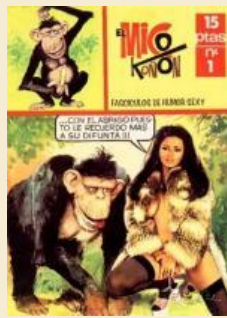
«Interés en Zeta nulo, de hecho ni se comentaba su realización a nivel de redacciones. En tres ocasiones cambiamos de dirección comercial, lo que en cierta forma era apartarnos de la imagen global que se quería dar a nivel exterior del grupo. Está claro que había, de una forma u otra, interés en sacarle un rendimiento al producto, aunque no creo que en aquella época se quisiera aprovechar un momento de especial atención al cómic. Los "verdaderos" amantes del cómic no creo que compraran los nuestros» [35].

La explotación de la explotación. Pequeños sellos oportunistas

Ediciones Petronio no se limitó a seguir la moda de lo sexual, sino que explotó en sus publicaciones durante algo más de una década todas las modas existentes. Se dedicó a la edición de obras populares (libros, tebeos, incluso álbumes de cromos y cuentos troquelados) con material proveniente normalmente de agencia, y probablemente fue una de las herederas o tuvo alguna relación con la histórica Editorial Ferma, fundada en la década de los años cincuenta por Juan Fernández Mateu. En algunos tebeos de Petronio de principios de los setenta se pudo observar el sello de Ferma, e incluso ciertas colecciones llevaron compartido su sello con el de Producciones Editoriales, la heredera oficial de Ferma [36]. En el ámbito del cómic, Petronio editó colecciones del Oeste (*Sendas salvajes* [1970], *Salvaje Tampa* [1970], *Caminos del oeste* [1971], *Indómito Oeste* [1971]) a rebufo del éxito de los *spaghetti western*, se unió tímidamente a la moda del horror con *Zombie* (1973) y, desde 1976, quiso aprovechar el reciente paso adelante dado en cuanto a libertades de la mejor forma que supo, editando revistas de chistes (perdón, fascículos coleccionables), auténticas revistas pornográficas (*Sexy-Strip*, *Sexy-Boy*, *Sexy-Show*) y colecciones de libros de temática erótica (como *Las vírgenes de Alabama* o *Los insaciables*).

Las revistas de chistes de Petronio no se diferenciaban mucho de las ya comentadas: humor gráfico servido por agencia, fotografías de chicas semidesnudas para llamar la atención y un sentido del humor basto y soez. Así, publicó *El loro verde* (1976), del que salieron 14 números, *El mico koñón* (1976), que cambió después su nombre a *El macho koñón* y después a *El pícaro* (28 números en total) y *El pícaro koñón* (1977), que también cambió su nombre, inexplicablemente, por *El pícaro*. Unos productos muy cutres, en definitiva, donde se pudieron ver obras de Enrich (firmando como Adan) o Jordi Buxadé. Algo diferente fue *Sexy-Bang* (1977), con números que incluían historietas completas eróticas (de Vicente Farrés, probable material de agencia reutilizado) bajo el anzuelo de una fotografía de una chica sugestiva en portada.

En estos inquietos años hubo más editores que surgieron única y exclusivamente para ofrecer algún producto erótico o pornográfico y que se diluyeron en la nada tras este apogeo de la sexualidad. Llama la atención la editorial denominada Mirasierra (propiedad de Manuel García Lucero), que durante dos escasos años, 1976 y 1977, editó unas revistas muy parecidas a las de Marc Ben (en cuanto a contenido y diseño), *El bolo* y *El tocón* (en cuyos números de 1977 se observaban desnudos más atrevidos en portada). También editó libros de humor gráfico (*Los toros de Forges*) y otros de contenido erótico o sociopolítico.



Tebeos para la historia de la infamia. En las dos filas superiores, varios de Ediciones Petronio: *El loro verde*, *El mico koñón*, *El pícaro koñón* y *El bolo*. Bajo ellos y sobre estas líneas se ofrecen las portadas de *El tocón* y *El tocón. Serie verde*, tebeos innobles del sello Mirasierra. A la derecha, lanzamiento de Miguel Ángel Extremera, *Porno cómic*. Bajo estas líneas, los títulos de Sarriá, *Sexohot* y *Supertía*.



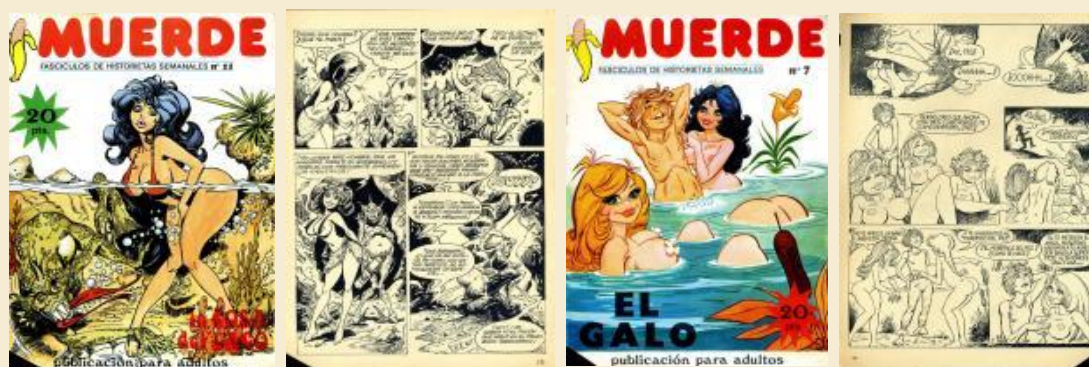
La desconocida JPR publicó en 1978 una parodia de *El último tango en París* realizada por el italiano Maurizio Bovarini, editada originalmente en Italia en 1973 con el título *Ultimo tango a fumetti*. Editora Mundis, antes de conseguir los derechos de la belga Dupuis para publicar el material de Spirou, llevó a cabo *Erotine*, con sólo cuatro números. Ya en 1979, las editoriales se atrevieron con productos más osados, una vez superados los primeros miedos, y salieron al mercado títulos como *Super-Eros* (del sello EP), *Sexohot* y *Supertía* (de Sarriá), *Porno cómic* (M. A. Extremera) o *Don Cipote* y *Sancho Picha* (SIP, nada que ver con el "Don Cipote de la Mancha" de Iranzo).

Llama la atención la evolución de Editorpress, editorial madrileña que a finales de los años sesenta publicó varias telenovelas (o, como decía en sus portadas, "cine-novelas para adultos"): títulos como *El mundo de los vampiros*, *Extraños en un tren* (la versión en fotonovela de la película de Hitchcock), las series *Aventuras de Ivanhoe* (con Roger Moore, de ficción histórica), *Aventuras de Eddie Drake* (policíaca) y *Aventuras de Kit Carson* (un western), o revistas genéricas con fotonovelas variadas (*Frenesí*, *Rompeolas*). También orientó sus publicaciones al periodismo musical, con *Rompeolas musical* (1969) o *Nuevo Rompeolas* (1970). A finales de la década de los setenta cambió completamente de registro y se sumó a la moda del destape tardío y explotador, publicando una de las revistas renombradas de la época, *Pen* (1978), además de otras de menor prestigio como *Tan* (1978) o *Frenesí* (1979). En esta última etapa también editó biografías de famosas (La Polaca, Sara Montiel, Rosa Valenti, Isabel Pantoja), la revista deportiva *Grada-25* y la revista de cine *Travelin* (1980), además de tebeos como *Oeste polvoriento* (1980), ya de clara orientación pornográfica.

Mención aparte merece la actividad de JF Ediciones, la editorial que lanzó José

Luis de la Fuente Sánchez, más conocido en su faceta de dibujante como Chiqui

de la Fuente, y que fue hermano de los también historietistas Víctor y Ramón de la Fuente. Con una muy breve actividad que se limitó al año 1976, mostró al menos un esfuerzo en producir material propio con autores de valía, cosa que la diferenciaba de la mayoría de empresas oportunistas. Su producción fue escasa, cinco monográficos (*Haciendo el indio*, *Mala pata y sus corsarias*, *Se necesita un hombre*, *Tiburona* y *El zorro y las uvas*), y una revista (*Muerde*), dedicados todos ellos al humor con cierto toque erótico. Destacaban las imponentes y curvilíneas chicas de Joan Nebot y Alfonso Azpiri. Azpiri ya había trabajado a destajo en las publicaciones de Edifumetto, en Italia, donde desarrolló capacidades para dibujar cuerpos femeninos en las posturas más insinuantes, como demostró en estas publicaciones de JF y en su posterior *Lorna*, que como ya se ha dicho debutó en la revista para hombres *Mastia* y que a la postre le hizo famoso. De entre tanta chapuza y tanto insulto al buen gusto, era agradable leer tebeos simpáticos y bien hechos, aunque el papel de la mujer en ellos tampoco fuera demasiado atractivo (para la propia mujer) ni reivindicable. Y aunque se escapa de las pretensiones de este artículo, ya que merecería un estudio completo para su obra, debemos mencionar a Manel Ferrer, ubicuo artista en estos años y en la década de los ochenta, que se centró en el humor subido de tono, aunque con tendencias autobiográficas y con un nivel artístico bastante alto.



Los tebeos de JF fueron igualmente simples, tanto en sus argumentos como en su representación de lo femenino. Pero tuvieron a su favor los autores, como Azpiri (dos primeras imágenes) y Nebot, autor del número 7 de *Muerde* y de las portadas de todos los lanzamientos monográficos eróticos del sello.



Los tebeos eróticos de las editoriales tradicionales

La permisividad relativa de los años de la transición favoreció el florecimiento de una industria cultural que se afanaba en ocupar nichos de mercado, hasta ese momento inexistentes y por lo tanto de acceso fácil, y beneficios presumiblemente

cuantiosos. Abundaron las editoriales modestas que quisieron hacerse de oro, pero también las editoriales de toda la vida, surgidas durante el franquismo, vieron una oportunidad de acaparar nuevos lectores y sufrieron una deriva erótica en sus títulos.

Una de ellas fue Ibero Mundial de Ediciones (IMDE). IMDE fue creada en 1959 por José María Arman Corbera, antiguo coordinador editorial de Germán Plaza en Ediciones Clíper, sobre todo en las publicaciones *Florita*, *Yumbo* y *Futuro*. Tras el abandono de la historieta por parte de Plaza en 1958, Arman decidió fundar su propia compañía, eligiendo para ello un género en el que tenía experiencia, el romántico, con *Claro de luna*. A este éxito fundamental del tebeo femenino español (alcanzó los 620 números) le siguieron otros títulos que compartían el gusto por el romance (*Lilian*, *Azafata del aire* en 1960; *Romántica* en 1961; *Mary noticias* en 1962) o que intentaban prolongar el estilo de los cuadernos apaisados de aventuras de la posguerra (*Ángel audaz*, *Safari* y *Zoltan el cingaro*, todas de 1962, *Delfín negro* en 1964, *Pequeño sioux* en 1965). Algunas de las nuevas colecciones de IMDE comenzaron a aparecer con un formato distinto, vertical, como *Mary noticias extra* (1962), *Ringo ley* (1965) y *Alto mando* (1966), con material proveniente de agencias como Selecciones Ilustradas o Bardon Art. En años sucesivos saldrían al mercado nuevos títulos: *Los hermanos Cooper* (1967), *Delta 99* (1968) y la decana del horror en España, *Dossier negro* (1968), cuyo éxito favoreció que IMDE publicara en España las versiones hispanas de las revistas de Warren Publishing *Rufus* y *Vampus*.



Dos páginas de los números 229 y 230 de *Mata ratos*, de Ibero Mundial de Ediciones. Se trata de episodios de *Vampirella* dibujados por José González. Obsérvese que se trata del caso de manipulación de la obra original más exagerada de la historia, puesto que vistieron a la protagonista de la cabeza a los pies, literalmente.

Pero IMDE también se aventuró en la edición de tebeos de humor, a pesar de contar con la competencia de sellos muy consolidados como Bruguera, TBO o Editorial Valenciana. En 1964 lanzó *Mata Ratos*, una revista de pequeño formato y que se inspiraba tanto en los productos sudamericanos (como la revista chilena *El pingüino* o la argentina *Rico Tipo*) como en publicaciones españolas (etapas de *DDT*, *Tío Vivo* y *Can Can*, de Bruguera) para mezclar humorismo y chicas bonitas[37].

No fructificó, cerrando tras ocho números, y en 1965 apareció una cabecera con el mismo título pero mayor formato y unas pretensiones claras con el subtítulo "Revista de humor para adultos". Bajo la dirección periodística de Ángel Cuevas Mato y artística de Carlos Conti (uno de los célebres humoristas de Bruguera), *Mata Ratos* pasó por distintas etapas y formatos hasta alcanzar los 281 números. Se fue amoldando a las distintas fases que estaba atravesando la sociedad española y mostró mayor erotismo a partir del nº 140, llegando a publicar por vez primera en España las aventuras de la sexy Vampirella, la chupasangres del espacio exterior, aunque en una versión más recatada. Sin embargo, la verdadera eclosión del erotismo en IMDE llegó cuando fue absorbida por Garbo Editorial. Antonio Nadal-Rodó creó la revista de cine *Fotogramas* en 1946 y fue director de la misma hasta 1968. En 1953 apareció el primer número de la revista *Garbo*, dedicada al mundo del corazón, que editaba junto a su mujer, María Fernanda Gañán Cortés, ésta con el cargo de directora. Se creó entonces Garbo Editorial, que editaba estas revistas junto con libros y otras publicaciones (como la revista *Cristal*, también de sociedad). En los años setenta, Garbo expandió la temática de sus publicaciones, comprando IMDE para comenzar a publicar las ya exitosas *Rufus* y *Vampus* desde diciembre de 1974, e iniciando una tercera publicación que contenía traducciones de Warren, *Vampirella*. En 1975 comenzó a publicar *Solo Moto* y *El Hincha Enmascarado*, esta última a imitación de *Barrabás*. Continuó traduciendo material procedente de Warren (*Spirit*, *Famosos Monsters del Cine*, ambas de 1975), clásicos del cómic americano (*Supercomics Garbo*, en 1976), y se apuntó a la moda del destape y el humor satírico político, iniciando una nueva etapa de *Mata Ratos* [38] en 1975 y otra de *Por Favor*, ya que también había comprado la cabecera a Punch Ediciones [39] y comenzó a editar la publicación a partir de su nº 62 [40]. Aunque Arman seguía al mando, la nueva etapa de *Mata Ratos* se diferenciaba bastante de las anteriores ya desde sus portadas, con chicas cada vez más desnudas y un humor que era más semejante al de las nuevas cabeceras satíricas (no en vano su director fue Eduardo Arce, que también dirigía *Por Favor*, y los directores artísticos de esta etapa fueron Tom y Romeu). A partir de su nº 40 cambió de nuevo el diseño, el director artístico (Manel Ferrer), y se orientó todavía más hacia el erotismo, incluyendo abundantes fotos de chicas desnudas. Tras su cierre en el nº 45 apareció la cabecera *Eh!* (1977), que continuaba en espíritu y contenidos al último *Mata Ratos*, aunque solo duró diez números. El cierre de la revista no parece que se debiera al poco éxito, sino al cierre definitivo de la editorial en 1978 [41].



Tebeos con mejor apariencia fueron los de *Belle Star*, colección también de Ibero Mundial de Ediciones, con portadas de José González, que no apareció acreditado.

Editorial Bruguera, en otros tiempos todopoderosa, presentaba a finales de los setenta problemas de financiación y sobre todo creativos a pesar de su diversificación, reutilizando material ya publicado en décadas anteriores en cabeceras que multiplicaba sin cesar sin dejar de ofrecer una y otra vez el mismo producto. Aunque ya se ha comentado que en los años cincuenta y sesenta introdujo ciertos elementos "picarones" en algunos de sus tebeos (intentando atraer a lectores más adultos), fue durante la transición cuando Bruguera realmente se atrevió a usar el erotismo en sus historietas.

Una iniciativa curiosa (dentro de Bruguera, claro) fue *Buenas noches...* (1977), una revista que recopilaba chistes picantes obtenidos a través de agencia en la que se apreciaban frecuentes *top less* y desnudos frontales, eso sí, sin mostrar ni pizca de vello corporal. Aunque la revista no aparecía explícitamente editada por Bruguera, el formato de la misma y los créditos eran inequívocos.



Buenas noches.. y Can Can, intentos de Bruguera de sumarse a la moda del humorismo erótico.

El director era Armando Matías Guiu, la redacción tenía la misma dirección que Bruguera, y los ejemplares se imprimían en los talleres gráficos de Editorial Bruguera. Fue un producto puramente circunstancial que Bruguera no supo explotar y que duró sólo doce números. En cambio, una revista de gran calidad fue la nueva versión (cuarta época según los editores) de *Can Can* (1978), que hizo un uso inteligente del humor combinado con el erotismo con la plantilla habitual de autores de las revistas Bruguera, destacando un brillante Manuel Vázquez. Posiblemente el título no hizo gracia a los directivos, que pensaban en el público infantil, porque sólo salió un número.

El verdadero impulso erótico vendría de una filial de Bruguera, Ediciones Ceres, SA (también conocida como ECSA), creada en 1978 para desvincular sus productos de la editorial madre, asociada al público lector infantil y juvenil. Dirigida por Enrique Martínez Fariñas^[42], se dedicó sobre todo a la edición de "bolsilibros" (herederos a finales de siglo de la novela popular), con series como *Héroes del espacio* y *Tam-Tam* (de ciencia ficción), *Doble juego* (temática deportiva), *Metralilla* (bélica), *Nocturno* (romántica) y diversas colecciones de contenido erótico: *Temas de evasión*, *Sexy Flash*, *Sexy Star* y *Diferente*^[43]. Se atrevió a publicar tebeos eróticos, primero en 1979 la recopilación de las historietas de *Don Cornelio Ladilla y su señora María*, de Manuel Vázquez (que firmaba como Sappo), que ya habían aparecido en *El Papus*, y en 1980 *la fugaz Demasssié*, un producto que seguía la estela de lo que podría haber sido el *Can Can* de la cuarta época, con

fotografías de chicas desnudas e historietas de autores de la casa, algunas de ellas rescatadas de las agencias, con Raf (que firmaba como Dino) y Vázquez (firmando con su nombre o como Sappo). Solo dos números duró este "experimento", y Ceres desapareció junto con Bruguera a mediados de los ochenta.



Eh!, producto de Garbo que coordinó Manel Ferrer. Bajo estas líneas, el efímero lanzamiento del sello Ceres Demassié.



La Editorial Valenciana, estrella del cuadernillo de aventuras durante los años cuarenta y cincuenta, también se encontraba en pleno declive al iniciarse la democracia, subsistiendo con héroes antiguos y reediciones varias. Tentó al erotismo con dos colecciones que en realidad eran la misma. En 1977 sacó al mercado *Las trillizas*, obra del historietista Jaime Romeu (que firmaba como Homero) en la que se narraban las aventuras de tres chicas muy independientes y con tendencia a aparecer con escasa ropa, aunque nunca se mostraron relaciones sexuales ni desnudos frontales. La serie no tuvo éxito (sólo salieron once números), y en un ejemplo perfecto de vampirismo editorial, Valenciana comenzó a editar *Los ángeles de Charlie* en 1979, aprovechando el tirón de la serie de televisión homónima pero continuando con las aventuras de las trillizas de Romeu, convenientemente "adaptadas". Estas colecciones se publicaron bajo los sellos Edival y Ediprint, ambos propiedad de Valenciana.

Más llamativo fue el caso de *Sir Diablo*, una revista publicada en 1983 bajo el sello Ediprint que intentaba imitar el estilo y los contenidos de las revistas para adultos de los años ochenta de Nueva Frontera, Norma y Toutain, incluyendo material de baja calidad proporcionado por Editions M. Deligne, Artpool y New Author's. No gustó demasiado y cerró tras cuatro números.

Unas conclusiones a tanto cachondeo

No cabe duda de que el periodo que abarca desde 1975 hasta 1982, lo que se conoce como la transición a la democracia, fue una etapa importante en la historia de España por la gran cantidad de cambios que se produjeron en un corto

espacio de tiempo y que sentaron las bases de un estado moderno y europeo. En la historieta significó sobre todo una ampliación del espectro de potenciales lectores debido a las nuevas temáticas que se introdujeron en el medio, que desde la década anterior intentaban seducir al lector adulto con historias más complejas y que manejaban aspectos sociales hasta ese momento evitados por un medio dirigido fundamentalmente al entretenimiento. Los cambios legislativos que permitieron una libertad de prensa mayor y que se establecieron progresivamente desde 1975 favorecieron la aparición de numerosas editoriales y cabeceras que aprove-

charon el ansia de explorar lo desconocido de los reprimidos españoles, y que se manifestó con un interés inusitado por aspectos políticos, sociales y, sobre todo, sexuales, hasta ese momento inaccesibles.

Proliferaron las publicaciones "para hombres" que incluían fotografías de mujeres más o menos desnudas y en ellas se ofreció abundante humor gráfico y hasta historietas, las recopilaciones de chistes picantes de la más diversa procedencia tuvieron gran predicamento, y el mercado comenzó a saturarse de traducciones extranjeras eróticas, sobre todo de origen italiano. Las editoriales y los títulos aparecían y desaparecían con gran rapidez, alcanzando su mayor efervescencia en los años 1976 y 1977, inmediatamente tras la apertura editorial. Sin embargo, la evolución no fue lineal, y las leyes seguían siendo confusas e inexactas y su interpretación aleatoria; fueron frecuentes los secuestros, las multas y los avisos de prudencia con respecto a la cantidad de piel mostrada. La situación no se normalizaría hasta finales de los setenta, cuando ya el público estaba saturado de sexo en el papel y en la pantalla.

Hay que tener en cuenta que el aumento de libertades en lo que a mostrar desnudos y sexo se refería favoreció sobre todo al lector masculino, ya que predominaba el desnudo femenino y la exhibición de carne de mujer fue reclamo usado con abundancia por publicaciones especializadas e incluso generalistas. Lo mismo pasó en la historieta, donde abundó el chiste chabacano, el desnudo gratuito y, en muchas ocasiones, la humillación de la mujer en actitudes sexuales indeseables. La mujer aparecía como objeto de deseo, y cuando tenía un papel activo, como lasciva y pecadora. Los diferentes cambios sociales que se llevaron a cabo en aquel periodo y que aumentaban las libertades femeninas apenas fueron tratados en el cómic; si acaso, en las publicaciones humorísticas satíricas, y casi siempre con intención jocosa contra la mujer.

En la década de los ochenta, curados de espantos y con una permisividad total apoyada por una legislación ya claramente definida, el erotismo se refugió en las publicaciones de cómic "para adultos" que trataban cualquier tema aunque el sexo siguió siendo motivo de reclamo, y las publicaciones exclusivamente dedicadas al género se centraron en la pornografía explícita.

Las iniciativas de cómic erótico de la transición apenas tuvieron continuidad. Fueron empresas fugaces que ambicionaban obtener beneficios suculentos en poco tiempo sin intentar verdaderamente ampliar las fronteras del medio, y se les puede achacar, si no machismo, sí una pretensión de satisfacer sólo al macho. Pero introdujeron por vez primera los cómics italianos eróticos en nuestro país –que en décadas posteriores tendrían una gran difusión– dieron a conocer autores extran-



Lanzamientos de Valencia con cierto tono erótico: Arriba *Sir Diablo*, abajo, la serie de Romeu, *Trillizas*, que firmó como Homero.



jeros de gran valía, permitieron el desarrollo de autores nacionales y, sobre todo, alimentaron las ilusiones de los lectores españoles hambrientos de libertad, de sexo, de alcanzar una normalidad que durante tanto tiempo les había sido negada. Y eso con dibujos de culos y tetas, lo cual tiene mucho mérito.



gráfica con el número de publicaciones de este tipo lanzadas cada año. Clic en la imagen para obtener una relación promenorizada.

Se agradece la colaboración de Ricard Sitjà y Dionisio Platel, que aportaron documentación e imágenes para este artículo, y de Acacio Luis Frieria Requena, que aportó datos sobre el funcionamiento de Ediciones Actuales.

NOTAS:

[1] Otros historiadores prefieren tomar como inicio de la transición el asesinato del general Carrero Blanco en 1973, y a veces se amplía hasta la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986.

[2] TUSELL, Javier. *Historia de España en el siglo XX. 4. La Transición democrática y el gobierno socialista*. Taurus, Madrid, 2007, pp. 33-35.

[3] PONCE, José María. *El destape nacional*. Glénat, Barcelona, 2004, p. 18.

[4] PONCE, Jose María, op. cit., p. 21.

[5] Como cita Jaume Figueras en *Adivina quién te habla de cine* (Plaza & Janés, 2004), a su vez citado por José María Ponce en *El destape nacional*, p. 14.

[6] ANÓNIMO. "1976. El «boom» del desnudo". *Play-Lady*, 45, enero de 1977, p. 58.

[7] No significa que en tan largo periodo no se hicieran cambios en la legislación, sobre todo en relación con la historieta: «revulsivo que supuso la formación de nuevos ministerios ese año [1951] incrementó el interés estatal por las publicaciones dirigidas a los niños, creándose el 21 de enero de 1952 la Junta Asesora de la Prensa Infantil, formada por representantes de entidades como la Acción Católica Española, la Asociación de

Padres de Familia, la Junta de Protección de Menores, el Frente de Juventudes y otras, junto con unas primeras Normas sobre Prensa infantil Infantil[si es nombre propio, "infantil debería ir también en mayúscula]. En noviembre de 1954, una Orden Ministerial de 10 de noviembre amplía las atribuciones de la Junta Asesora, extendiéndola a aquellas publicaciones no periódicas. En abril de 1955 tiene lugar la I Asamblea Nacional de la Prensa Infantil, donde se discutirá y completará un "estatuto" de normas, que serán aprobadas en Orden Ministerial del 24 de junio de 1955, además de unas Instrucciones para la orientación de las publicaciones juveniles realizada por la Comisión Permanente de la Junta Asesora. Sin embargo, parece que la existencia de todas esas leyes y organismos no llevó a una censura estricta de los tebeos, sino que su aplicación era bastante aleatoria. Hasta que en junio de 1957 se celebró el IV Curso de Altos Estudios de Información, donde se establecieron conclusiones que llevarían a la Administración Pública a unas mayores medidas de control a partir de 1958.», en ALCÁZAR, Javier. "El descubrimiento del horror en los sesenta", *TEBEOSFERA 2ª ÉPOCA* época, 5, 2010. Disponible en línea en este enlace: http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/el_descubrimiento_del_horror_en_los_sesenta.html.

[8] GOMEZ-REINO CARNOTA, Enrique. *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*. Instituto de Estudios Administrativos, Madrid, 1977.

[9] CARRILLO, Marc. "El marco jurídico-político de la libertad de prensa en la transición a la democracia en España (1975-1978)", *Historia Constitucional*, 2, 2001, p. 5. Disponible en este enlace: <http://www.historiaconstitucional.com/index.php/historiaconstitucional/issue/view/3/showToc>

[10] CARRILLO, Marc. op. cit., p. 5.

[11] «Los jueces estaban hasta ahí de aquellos juicios absurdos, fruto de una legislación que llevaba años de retraso respecto a la realidad». TUBAU, Iván. *Matar a Victor Hugo*, Espasa Calpe, Madrid, 2002, p. 260.

[12] FONTES, Ignacio, y MENÉNDEZ, Manuel Ángel. *El parlamento de papel*. Asociación de la Prensa de Madrid, Madrid, 2004, p. 1.104.

[13] BEAUMONT, José F. "Freno administrativo al erotismo de las revistas", *El País* 8-10-1976.

[14] "Un grupo 'antipornografía' amenaza a quioscos santanderinos", *El País* 18-6-1976. "Los quiosqueros madrileños, amenazados", *El País* 25-6-1976.

[15] *BOE* nº 87, 12-4-1977.

[16] Tomado de FONTES, Ignacio, y MENÉNDEZ, Manuel Ángel. op. cit., p. 998.

[17] *BOE* nº 286, 7-11-1977.

[18] En Real Decreto de 27-4-1983 se derogaba esta clasificación y se creaba la clasificación X para películas pornográficas.

[19] *BOE* nº 22, 26-1-1978.

[20] *BOE* nº 248, 17-10-1978.

[21] FONTES, Ignacio, y MENÉNDEZ, Manuel Ángel. op. Cit., p. 931.

[22] 90.000 ejemplares de su nº 1, 140.000 ejemplares de su nº 2, con picos de tirada de algunos números especiales, como el 16, donde se publicó el desnudo de Marisol y del que se editaron 350.000 copias, o el 1.000.000 millón de ejemplares del nº 227, con el desnudo de Sara Montiel.

[23] ALTARES, Pedro. "Libertad de prensa: la larga marcha", en AGUILAR, Miguel Ángel (comp.) *Los medios de comunicación en la frontera democrática*. Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Madrid, 1982.

[24] A principios de los ochenta se produjo un conflicto entre Amaika y Ferrer por editar este último las historias de sus personajes, llegando la editorial a demandarlo.

[25] FILIPPINI, Henri. *Encyclopedie de la bande dessinée érotique*. La Musardine, Paris 1997.

[26] La información sobre la evolución editorial de Barbieri se ha tomado de <http://poncetd.perso.neuf.fr/Titres/origine/originefumetti.htm>

[27] Barbieri creó y trabajó con distintos sellos, lo cual genera confusión a la hora de atribuir las ediciones: SEGI, GEIS, Edizioni Lo Squalo, Squalo Comics SRL, Renzo Barbieri Editore, Comics Editore.

[28] JOUBERT, Bernard. "Elvifrance". *Le Collectionneur de Bandes Dessinées* nº 78, otoño 1985.

[29] No hemos encontrado ninguna normativa que obligara a editar las publicaciones para adultos en forma de fascículos, por lo que suponemos que esta moda se debió a un factor comercial: la consideración de producto para personas serias, o de un producto de categoría, aunque también pudo tener relación con ciertas exenciones fiscales que se otorgaban a los libros y publicaciones en fascículos, como la del Real Decreto 2.274 / 1977, que proporcionaba descuentos en publicidad a estas publicaciones.

[30] En marzo de 1976, según los registros del ISBN.

[31] Y la que se llevó la mejor parte. Elviberia publicaba material más antiguo de Erregi / Ediperiodici, y Marc Ben editó pocos títulos con pocos números. Desconocemos si llegó a haber algún problema entre las editoriales españolas en cuanto a derechos que impidieran que Marc Ben continuara publicando material de Edifumetto.

[32] La película de Just Jaeckin se estrenó en España en 1978, y pese al retraso (la producción era de 1974), consiguió ser la película más vista de ese año, con 3.680.502 espectadores, según la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura.

[33] Según declaraciones del propio Frieria en entrevista realizada por correo electrónico para la redacción de este artículo en marzo de 2012.

[34] Entrevista citada.

[35] Entrevista citada.

[36] También podría existir relación con Ediciones Victoria, publicitada en algunas revistas de Petronio, con la misma dirección –C/ Valencia, 558, de Barcelona– y a la que remitían a los lectores para solicitar números atrasados.

[37] Mucha más información sobre estas publicaciones puede leerse en CANYISSÀ, Jordi. "La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De *Pulgarcito* a *Can Can*", en Tebeosfera *TEBEOSFERA 2ª época*, nº 9. Disponible en este enlace:
http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_presencia_de_la_mujer_en_las_histories_de_bruguera_de_pulgarcito_a_can_can.html

[38] El sello de IMDE apareció hasta el nº 5, el sexto ya contaba con el de Garbo.

[39] Punch había vendido la cabecera por atravesar "dificultades económicas", según la nota de prensa aparecida en el ejemplar de *Blanco y Negro* del 16 de agosto de 1975. Punch recuperaría *Por Favor*, y éste sería editado por Cumbre (la filial de Planeta con la que Ilario hacía negocio en aquel momento) en 1978 con el título *Nuevo Por Favor*.

[40] Garbo también se encargó de "erotizar" el semanario satírico *Muchas Gracias* en una nueva etapa del mismo, tras adquirirlo de Punch Ediciones.

[41] Algunos motivos para el cierre de Garbo Editorial los aporta Manel Domínguez Navarro en la entrevista realizada por Manuel Barrero, disponible en línea en este enlace:
http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/manel_dominguez_navarro_entrevista.html

[42] TAUSSIET, Antonio. "Demasssié", en <http://seronoser.free.fr/bruguera/demassie.htm>

[43] PLATEL, Dionisio. "Textos de novela popular 04. Ralph Wilson", en la entrada del blog disponible en este enlace: <http://elblogdelrincondetaula.blogspot.com.es/2008/04/textos-de-novela-popular-04-ralph.html>



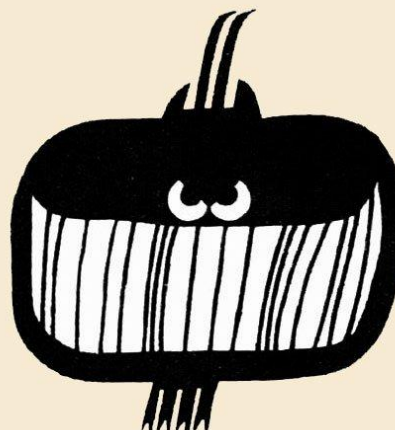
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JAVIER ALCÁZAR (2012): "LOS TEBEOS ERÓTICOS DURANTE LA TRANSICIÓN" en [TEBESFERA 2ª EPOCA 9](#), SEVILLA :
TEBESFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebosfera.com/documentos/textos/los_tebEOS_eroticos_durante_la_transicion.html

CONTENIDOS ERÓTICOS DE EL P- PUS (1973-1974) (BARCELONA, 09-V-2012)

Autor: [PEPE GALVEZ](#)

Reseña [PAPUS, EL \(ELF/AMAICA, 1973\)](#)
de:



Notas: Texto redactado para el número 9 de TEBEOS-FERA, especial sobre la imagen de la mujer en la historieta. A la derecha, logotipo que sirvió como mascota de la revista 'El Pampus', tomada del primer número de la colección.

CONTENIDOS ERÓTICOS DE *EL P- PUS* (1973-1974)



El Pampus nº 3.

El Pampus es una publicación impresa capital para comprender la evolución de la historieta y de la sátira gráfica en España. Fue la revista más combativa en la última etapa del gobierno de Franco, una de las más reivindicativas, sufrió un atentado terrorista (en el que murió una persona), y fue cantera de grandes humoristas con fructíferas carreras en el último cuarto del siglo XX. Al mismo tiempo, supuso una avanzadilla en la publicación de historieta erótica, en el uso de la mujer como reclamo, deviniendo un título señero del fenómeno del "destape". El sexo fue un tema de interés para sus editores desde los primeros números.

Costumbrismo social crítico, territorio masculino.

Aunque con el tiempo las portadas de *El Pampus* serían la avanzadilla de un erotismo de quiero y no puedo, muy cercano a la estética de calendario de sufrido camionero, lo cierto es que en los primeros números de la revista, que nace en octubre de 1973, la presencia de la mujer en sus chistes gráficos y en sus historietas es poco relevante; los chistes y las histo-

rietos se desarrollan en un mundo protagonizado por hombres, con la excepción del número 3, del 3 de noviembre, dedicado a los derechos de la mujer.

El humorismo gráfico había sido hasta entonces un terreno creativo labrado exclusivamente por hombres, y *El Pápus* continúa en esa tradición. En España es Nuria Pompeia la que introduce en aquellos años la excepción femenina, con sus colaboraciones en *Triunfo* y *Por Favor*, entre otras. Y se nota, claro que se nota, ese sesgo de género en la mirada y el tratamiento de la mujer, que aparece contemplada siempre desde fuera, como algo deseado, pero al mismo tiempo extraño e incierto, cuando no amenazador. No es de extrañar que en ese número 3 de *El Pápus* aparezca una página firmada por M.B. que, bajo el título de "Los derechos de la mujer", reproduzca párrafos de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche, referidos a la mujer que corresponde o debería corresponder a un tiempo pasado.

Pasado pero aún muy presente, como evidencia la página de Soc del número 23 de la revista, llena de estereotipos misóginos sin ningún matiz irónico.

Y como ratifica Gin, especialista en caricaturas de folklóricas y protagonistas del destape que se pasa tres pueblos en el chiste sobre la cantante Guillermina Motta, olvidándose, significativamente, de la existencia del número 69 y sus aplicaciones en las relaciones sexuales.



El Pápus nº 3, página citada.



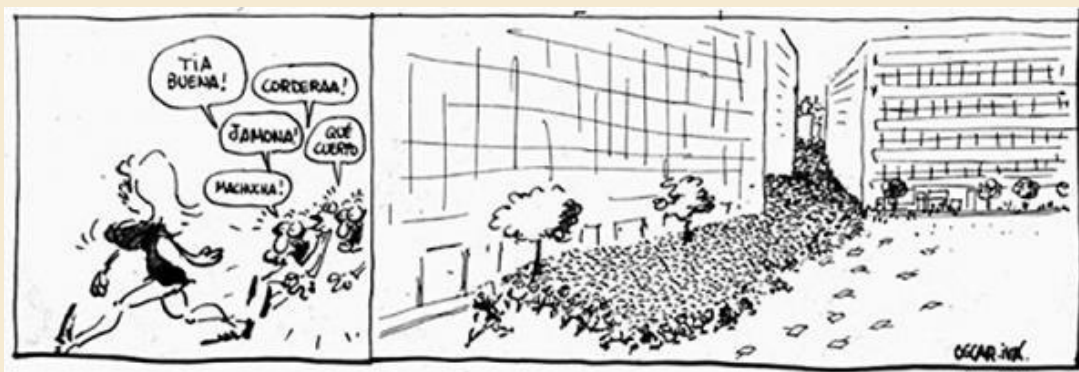
El Pápus nº 23, página citada.

No podemos dejar de lado que el periodo político que se cerraba en aquellos años se había caracterizado, en el tema que tratamos, por un nacionalcatolicismo muy cercano al islamismo que ahora tanto aborrecemos. Significativa es la página 4 de este número, en el que vemos la cabeza de una mujer en la sombra que Sebas se imagina gesticulando con decisión para descubrir, en la última viñeta, que el busto carece de brazos.



En ese mismo número, Óscar elabora un discurso sobre la reacción del hombre español, macho fondón con bigote e incipiente calva, ante los cambios sociales protagonizados por la mujer, que tiende a ocupar un espacio dominado hasta entonces por él. El *gag* viene dado por el contraste entre la beligerancia del conjunto de la historieta y las dos últimas viñetas, en las que, ante la aparición de la típica chica "buenorra" de Óscar, joven, carnal, con curvas, vestido ajustado y minifalda, el personal masculino pierde el sentido y forma una nutrida manifes-

tación tras ella. El deseo, más bien un hambre ancestral, manda.



Tira de Óscar citada

Finalmente, señalemos una historieta de Vallés que, con su estilo simplificador y al mismo tiempo feísta, describe las contradictorias reacciones de una mujer que se ve obligada a esperar que el hombre tome la iniciativa en una divertida página.

Al otro lado de los Pirineos hay vida

Como decíamos, la presencia femenina y su versión erótica escasean en este periodo en las páginas de la revista. Recordemos que se vivía en un contexto de una grave crisis económica que se manifestaba esencialmente en la inflación y en el paro, de forma que los chistes hacen referencia continua al agobio de unos precios inasequibles. Por ello domina una atmósfera de pesimismo ante una situación a la que no se ve la salida, con el cambio político que no acaba de cuajar y la vida cotidiana acuciada por la precariedad, como evidencia Soc en su diccionario elemental del número 15, en el que, por cierto, define a la mujer como aparato de uso doméstico. Por ello no es de extrañar el chiste de Oli del número 12 en el que el cuerpo de una mujer extranjera se convierte en la metáfora de la frustración general.



El Papus nº 12, viñeta citada

A las mujeres extranjeras, mito —pero también realidad— de una forma más libre de entender y practicar la sexualidad, se dedica el número 39. En él, Sniff escenifica una torre de mozos tan hambrientos como patéticos, lo cual era una forma de vernos. Mientras Ventura y Nieto, que juegan a introducir otros personajes de la revista en su historieta, proponen sustituir el mito de la extranjera por la realidad de jugar fuera de casa. Asimismo, Óscar ofrece una de sus historietas visualmente más claras, en la que insiste en la calidad carnal, en este caso de las suecas, y reserva los dardos de la parodia para el macho ibérico.



El Paps nº 39, página citada. A la derecha, historieta del mismo número, por Ventura y Nieto. Bajo estas líneas, páginas de Óscar en El Paps nº 39.



El cine, ficciones que evocan otras realidades

El Papus incorporó una sección de crítica de cine, y en estas historietas vemos con cierta frecuencia cómo la gran pantalla se convierte en escenario de virtuales erotismos, e incluso en instrumento para su realización, como sucede en la historieta que Ivá realiza para el número 16. En ella relata cómo las películas de James Bond habían propiciado los encuentros amorosos de su protagonista.

No es casual que el cuerpo joven y bien provisto de oportunas curvas de Ornella Muti se convirtiera en una referencia erótica, lo que se evidencia en varias reseñas cinematográficas. Como en esta de *Una Chica y un señor*, en la que Ivá demuestra que la sencillez gráfica puede representar perfectamente tanto la sensualidad como la frustración. En el nº 26, la revista se permite jugar con el mito y con las expectativas del destape del cuerpo de Ornella Muti.

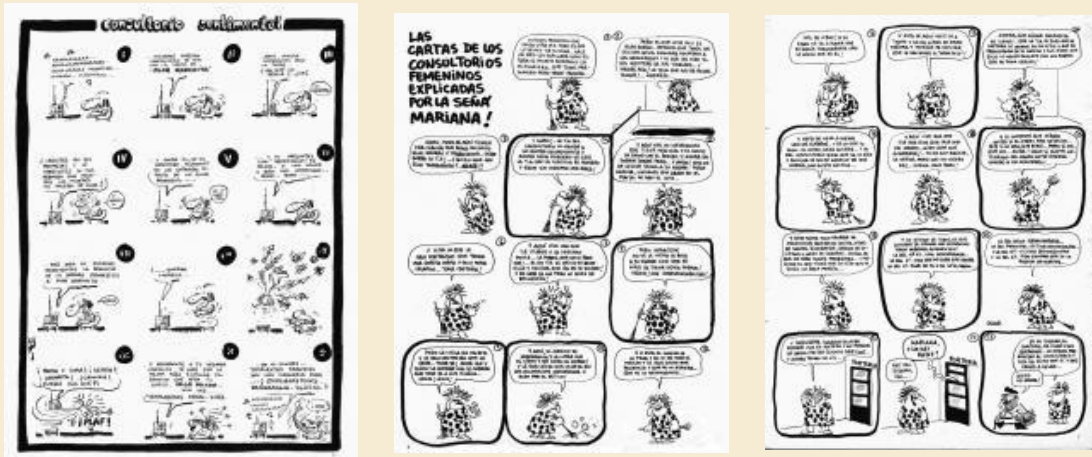


Extractos de *El Papus* nº 16 y 26.



Crítica de la España carpetovetónica

El Papus en esta época se estructuraba en cada número alrededor de un tema central, que ocupaba la portada y una buena parte de las secciones de interior. Esos "leitmotivos" se encuadraban en un costumbrismo que muchas veces bordeaba lo político (o más bien habría que decir que la realidad estaba politizada) y que en otras ocasiones entraba a saco en usos y costumbres celtibéricas, o sea, marcadas por reglas morales conservadoras, cuando no reaccionarias, que en lo que respecta a la mujer combinaban la mojigatería, el paternalismo y la hipocresía. Una de las fuentes de la moralidad de la cultura de masas femenina o dirigida a las mujeres fueron los consultorios femeninos de la radio, entre los que destacó el de la "Sra. Francis", nombre tras el que se ocultaba un equipo masculino que daba respuesta a las cartas de las oyentes. En el número de la revista dedicado a esos espacios radiofónicos, Ja realiza una parodia sobre la combinación entre recetas morales *carcas* y el *merchandising* de productos de belleza propios del programa, mientras que Óscar nos obsequia —nunca mejor utilizado el tópico— con una doble página de costumbrismo fresco, ácido y real como la vida misma.



El Papus nº 23, tres páginas.

Otro elemento sociocultural de aquella especificidad que nos caracterizaba según el eslogan oficial de "Spain is different" lo hallamos en las folklóricas, mezcla de tradición y erotismo contenido. Óscar disecciona corrosivamente en el número 25 la carrera de estas antecedentes del *famoseo* actual, mientras que Gin elabora un retrato colectivo de la fauna de la fama en el siguiente número.



El Papus nº 25, dos páginas de Óscar.



Doble página de El Papus nº 26, bajo estas líneas.



La revista

La revista de variedades era el único espectáculo erótico tolerado, de exhibicionismo limitado y chistes de sal gruesa, quiero y no puedo, pero tolerado, lo que convertía en templos de Epicuro a los teatros en los que se exhibía. Óscar hace en el número 28 de *El Papus* una descripción muy pedagógica de los contenidos, estructura, recursos humanos y funcionamiento de ese tipo de espectáculos, mientras que Ja, en el mismo número, da protagonismo al público al tiempo que inserta la revista en el contexto de la crisis.



El Papus nº 28, tres páginas mencionadas.

Ropa interior

Aunque la ropa interior es fuente de fetichismos, Ventura y Nieto prefieren tratar el tema desde otro punto de vista, el de los sujetadores como construcción de una apariencia artificial de los pectorales femeninos. Aunque posiblemente lo mejor sea esa habilidad para trufar la historieta de referencias más o menos pertinentes, como el cierre de *Por Favor* o la situación en el llamado Tercer Mundo.



El Papus nº 37, historieta de los excepcionales Ventura y Nieto.

Experiencias prematrimoniales y otras cosas de las que avergonzarnos

Uno de los temas que demostraban la inmadurez social de español medio con respecto a nuestra vida sexual es el hecho mismo de que las relaciones prematrimoniales se consideraran un fenómeno y fueran tema de portada de la revista en su número 37. Lo vemos en la historieta de Ja, que con su particular encuesta insiste en la visión cavernícola de buena parte de la sociedad. No podía faltar el vodevil, con sus enredos, malentendidos y códigos archirrepetidos hasta el aburrimiento, como manifiesta Óscar en una página del número 51. Y Ventura y Nieto aportan una pieza referencial, aparecida en *El Papus* número 52, la parodia *spanish* de *Little Annie Fanny*, el cómic erótico creado para *Playboy* por Harvey Kurtzman y Will Elder.



El Papis nº 52, parodia magistral de Ventura y Nieto.

Mujer objeto versus feminismo pujante

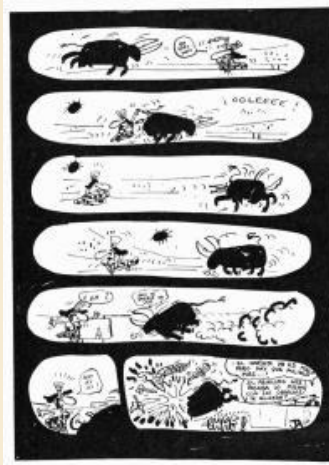
En el número 53, la página de Sniff sobre el concepto de mujeres objeto, el mismo que el pujante movimiento feminista adjudicaba a la visión machista de lo femenino, no deja de ser un juego que en cierto modo confirma nuestra culpabilidad, de igual forma que los chistes de Oli sobre la belleza (en el número 55) confirman los tópicos del viejo verde persiguiendo carne joven.

A pesar de todo, los tiempos estaban cambiando, las mujeres bajaban a la mina y salían a torear, dando juego a una de las historias de masacre de Ja (*El Papis*, número 47) y demostraban una capacidad de movilización a la que rinden homenaje Ventura y Nieto (*El Papis*, número 57).

El despelote entre la liberación y la alienación

El ocultamiento del cuerpo, especialmente del femenino fue un elemento clave de ese nacionalcatolicismo que se impuso durante la dictadura franquista. Sin embargo, los cambios sociológicos, con las grandes emigraciones del campo a la ciudad, la llegada masiva del turismo, las propuestas consumistas, la extensión de la cultura de masas *yanqui*, los cambios que se producían en Europa y América como consecuencia del movimiento *hippie* y las revueltas sociales de los movimientos estudiantiles... convertían esos prejuicios ideológicos en algo anacrónico e imposible de mantener a través de la censura. Así, en los inicios de los setenta se produjo el fenómeno de las dobles versiones en el cine, la progresiva aparición de revistas erotizantes y hasta eróticas, como ponen de manifiesto las falsas portadas de semanarios de política de Gin aparecidos en el número 30, la encuesta de

Ja del número 24 y todo ello no sin tensiones, como evidencia el propio Ja en el número 2 o Ludovico en el número 26, sobre la moda del *streaking*.



El Papus nº 47 publicó la historieta de Ja ambientada en una plaza de toros. A la derecha, viñetas de Oli en el 55. Bajo estas líneas, historieta de Snif con reflexiones sobre la belleza, del número 53. Y a su derecha, historieta de Ventura y Nieto aparecida en el 57.



Páginas de *El Papus* nº 30, 24, 2 y 26, según se van citando en el texto.

Y este juego de aperturas carnales se desarrollaba en una atmósfera de ambigüedades, de dos pasos adelante y tres atrás, que convertía lo natural en algo sórdido, como refleja el *reality show* fabulado con su acostumbrada corrosividad por Ja en su encuesta del número 32.

Ante esta aparente apertura no faltó la mirada crítica, en este caso de Alfonso López (*El Papus*, número 33), que asociaba esa permisividad con un intento de alienación, de hacer olvidar reivindicaciones más peligrosas para el poder.



Páginas de *El Papus* nº 32 y 33.

Represión y frustración de la mano van

Las páginas de *El Papus*, en fin, recogieron muestras del binomio represión frustración sexual que afectaba al conjunto de la sociedad, pero que se ponía de manifiesto especialmente en su sector masculino. Las páginas de los números 25 (sin firma), 26 (Soc), 30 (sin firma) y la "papunovela" del 43 expresan primariamente la existencia y persistencia de un deseo no satisfecho. Mientras, en la encuesta de Ja de *El Papus* número 31 se expone la convivencia de ese deseo con la idealización ramplona de la castidad femenina en un buen sector de la sociedad celtibérica.



Páginas de *El Papus* nº 25, 26, 30, 43, con la "papunovela" citada. Bajo estas líneas, viñetas del nº 31.



En paralelo al deseo, también se desarrolla el miedo al castigo, como vemos en la página de Gin del número 45. Ja también recrea el deseo femenino, sublimado, más oculto, más tímido en su aparición y sobre todo frustrado, en los números 34 y 48 de la publicación. Ventura y Nieto, en una imaginativa historieta de doble página de *El Papis* número 38, recrean una atmosfera social de expectativas, entre ellas las eróticas, que no se cumplen salvo en un significativo caso que no ha perdido actualidad.



Gin en *El Papis* nº 45, y a su derecha los grandes Ventura y Nieto en el número 38.

Joma, por su parte, resume el sentido desmitificador con que el número 56 de la revista trató el clásico gran referente erótico del *Kamasutra*. En ese mismo número, Vives superaba la inmediata referencia para recrear el deseo con una página muda pero llena de fuerza expresiva. El mismo Vives relacionaría en el número 31 el amor y la guerra en otra página de eficaz e impactante síntesis narrativa. Y para terminar con este repaso, observemos esta página de Tom (*El Papis*, número 36) en la que desmiente la supuesta falta de sexualidad de los entregados y sacrificados héroes y superhéroes del cómic, atribuyéndoles una opción homosexual.



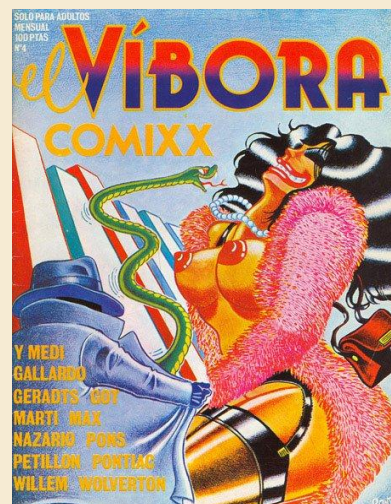
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

PEPE GALVEZ (2012): "CONTENIDOS ERÓTICOS DE EL PAPUS (1973-1974)" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/contenidos_eroticos_de_el_papus_1973-1974.html

LO FEMENINO Y EL SEXO EN EL UNDERGROUND ESPAÑOL (GETAFE, 24-IV-2012)

Autor: [PABLO DOPICO](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOSEFERA*, dedicado a la representación de la mujer en el cómic 'underground' español. A la derecha, portada de la revista 'El Víbora' nº 4 (1980), por Alfredo Pons.



LO FEMENINO Y EL SEXO EN EL *UNDERGROUND* ESPAÑOL

Entre otros aspectos, el cómic *underground* español de los años setenta y ochenta del pasado siglo XX merece ser recordado como un documento visual de gran importancia que, entre otras temáticas, dirigió su mirada hacia la mujer, la sexualidad y el mundo femenino. Mujeres de papel que reflejan las transformaciones que ha experimentado el rol femenino en nuestra sociedad durante los últimos cuarenta años. Narraciones protagonizadas por ellas. Historias de mujeres. Cuestiones de género.

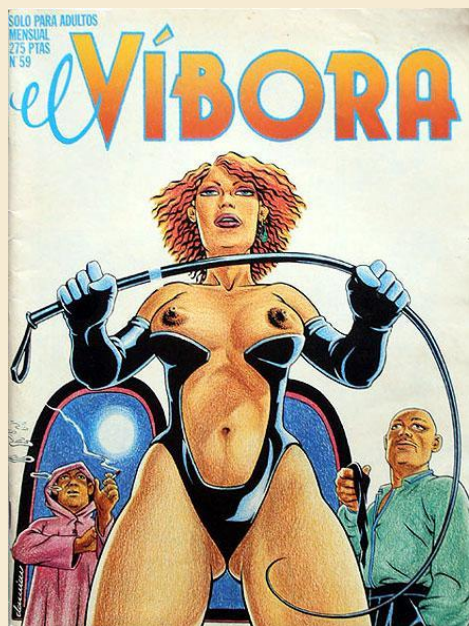
Como hemos comentado en anteriores estudios[1], el cómic *underground* español de las décadas de 1970 y 1980 representó una realidad social concreta y diferente a la que mostraban otros medios de comunicación. Sus creadores dibujaron la vida de aquellos años, ofreciendo un reflejo histórico de los acontecimientos ocurridos en la España de aquella época superior al que ofrecían otras artes coetáneas.

Con gran ingenio y un humor ácido y reflexivo, entre la sátira y la ironía, estos autores se convirtieron en testigos irrespetuosos y blasfemos que plasmaban las historias que vivían y expresaban lo que sentían a través de unos dibujos de aspecto sucio y recargado. Cronistas de la época que les tocó vivir. A través de sus obras interpretaron su entorno, reflejaron imágenes ocultas de su ciudad y representaron el espíritu sórdido de quienes allí habitaban. Jóvenes inquietos y creativos que utilizaron el cómic como medio de expresión y denuncia de sus ideas contrarias al sistema. Artistas que crearon obras con las que criticaron los valores tradicionales y los tabúes más sagrados de la sociedad española, como la patria, el ejército, la religión, la familia y la sexualidad. En sus creaciones recurrieron a los tópicos del *underground*, formados por el triángulo temático del sexo, la vio-

lencia y las drogas, que encontró otro vértice en la música rock, todo ello mezclado con una gran variedad de vivencias y frustraciones personales.

Sexo underground: mujer como objeto de deseo masculino

En general, a lo largo de la centenaria historia del cómic, la representación de la imagen femenina ha sido una proyección del deseo masculino, de la imagen que los hombres tienen de la mujer, de su idealización y su belleza sensual. En numerosos casos, la mujer ha sido, y continúa siendo, un simple objeto sexual. El objetivo de las pulsiones y desahogos sexuales del hombre.



Portada de *El Víbora* nº 59 (1984) de Damián Carulla.

Como sucede en el llamado "cómic adulto", los autores y revistas del cómic *underground* también utilizaron a la mujer como reclamo para el lector. En sus portadas y páginas interiores, numerosas publicaciones y fanzines contraculturales ofrecían y mostraban el cuerpo de mujeres jóvenes, desnudas, sensuales, sugerentes e insinuantes. La imagen de la mujer deseosa y permisiva, siempre dispuesta para el sexo, se convirtió en algo natural para muchos hombres de aquellos años. Grandes tetas, culos prominentes, pubis sinuosos y sexos hiperbólicos. En muchas ocasiones ocultos por sencilla ropa interior, y otras jugueteando con lencería femenina, sedosa y delicada, que acrecienta su mensaje erótico y sensual. El cuerpo femenino se exhibe como mercancía de deseo libidinoso, protagonista de encendidas escenas de sexo explícito, pero sin traspasar los virulentos campos de la pornografía. Sirvan como

ejemplo las numerosas portadas de *El Víbora* que utilizaron el cuerpo desnudo de la mujer como reclamo y llamada de atención del público masculino. Desde su nacimiento en 1979, esta mítica revista se arrastró por el lado más oscuro de la marginalidad, impulsó la llamada "línea chunga" y publicó miles de historietas transgresoras y provocativas, protagonizadas por antihéroes. Pero a finales de los años ochenta evolucionó y acogió nuevas generaciones de dibujantes con intereses creativos que no tenían que ser provocadores ni provocativos. Mudó la piel para mostrar cuerpos femeninos desnudos y voluptuosos, mientras iba perdiendo parte del veneno que arrojaba cada mes, adaptándose a las nuevas posturas y estéticas del país, más experimentales e iconoclastas.

En este sentido también destaca la obra de Alfredo Pons, uno de los autores emblemáticos y pioneros de *El Víbora*. En sus páginas publicó numerosas historietas de marcado carácter sexual, como "Porno criminal", donde descubre el sexo duro, la violencia y la muerte de las *snuff movies*, y pregunta al lector si pagaría por ver el asesinato real de una voluptuosa mujer. Toda una declaración de intenciones para una sociedad cada vez más hipócrita, que juega con la doble moralidad. En "Pasiones venéreas" muestra al lector una mazmorra en la que el vicio y la

lujuria sexual se desataban entre sus ocupantes. En "Trágico destino" narra



Diversas portadas de *El Vibora*. Arriba varios números entre el 146 y el 157 (1992-1993). Abajo números 200 a 208 (1996-1997).



el amargo relato de una bella joven que emigra a Barcelona en busca de una vida mejor, pero que no encuentra precisamente la dulce vida que había soñado, sino el oscuro mundo de la prostitución. Pons radiografió los bajos fondos de la ciudad y el mundo de la droga, la miseria y la prostitución en los relatos protagonizados por María Lanuit. Otras historietas similares, llenas de sexo y turgentes mujeres, ambientadas en cabarets y prostíbulos, son "No hay camino al Paraíso", basado en un relato de Charles Bukowski; "Las inadvertidas tragedias de Carnaval", donde Pons experimenta con la narratividad y expresividad de la fotonovela y el fotomontaje; y "Porno d'èpoque", en la que descubría unas fotografías antiguas que mostraban diversas escenas sexuales de la época de nuestros abuelos.

Todos sus quehaceres diarios giran en torno al sexo, bien sola, masturbándose en el bidé, bien acompañada, tras cumplir como esposa con su marido durante "dos minutos y medio". Recibe su ración de latigazos a manos de una masajista sadomasoquista, visita a su mantenido y, por la noche, acude a una fiesta donde mantiene un nuevo encuentro sexual con su anfitrión en el baño. Pons disfruta dibujando el cuerpo femenino, al que dota de gran expresividad, a través de posturas insinuantes y provocativas, llenas de erotismo, exagerando su efusividad cuando alcanza el orgasmo y rodeándolo de ruidosas onomatopeyas que suenan a sexo, como SLIK, SSSHHH, AAAH, CHUIC-CHUIC, OOOH...



Portada de Montesol para *Rock Comix* 2ª época nº 3 (1977), dedicado al porno.

Bajo una supuesta crítica al creciente destape que se había impuesto en España tras la muerte de Franco, en 1977, la revista *Rock Comix* aprovechó la vertiente comercial del tema para dedicar su tercer número al porno.



"Desnudo doméstico de una ama de casa" en *Rock Comix* 2ª época, núm. 3 (1977), pp. 10-11, historieta sin firmar atribuida a Montesol.

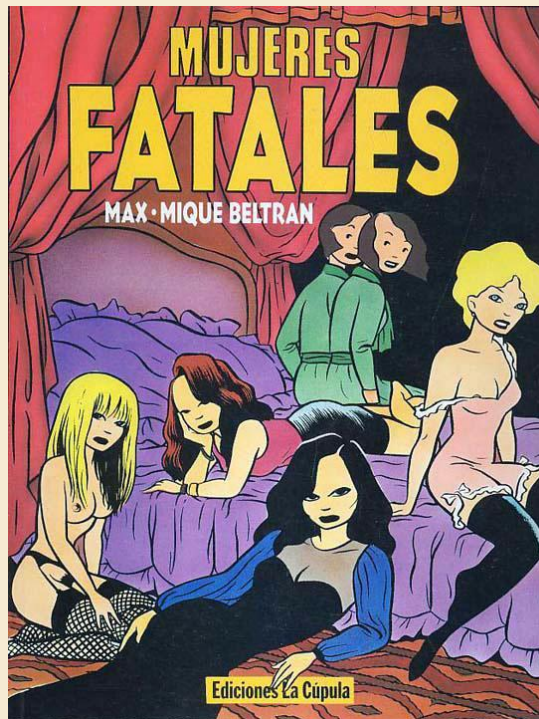


"Pili la caliente pollas" de Montesol y Martí, en *Rock Comix* 2ª época, núm. 3 (1977), pág. 12.

Bajo la batuta de Montesol, en este número especial las historietas se desarrollaban entre tópicos, gags que mezclaban el sexo y el humor más verde, y varios relatos de temática erótica escritos por Biel Mesquida, Onliyú y Pepe el Lirio. A pesar de ser acusada de reaccionaria y machista, la revista sólo pretendía tratar el tema del sexo sin ningún tipo de censura, para que resultara útil "tanto para el recluta como el ama de casa (sic)". En su interior destaca el *comix* de las páginas centrales, "Desnudo doméstico de una ama de casa (sic)", que, aunque aparecía sin firma, parece obra de Montesol. Sus viñetas, que ofrecen una pausada secuencia narrativa de lectura horizontal, muestran el *striptease* doméstico de una

mujer en la cocina de su casa. En el mismo número de esta revista de comix y música, "Pili la caliente pollas", con guión de Montesol y dibujos de Martí, ofrecía una clase práctica de anatomía del cuerpo humano, tanto femenino como masculino, al mostrar explícitamente los órganos sexuales de sus protagonistas en unas escenas llenas de caricias y tocamientos lascivos en los lugares más insospechados: un ascensor, un parque, una oscura sala de cine... Los protagonistas eran una peluquera, aparentemente casta y sencilla, y sus dos novios. La crítica a la doble moral y las frustraciones sexuales de muchos españoles se hace más que evidente en esta historia.

Cambiando de registro, Max, premio nacional de cómic 2007, representó en muchas de sus obras a una mujer segura de sí misma, liberal, sensual y manipuladora, que consigue lo que se propone y hace que los hombres hagan lo que ella quiere. Con guiones de Miquel Beltrán, el álbum "Mujeres fatales" recopila varias historias eróticas protagonizadas por mujeres de armas tomar y ambientadas en diversos momentos del pasado, desde la Rusia zarista, con la princesa Irene seduciendo a Rasputín, hasta la época actual, en la que un hombre maduro cree encontrar a su mujer ideal, la auténtica Rita Hayworth.



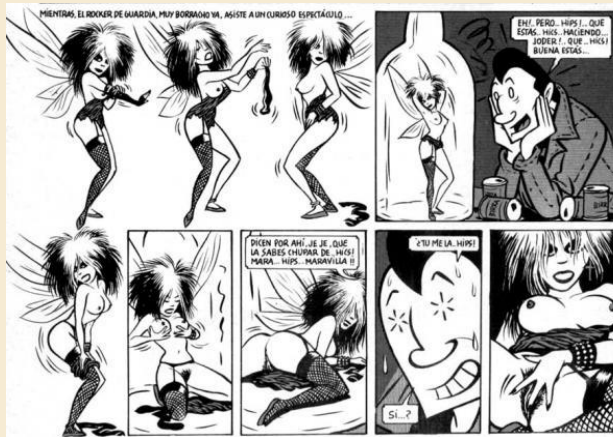
Portada de *Mujeres fatales* (La Cúpula, 1989) de Max.



Liliam en "Gustavo contra la actividad del Radio" de Max, en *El Víbora* núm. 1 (1979), pág. 21.

Otras interesantes mujeres de papel creadas por Max son Liliam, que en las aventuras de "Gustavo contra la actividad del Radio" protagoniza varias historias y escenas de marcado carácter sexual y trasfondo reivindicativo; y Kampanilla, que, en la emblemática serie "Peter Pank", sabe utilizar sus armas de mujer para lograr sus objetivos, incluso la libertad. Publicada en las páginas de *El Víbora* a mediados de los años ochenta, esta historieta narra la desmadrada historia de Peter Pan bajo el tamiz de la estética y la ideología salvaje del punk. La historia crea un paralelismo entre la película de dibujos animados de Walt Disney y las tribus

urbanas que estaban de moda en los ochenta. Con un ritmo vertiginoso, la serie aglutina todos los ingredientes del *underground* español, desde la violencia al sexo, con el abigarrado desfile de las tribus musicales del momento, lo que la convierte en un magnífico documento histórico y costumbrista que descubre cómo era la vida cotidiana de estos grupos marginales. Todo parece exagerado al máximo, con una gran cantidad de violencia y sexo salvaje que se desparrama por sus viñetas. Las mujeres son sus principales víctimas, como vemos en la secuencia en la que la Princesa Jipi es violada, pervertida y sometida a todo tipo de vejaciones por parte de los punkies, y hasta por sus hermanos pequeños, aunque sea bajo los efectos alucinógenos de las anfetaminas.



Dos muestras de "Peter Pank" de Max en *El Víbora*, núm. 59 (1984), páginas 10 (derecha) y 12 (detalle, arriba). Arriba: striptease de Kampanilla. Derecha: Secuencia en la que la princesa Jipi es violada.



Cómic y nuevo documentalismo

La incuestionable función narrativa y descriptiva del cómic lo convierten en un medio de información efectivo. En un documento incuestionable de propaganda, crítica y creación artística. Numerosas viñetas del cómic *underground* español registraron la tediosa vida diaria de "la otra mitad" [2]. Hechos y acontecimientos de gran importancia documental, repletos de mitos, costumbres, estereotipos, arquetipos y acontecimientos cotidianos, que evocan las obras de los reporteros gráficos de la "prensa seria". Temáticas que, en general, no despertaron especial interés en el cómic de aquellos años, pero que se convirtieron en asuntos trascendentales para el cómic *underground*. Estos autores dirigieron su mirada hacia "la otra mitad" (los seres marginados y olvidados, incluida la mujer) y reflejaron en sus dibujos cómo vivían estos personajes a través de unas imágenes espontáneas cargadas de denuncia, que escupían desigualdades, desenmascaraban la dura realidad y abordaban cuestiones sociales.

¿Por qué no? Podemos interpretar estas historietas como medio de denuncia y demanda de reformas sociales en busca de la soñada igualdad entre hombres y mujeres.

Rebuscando entre estas imágenes encontramos a mujeres que protagonizan escenas en las que viven explícitamente sus momentos de intimidad sexual (heterosexual, homosexual, homoerótica u onanismo). Pero también tenemos dibujos de mujeres en actitudes diversas: vistiéndose, desvistándose, bañándose, gustándo-

se... Retratos de mujeres cómodas con su desnudez, tratadas con un sentido respetuoso, no explícito. Estampas que se convierten en parte de un retrato social, documental, no erótico, de la mujer española de aquellos años.

Podemos hablar de una vertiente documental social, donde prevalece el fondo sobre la forma. Obras con un marcado sentido de denuncia, de agitación y preocupación por las condiciones sociales de la mujer española, a través de las cuales sus autores querían llamar la atención de los lectores. Imágenes de gran interés que abrieron campos de debate, apelando a la conciencia de sus contemporáneos, mostrando la realidad de la mujer española, sus condiciones de vida, sus sueños, sus fantasías, sus pesadillas y sus deseos insatisfechos.

Acciones cargadas de espontaneidad. Escenas grotescas y chocantes que realizan una llamada de atención al lector. En las páginas de la combativa y comprometida *Butifarra!*, que traspasaba a imágenes coherentes y de tremenda simplicidad narrativa las diversas problemáticas sociales y vecinales de la época, Max prestó atención a la represiva educación sexual que la mujer sufría desde la más tierna infancia. En la "La educación antisexual" denunciaba la realidad diaria sobre este tema a través de su inocente narradora, ahogada entre la represión sexual y los incomprensibles castigos de sus mentores. En la época de "destape" de la revista *Mata Ratos* encontramos otra historia, firmada por Manel, que, bajo el título de "Vindicación", denunciaba la proliferación de los desnudos femeninos en la prensa de la época. Qué mejor manera de reivindicar esta situación que contraatacando con un desnudo masculino, aunque los genitales del hombre tengan que ocultarse para evitar problemas con las autoridades.



"La educación antisexual" de Max en *Butifarra!* (1977), pág. 66.



"Vindicación" de Manel, en *Mata Ratos* núm. 26, II época (1976), pág. 25.

Pero todavía queda mucho por hacer para alcanzar una igualdad real entre hombres y mujeres, aunque hayan sido muchos los avances conseguidos y los caminos emprendidos en los últimos cuarenta años. Un periodo marcado por la reivin-

dicación de la igualdad de oportunidades y de derechos y por el acceso mayoritario de la mujer a la vida profesional y pública.

En España, la dictadura del general Franco impuso una dura vuelta al orden patriarcal. El Estado se comportó como un patrón que controlaba la vida de las mujeres a través de sus políticas reproductivas, de educación y del trabajo, control que también se ejercía a través de una disciplinada iconografía que se difundía a través de los medios de masas, incluidos los cómics femeninos y las instructivas historietas para chicas.

Durante los años de la transición democrática se inició la legalización de situaciones y comportamientos ocultos en la vida social y resurgieron los movimientos feministas, a pesar de que sus detractores se apresuraron a crear una imagen del feminismo como un movimiento liderado por mujeres egoístas y extremistas, que presentaban como una ideología trasnochada, identificada con posturas revanchistas.

La llegada de la democracia supuso un cambio radical en la situación de discriminación que las mujeres habían sufrido durante el franquismo. Y el cómic *underground* fue testigo, medio de expresión y vehículo de denuncia de esta situación. Hubo que esperar hasta 1986 para que el Gobierno socialista promulgara las principales leyes que establecían la igualdad jurídica entre hombres y mujeres. Anteriormente, la Constitución de 1978 consagraba el principio de igualdad y no discriminación por razón de sexo; el Estatuto de los Trabajadores de 1980 proclamaba el derecho a la igualdad de oportunidades en el ámbito laboral; la reforma del Código Civil del 13 de mayo de 1981 eliminaba casi todas las discriminaciones que sufría la mujer casada en lo relativo a la administración de bienes gananciales y el ejercicio de la patria potestad; el 7 de julio de 1981 se aprueba la ley del divorcio, y en 1983, la despenalización parcial del aborto. Ese mismo año se funda el Instituto de la Mujer y se inicia el debilitamiento del feminismo militante de los años setenta (que mantenía una desconfianza notoria hacia la colaboración con el poder político) frente a la consolidación del llamado "feminismo institucional" o "feminismo de Estado", lideradas por las llamadas "femócratas" (muchas de las cuales no procedían en origen del movimiento feminista, sino de los partidos políticos)[3].

Pero los testimonios de las mujeres españolas también han tenido lugar en las calles, en los campos, en las casas, en las cocinas... En lo visible y en lo invisible. La crónica de la vida cotidiana ha tomado especial importancia en la historia de las mujeres y en la recuperación de la esfera pública femenina. La mejora de las condiciones legales, laborales o familiares de las mujeres ha sido una de las transformaciones más importantes experimentadas por la sociedad española en los últimos años. Pero a pesar de los avances logrados, la igualdad efectiva en el ámbito laboral y familiar y la desaparición de las desigualdades por sexo están aún lejos de conseguirse en todas las esferas del país y del mundo.

Documentos gráficos: reflejos femeninos de la sociedad española

Veamos otros ejemplos gráficos del cómic español que muestran y reivindican a través de sus imágenes y sus textos la esfera pública femenina. Nuevas formas de aproximarse al personaje femenino, al individuo, a una historia más humana.



Dos fotografías de Alberto García-Alix, "Sin título" (izq.) y "Chito y Magy" (dcha.), ambas de 1978.

Magy es una mujer real. O más bien un instante fotográfico que Alberto García-Alix capturó en 1978 con su mirada directa y frontal, y con una pequeña cámara que había caído en sus manos unos años antes. Premio nacional de fotografía en 1999, García-Alix es uno de los fotógrafos que despuntaron en la "movida madrileña" con sus retratos directos, carentes de pudor, en blanco y negro, que reflejaban el mundo de la noche, las drogas, las putas y los marginados de la época, rayando lo documental, pero también la autobiografía [4].

Con Ceesepe, su amigo y compañero de viajes iniciáticos, formó la Cascorro Factory, y ambos establecieron interesantes sinergias artísticas en las calles del Rastro madrileño. Juntos vivieron sus primeros sueños de libertad e iniciaron una vida al límite que Ceesepe también representó en sus cómics, como vemos en "Lola en... Esta noche te mato", que, con un dibujo hiperrealista basado en fotografías de su amigo García-Alix, representa las pasiones y desamores de unos personajes de carne y hueso, que podían ser sus propios amigos. Una historia que adquiere tintes violentos y dramáticos cuando asistimos a un castrante mordisco y a un abrazo apasionado que se convierten en metafóricas caricias mortales. Dibujos paranoicos que cuentan historias autobiográficas y reflejan su barroco mundo interior, en unos relatos llenos de laberintos pasionales, borracheras épicas y personajes procedentes de los bajos fondos de las grandes ciudades.

Ceesepe era un cronista de su tiempo que mostraba la vida cotidiana de los bajos fondos de la España de los años setenta. Una vida urbana llena de personajes chulescos, arrabaleros y románticos que se instalaron cómodamente en sus viñetas. El sexo tenía un lugar reservado en historias como "Vicios modernos", donde

Ceesepe se olvidaba de cualquier tipo de censura al dibujar una serie de vicios licenciosos, entre los que destacaba la masturbación femenina utilizando la mano erguida de la estatua de Cascorro del Rastro de Madrid. Todo un irreverente homenaje protagonizado por uno de los monumentos emblemáticos de la capital española.



Tres páginas de "Lola en... Esta noche te mato", de Ceesepe en *Starn* núm. 39 (1978), pp. 19-21.

También con el título de "Vicios modernos", Ceesepe realizó en 1978 otra historietita de tintes posmodernos que descubría la cara menos amable de Madrid. "Lo más moderno en vicio y depravación para morenos" descubría los tópicos de las drogas, el sexo y el rock'n'roll, con un dibujo de estilo hiperrealista de línea clara y trazo sencillo, de gran expresividad y dinamismo, deudor del material fotográfico en que están basados muchos personajes. Todo transcurre entre la escalera de la casa donde vivía Alberto García-Alix, en la madrileña calle de La Encomienda, y la discoteca La Noche, que se abre a la ciudad y se llena de rockeros que consumen todo tipo de drogas y vicios adictivos. En el otro extremo del tridente, el sexo aparece encarnado en Lola, una camarera cuyas piernas son la envidia y el capricho de todos los clientes.

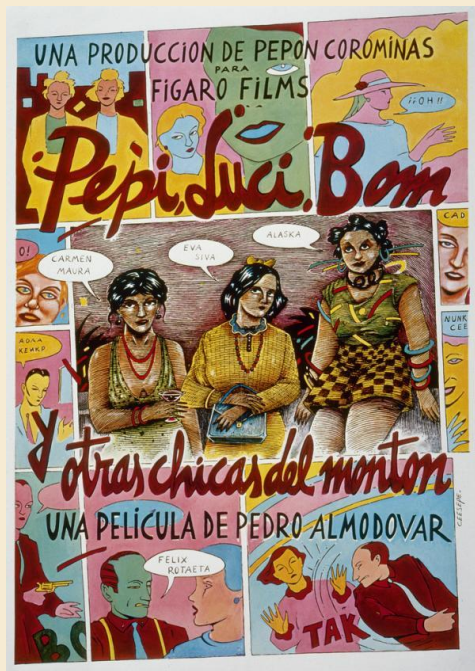
Mediante una secuencia narrativa llena de flashbacks, saltos temporales e historias paralelas, las imágenes aluden a recuerdos y anécdotas del autor, y referencias y guiños al lector cómplice, que también se movía por los ambientes nocturnos de Madrid. Ceesepe creó historias llenas de escenas asombrosas y poesías visuales, cuyas viñetas aparecían llenas de jeringuillas y puñaladas. Pero también era un romántico que inventaba preciosas historias de amor, llenas de escenas de sexo, que no solían tener un final feliz, porque para él las historias de amor eran tragicomedias.

Ya en los años ochenta, Ceesepe se centró en el dibujo, la ilustración y la pintura, a los que trasladó su mundo de temática desenfadada a través de composiciones exuberantes que incorporaban elementos de la historietita. Entre su miscelánea gráfica encontramos otros ejemplos protagonizados por mujeres, como la realización del cartel de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), la primera película comercial de Pedro Almodóvar. En esta obra, el dibujo y la estructura compositiva, creada a base de viñetas, pertenecían al mundo del cómic, advir-

tiendo al espectador de su contenido estético y su arquitectura narrativa. En este cartel, como sucede en la película, las mujeres acaparan todo el protagonismo visual.



Dos historietas de Ceesepe tituladas "Vicios modernos", *Star* n. 35 (1978), pág. 27 (izq.) y n. 38 (1978), pág. 18. (dcha.)



Cartel de Ceesepe para la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar.

Nazario, otro de los pioneros y maestros del comic *underground* español, denunció a través de su obra la sumisión de la mujer en la España de los años setenta. En "Los hombres y ella", Nazario revelaba, desde un punto de vista feminista, las relaciones sexuales forzadas, en una historieta donde los hombres se pelean violentamente por una mujer, en unas escenas llenas de brutalidad y sadismo, que acaban con la mujer matando a su propio hijo. Ella piensa que todos los hombres son iguales, incluido su pequeño vástago.

En la serie de aventuras de "Don Juanito el Supermasho", Nazario realizó una corrosiva burla del machismo dominante a través del ridículo estereotipo de uno de estos "vigorosos" hombres. Como indica el diminutivo del nombre y el apodo barriobajero del

rosos" hombres. Como indica el diminutivo del nombre y el apodo barriobajero del

personaje, este chulo de deseos lúbricos fantasea con el sexo en cualquier situación, e intenta ligar en la calle con todas las chicas que se cruzan en su camino. Juanito sólo se lleva tortazos y desilusiones de una sociedad cambiante que parece no estar ya hecha a su medida. En "Las noches mágicas" busca la compañía de la prostituta más barata para desahogarse. Pero este encuentro también acaba mal. Los papeles tradicionales se invierten, y el hombre se convierte en un objeto sexual deseado por un creciente número de mujeres ávidas de sexo. Su fuerza viril se ve desbordada, y flácidamente, lo que antes era el sueño perfecto de este frustrado *play boy* se convierte ahora en una auténtica pesadilla. El "supermasho" no puede enfrentarse a sus fantasmas cuando éstos se hacen realidad, aunque tan sólo sea, una vez más, en sueños.

Pero la mejor obra de Nazario en este sentido es "Purita y los morbos", segunda parte de la historieta "Purita Braga de Jierro". Como si fuera una novela, la vida cotidiana de Purita se derrama por las viñetas reflejando la realidad social de la transición española. Tras casarse con Ricardo, Purita se ha convertido en un ama de casa que se aburre por la monotonía de su vida. Acosada por el morbo, mientras espera a su marido, se entretiene haciendo un solitario con una baraja española, fumando exageradamente, leyendo revistas de la época, como *Vampus* y *Triunfo*, y escuchando música de los Rolling Stones. La pareja se relaciona con las gentes progresistas, *hippies* y liberales de una gran ciudad que parece Barcelona. Viven la crisis de la familia tradicional, rodeados de parejas separadas que sólo piensan en iniciar nuevas aventuras extraconyugales, travestis, homosexuales, traficantes de droga y mujeres solteras con hijos. Mientras Ricardo trata de acostarse con antiguas amigas, Purita no se decide a serle infiel, a pesar de que ya no le ama y ocasiones no le faltan. En una ocasión pasan un fin de semana en una casa de campo con una pareja de amigos, con la idea de intercambiarse las mujeres, pero ellas prefieren disfrutar del ambiente y la verbena del pueblo, lo que permite a Nazario mostrar cómo se celebraban las fiestas populares de aquellos años, entre procesiones religiosas, atracciones feriales y el baile de la plaza.



"Don Juanito el Supermasho. Noches mágicas" de Nazario en *La Piraña Divina* (1975)

En otro episodio, Purita era detenida en casa de unos amigos que poseían todo tipo de drogas y eran acusados de corrupción de menores en base a la vigente Ley de Peligrosidad Social. Con este ataque frontal a las instituciones de la pareja y la familia, Nazario denunciaba las prohibiciones existentes y la insatisfacción sexual de muchos matrimonios, frustrados por la educación y la moral represiva que habían recibido, acentuando los aspectos más escandalosos de la obra mediante jugosas conversaciones entre los personajes. Frente a esta situación, propone una libertad sexual absoluta, sin ningún tipo de límite, que choca de lleno con los ideales tradicionales de la intolerante sociedad española de los años setenta. En la parte gráfica, Nazario sorprende con su dibujo realista, casi barroco, de estilo feísta y grotesca expresividad, que resalta la vulgaridad de los personajes y

acentúa la provocación mediante la representación detallista de la anatomía humana y sus fluidos corporales, recreándose en el dibujo de pelos, saliva, espermatozoides y excrementos, que ofrecen una nueva dimensión de las relaciones humanas.



Las dos historietas de "Purita y los morbos" de Nazario mencionadas en el texto. *Star* núm. 25 (1977), pág. 5; y *Star* núm. 26 (1977), pág. 33.

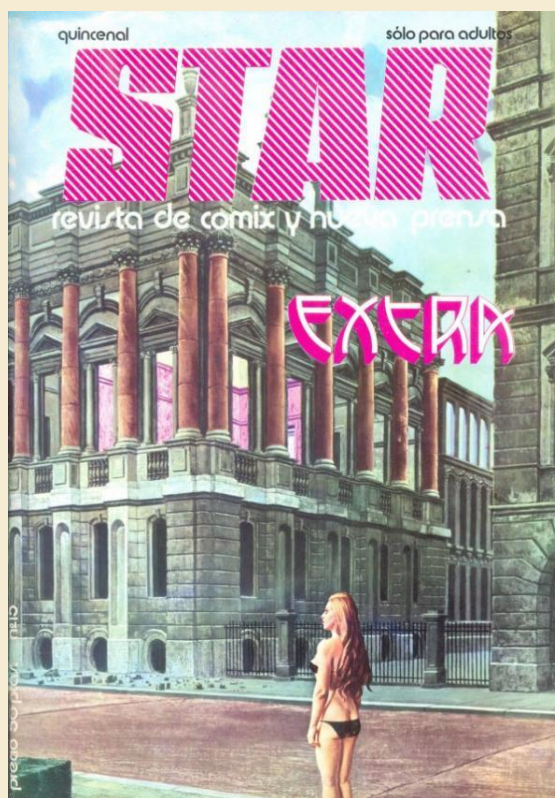


"Strip-tease", por Martín Alia. *El Comix Marginal Español* (1976), pág. 129

Finalmente, nos detendremos en una serie de imágenes metafóricas que muestran el cuerpo de la mujer asexual, como reflejo de la censura vigente, y la autocensura, que los dibujantes sufrieron en aquellos años. Imágenes que abrían un nuevo frente en la lucha por la libertad de expresión y por el derecho a ser diferente a lo establecido y que revelaban lo reprimido y prohibido por las normas y leyes del momento. Los censores debían remitir el juicio acerca de la capacidad erótica y las pasiones despertadas por un desnudo femenino a su propia experiencia psicológica. Como consecuencia, sólo se admitía el desnudo aséptico y emocionalmente esterilizado. Martín Alia denunciaba esta situación mediante un "Strip-tease" muy especial. Una hermosa e insinuante señora se desviste de forma sensual a lo largo de una sugerente secuencia que finaliza en una viñeta donde el esperado desnudo integral se convierte en un desnudo mutilado en el que han desaparecido los órganos sexuales femeninos. Con ironía y muy mala leche, el autor denunciaba los problemas con las autoridades censuradoras, vigilantes del or-

den, la decencia y la moral españolas.

La revista *Star*, que presentó y descubrió al lector español el movimiento *underground* foráneo, también tuvo algunos problemas con las autoridades por culpa de "las mujeres". El número 15 fue expedientado, lo que, unido a los problemas de números anteriores, provocó el cierre de la revista en julio de 1975. Su portada reproducía una ilustración de A. C. Willink, pero con algunos retoques. En la obra original la chica aparecía completamente desnuda y solitaria en la calle, mientras que en su publicación española le obligaron a vestirse con un bikini negro de tinta china. Podemos apreciar estos retoques en el cambio de tono del dibujo y en el trazado de estos añadidos un tanto "chapuceros". Esta portada autocensurada por el director de la publicación, Juan José Fernández, no resultó suficiente a las autoridades para evitar nuevos expedientes sancionadores.



Portada de *Star* nº 15 (1975), por A. C. Willink.

Unos meses después, en 1976, Ceesepe enviaba un mensaje crítico a los censores en algunas viñetas protagonizadas por Slober, publicadas en el álbum recopilatorio *El Comix Marginal Español*. Analicemos dos imágenes de esta surrealista y paranoica historia. En la primera descubrimos un extraño y daliniano artefacto con cuerpo de mujer que expulsa por un tubo anal la avioneta donde viaja Slober. Desviando la atención de la acción central, observamos cómo esta máquina femenina viste unas enormes bragas estampadas con letras A, junto a una nota que, a modo de inofensiva etiqueta, dice irónicamente: «Bragas dedicadas con cariño a "la sana moral pública". Besos. Ceesepe». En otra página encontramos un guiño al lector cómplice. Slober se encuentra con una bella "doncella", una sensual e insinuante quinceañera de larga melena, que oculta sus pechos y pubis entre flores y sedas. Una nota aclaratoria del autor indica: «Nótese cómo, astutamente, entre flores, pelo y mantón de Manila se disimulan los sexuales órganos de la joven». La situación no deja de ser chocante y esperpéntica, pero explícita e ilustrativa, al mostrar cómo debían trabajar los dibujantes de cómic de aquellos años para evitarse problemas legales con las autoridades.

Evidentemente, todos estos ejemplos gráficos sitúan al cómic como un documento artístico, social e histórico. La lectura contemporánea de estas historietas las ha convertido en relatos de gran interés para otros campos, como la sociología, la antropología y la historia del arte. Testimonios de la realidad social española de aquellos años. Creaciones de unos dibujantes que ofrecieron miradas diferentes y retrataron un mundo más complejo y canalla de lo que mostraban los medios de comunicación oficiales.



Ceesepe, "Slober". *El Comix Marginal Español* (1976), pp. 36 (detalle) y 39 (izquierda).

Y en toda esta historia, ¿qué han "pintado" las mujeres? Bueno... ése es otro tema que todavía tenemos que contar.



Equipo el Rollo. Autorretrato (detalle). *Pauperrimus Comix*, 1974.

NOTAS:

[1] Pablo DOPICO, *El cómic underground español, 1970-1980*, Cátedra, Madrid, 2005; "Espustos de papel. La historieta *underground* española", en *La historieta española, 1857-2010*. *Arbor*, Vol. 187, CSIC, 2011:
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/1>.

[2] En alusión al libro del fotógrafo Jacob A. Riis, pionero del reportaje gráfico y social, publicado en Nueva York en 1890. Véase la edición española: Jacob A. Riis, *Cómo vive la otra mitad*, Barcelona, Alba, 2004.

[3] Patricia MAYAYO, "¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español", en *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 297-333.

[4] Sobre Alberto García-Alix y su obra, véase: www.albertogarciaalix.com.



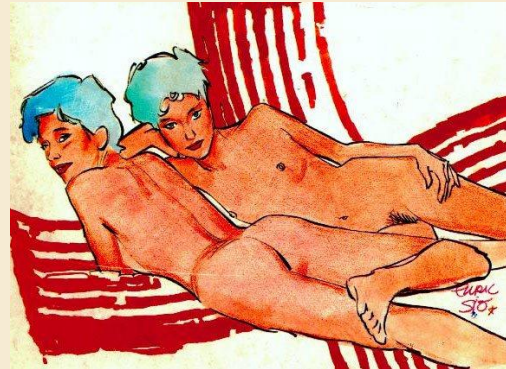
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

PABLO DOPICO (2012): "LO FEMENINO Y EL SEXO EN EL UNDERGROUND ESPAÑOL" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/lo_femenino_y_elsexo_en_el_underground_espanol.html), GETAFE : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/lo_femenino_y_elsexo_en_el_underground_espanol.html

ENRIC SIÓ, EL AUTOR, EL EROTISMO (BARCELONA, 11-V-2012)

Autor: [JORDI RIERA PUJAL](#)

Notas: Texto redactado expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial dedicado a la presencia erótica de la mujer en los cómics. A la derecha, ilustración de Sió que sirvió como portada para un número de Rambla.



ENRIC SIÓ, EL AUTOR, EL EROTISMO

Hay creadores que, aparte de realizar una obra personal, reflejan perfectamente en su biografía profesional los vaivenes de la generación a la que pertenecen y el contexto social e histórico en que vivieron. Enric Sió (1942-1998) es uno de estos casos. Forja las bases del conocimiento del oficio de dibujante profesional en la editorial Bruguera desde el año 1960 y posteriormente con su colaboración con la agencia Selecciones Ilustradas. En esos años, con la referencia de los historietistas americanos, empieza a acumular gran cantidad de documentación que le servirán para sus posteriores trabajos. Estos documentos, fotografías en su mayor parte, implican, muchas veces, el conocimiento vivido del objeto o del escenario físico. En 1964, con la entrada de Josep M. Castellet como director literario de Edicions 62, pasa a trabajar como redactor y grafista en el mundo editorial.

En los años 1965-66 empiezan a leerse en los círculos cultos de Barcelona los libros de Marshall McLuhan (1911-1980), con sus estudios sobre los medios de comunicación de masas, y de Umberto Eco (1932), con sus textos de semiótica y cultura de masas, que contribuyeron a modificar el concepto despreciativo que había hasta entonces sobre este tipo de cultura popular. La estética pop de Carnaby Street llegó a la capital catalana a través de Terenci Moix y de otros personajes que gustaban de perderse en el Londres moderno de los sesenta. El eje Londres-Milán y la influencia parisina, siempre presente durante el siglo XX, influyeron enormemente en una Barcelona que soñaba con ser cosmopolita. La generación joven de esos años ya había crecido con los anuncios, los cromos, las historietas, las canciones, el cine... los medios populares de masas formaban parte de su identidad cultural. No aceptaban los términos de alta y baja cultura, no había discriminación entre una y la otra porque un todo les había influido y formado, les había dado su visión del mundo. Publicistas, fotógrafos, arquitectos, modelos y, por qué no, creadores de cómic, son los nuevos profesionales que entran con fuerza como referentes de lo moderno. Todos ellos, junto a los escritores y cantautores, formarían parte del movimiento *gauche divine* en boga en el final de los

años sesenta y al principio de los setenta en Barcelona.



Historieta de Sió publicada en los años sesenta, en *Sissi*. Selección de novelas gráficas. Imagen tomada de navarrobadaia.blogspot.com

Enric Sió sería un miembro más del grupo. En ese momento ya se había distanciado del grupo mas "psuquero" (el PSUC era el partido comunista catalán, muy activo en su lucha antifranquista) tras el fracaso de la primavera de Praga (1968). Pero en la *gauche divine* cabían más pensamientos políticos. El grupo interdisciplinar compartía el antifranquismo, un catalanismo con diferentes grados de intensidad, un interés por los movimientos culturales de la vanguardia y un hedonismo y ganas de disfrutar de la juventud con los que Sió se podía identificar. Un cierto esnobismo y distanciamiento podía estar presente en este grupo, en relación con la tradición o la obra cultural creada por gente de derechas. En el caso de Sió podríamos recordar su desprecio por las obras de los dibujantes de la "línea clara", con Hergé a la cabeza. Tampoco sentía mucho aprecio por los dibujos de Boixcar.

En la década de los sesenta, como declara Josep Maria Beà en una entrevista [1], era habitual, en determinados ambientes, tomar anfetaminas a modo de vitaminas para rendir más. No tardaría en llegar poco después a Barcelona el consumo de ácidos como el LSD. Con el aval de ser un producto de la psicodelia y la contracultura, músicos, pintores, escritores y creadores de todo tipo se lanzaron a experimentar sus efectos en la mente. Querían lograr un nivel de sensibilidad ampliada, una visión del propio mundo extraído del subconsciente. Esta experimentación se plasmaría en muchas obras de estos años. Nadie en aquel momento sabía y era consciente de las consecuencias que podía acarrear el consumo de estas drogas.

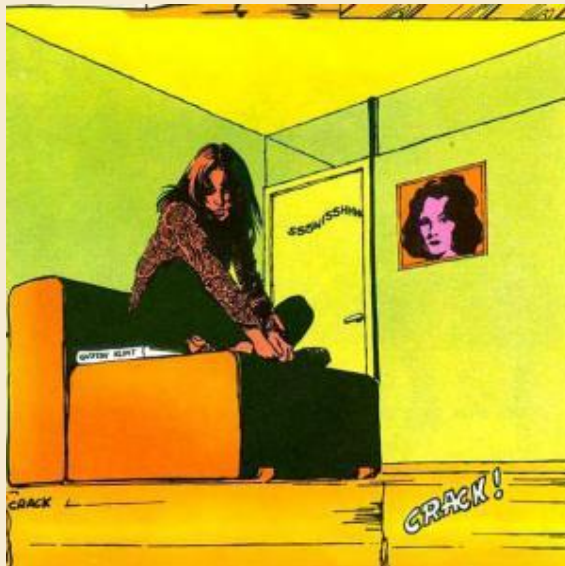
El arte pop, nacido en Inglaterra, logra su mayor desarrollo y reconocimiento por estos años; en Estados Unidos conectó más rápidamente que otros movimientos artísticos con la sociedad. Es un arte que se interesa por los medios de comunicación, que mitifica a las estrellas del cine y la canción, que valora los bienes de consumo más allá de su utilidad dándoles un nuevo significado. En definitiva, un arte al otro lado del péndulo de la abstracción y el informalismo reinante en la escena internacional desde la II Guerra Mundial, un arte más próximo y "fácil" que habla de manera realista de lo que rodea todos los días a las personas de ambiente más urbano.

Enric Sió rinde homenaje al arte pop en diferentes viñetas de su obra. El cuadro *Whaam!* (1963), de Roy Lichtenstein lo podemos localizar en la casa de Martha en la segunda página de *Aghardi* de 1969 [2]. El retrato de Elizabeth Taylor (1963) de Andy Warhol se puede ver en el cuento *Alicia* de la serie *Mis miedos* de 1970 [3]. Sió entra de pleno en esta corriente artística a partir de 1967 a través de su interés por la fotografía. En estos años realiza todo tipo de experimentación en el có-

mic, utilizando técnicas de la publicidad como el uso de las tintas planas. En cuanto a la fotografía, calca imágenes, amplía, reduce, utiliza negativos y positivos de alto contraste, saca partido de la solarización, todo para lograr transmitir los efectos y sensaciones que busca. Esas innovaciones empiezan a hacerse patentes en las historietas que dibuja para unos fascículos que realiza para Editorial Salvat en el año 1967. En la historieta corta de "Tirant Lo Blanch" que publica en *Orifloma* en diciembre de 1968 sigue utilizando la técnica del color en tintas planas, sin siquiera utilizar el negro para perfilarlo y delimitarlo. Las formas sólo son explicitadas por la frontera que se establece con el cambio de color.



Viñeta de Sió en la que se ve el cuadro *Whaam!*



A la izquierda, alusión a Warhol. Sobre estas líneas, *Tirant lo Blanch* en *Orifloma*.

Emili Teixidor, que trabajaba como pedagogo colaborando en los fascículos de Salvat, le propone hacer un trabajo para la revista *Orifloma*. El resultado se publica en 1968 con el título "Lavínia 2016 o la Guerra dels Poetes". Emili Teixidor como guionista y Enric Sió como dibujante, efectuaron un intento muy libre de satirizar y remover los sectores culturales catalanes de la época. Enric Sió, con un

dibujo caricaturesco, logra que *Lavinia* se convierta en el primer cómic de tema político de la época. Un poco después, en 1969, también con guión de Teixidor, intervendría en una parodia del mundo de la fotonovela, junto con la actriz Núria Espert, llamada *La Núria es perd*. Interesante la última foto de esta obra, en que se ve a la florista Núria, presuntamente muerta, rebosando por los cuatro costados: humor, sensualidad y belleza en una composición fotográfica atractiva.



Nuria es perd, de 1968. Consúltese [el artículo del autor sobre esta fotonovela](#).

Conectando con la época, Enric Sió se encarga del diseño de la colección de Charlie Brown (*Peanuts*) que lanza Edicions 62 en catalán en el año 1968. Esta edición no es un acto banal, la obra de Schulz se consideraba en ese momento paradigma de la modernidad y de lo que tendría que ser el cómic de calidad para adultos. El nombre de Linus, el amigo de Charlie que siempre está enganchado a su manta, es utilizado para dar el título a la revista de cómics milanesa de vanguardia. Una muestra muy conocida de esta época en su trabajo como diseñador gráfico es la portada del disco que realiza para la cantante Guillermina Motta (finales de 1969), su compañera en ese momento. Este diseño está inspirado en el trabajo que realizó Richard Avedon con las fotografías de The Beatles en 1967.

A finales de los años sesenta, Enric Sió es un dibujante de cómics plenamente aceptado en los ambientes cultos de Barcelona, como intelectual y como artista. Joaquim Molas[4], Alexandre Cirici[5], Terenci Moix, Luis Gasca, Romà Gubern, le dedican artículos elogiosos en revistas o libros. En junio de 1972 expone sus originales en la sala Aixelà de Barcelona, con motivo de la presentación del libro de Romà Gubern *El lenguaje de los comics*, libro del que Sió fue inductor y colaborador principal.

Aghardi, que realiza para la revista italiana *Linus*, es un paso importante en su madurez artística, y por primera vez se hace cargo del guión. El proceso según el mismo autor era: «Primero escribo la historia de un modo cercano a la escritura automática de los surrealistas. Y después la convierto en un guión. Luego viene la producción: documentación acerca de los personajes, ambientes, etc. Y, finalmente, la dibujo. (...) Los textos los escribo en catalán y posteriormente los traduzco al castellano o al francés. Es un problema, pero me resulta imposible hacerlo de otro modo»[6].

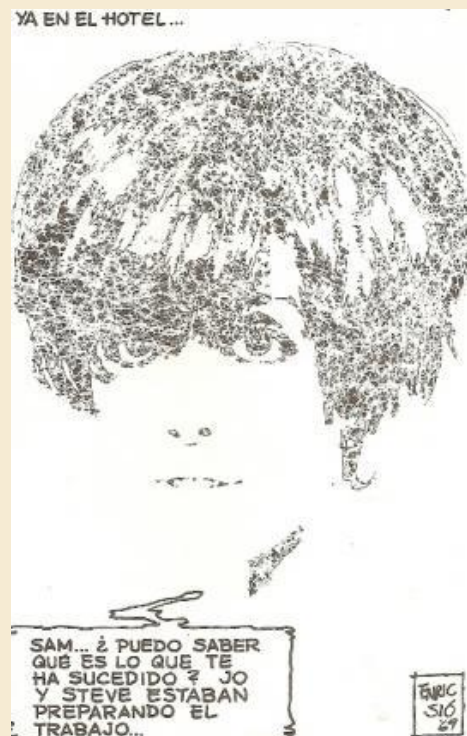
La documentación implicaba fotografiar las escenas y pasarlas a dibujo utilizando todo tipo de técnicas. Las primeras páginas de *Aghardi* se publicarían en 1969. En cada viñeta exprime al máximo la capacidad expresiva y plástica lograda gracias a su experimentación con las técnicas fotográficas. Trabaja el montaje de cada página de manera sugestiva, jugando a la vez con la narración de la historieta de manera innovadora. En *Aghardi*, Sió cultiva un nuevo futurismo, muy de los años sesenta, un canto a la tecnología y a los aparatos sofisticados de aquellos años, casetes, coches de fórmula 1, cronógrafos, helicópteros de última generación, cámaras con teleobjetivo... En *Aghardi* podemos encontrar la historieta "Gholó", publicada originalmente en catalán en la revista *Serra d'Or*.^[7]

Mara, que empieza a publicarse en 1970, es la que se considera su obra más personal^[8]. En ella nos habla de sus demonios internos. «*Mara* es la historia de una familia, que puede ser catalana, bajo el franquismo. La historia fabulada de mi propia familia, con mentiras disfrazadas de verdad y al revés. Es una visión idílica o terrorífica de una infancia, adolescencia y madurez, todo mezclado; una forma de expulsar mis fantasmas para que no molesten mucho. Tanto en las imágenes como en el texto procedo de una forma intuitiva, son los demás los que descubren otras causas», declara Sió en una entrevista de 1980.^[9] Es una historia llena de violencia física y verbal, donde se entremezclan la realidad y el sueño o quizás mejor, la pesadilla. Lo onírico, lo fantasmal, lo irracional, más una dosis alta de fantasía, campea libremente por los diversos cuentos que configuran la historieta.

Otra pista para ayudar a captar el sentido de *Mara* y la serie *Los miedos* sería un comentario que hace Sió en la entrevista realizada por el periodista Rafael Wirth^[10]. «A gloria tocaban cuando acudía a misa los domingos, de pequeño. Cuando vestía las casacas de monaguillo veinticuatro horas después de que hubiese asistido con sus abuelos a una sesión de espiritismo. Creía entonces que una y otra cosa eran lo mismo. Los sábados iba a la búsqueda de un pariente muerto o desaparecido durante la guerra; era exorcizado convenientemente para que nada le pasase y poco antes de que se produjese el encuentro le hacían salir de la sala. Tenía yo cuatro, cinco, seis años.» De su infancia le venía el interés por



Motta, en una imagen tomada del número 76 de *Oriflama*, de octubre de 1968. Bajo estas líneas, imagen de *Aghardi*.



coleccionar muñecas. Le servirían convenientemente en *Mara* para dibujar niñas y peponas llenas de morbo y de instintos sádicos.



Arriba, detalle de "Gholó". Abajo, Dos viñetas de *Mara*.



conseguir mantener su nivel de vida con su trabajo en el mundo del cómic, lo abandona casi totalmente para pasar a dedicarse a la publicidad. En 1985 hace una intentona de editar una revista. Está convencido de que el cómic de calidad tiene su público, que el problema es de distribución y de la miopía de los editores que editan sólo subproductos. En la revista *La Oca* plasma sus intereses y gustos culturales, y espera encontrar un número suficiente de lectores. Con una tirada de 20.000 ejemplares y muchos menos de venta real, el público lector pronto da la

«A través de los dibujos, los diálogos y los sonidos ofrezco una rebanada de vida, con la intención de causar sensaciones en el lector, como escenas que se pueden presenciar desde el ojo de una cerradura. En *Mara* no hay historias reales, todo está fabulado. La idea central era la vida tomada como un rito, una vida muy litúrgica, donde los hechos más mínimos de los personajes se transforman en un ritual. No hay en ello una regresión a la infancia; me interesa la parte de infancia que está hoy presente», comenta en una entrevista de 1980[11].

En esta historia Sió da pistas de lo que quiere comunicar, pero espera del lector su propia interpretación. La intención del autor podría parecerse a la de un pintor contemporáneo, que muestra una obra para que las sensaciones, emociones y pensamientos que emanen de ella sean captadas de manera diferente dependiendo de la persona que la contempla. No es un cómic que vaya dirigido al público habitual que lee tebeos. Es una historietta de un autor culto que expone sus fantasmas a sus iguales, o sea, a personas con un nivel cultural alto que tengan unos referentes o intereses parecidos.

Enric Sió seguirá trabajando durante toda la década de los setenta en diversos proyectos. En 1981, al no

razón a los editores denostados por Sió, y la revista cierra tras publicar el número 4.

Enric Sió, a diferencia de dibujantes de generaciones precedentes, realiza su obra como si fuera un artista. No le gusta trabajar por encargo, aunque a veces lo tiene que aceptar. Normalmente crea sus historietas y los editores se las compran. Como todos los artistas, realiza su obra a base de una motivación interna, de su talento y de su técnica. Es un creador al que le gusta experimentar, que quiere realizar una obra plenamente insertada en su tiempo, no busca sus referentes en la tradición sino en compañeros de su misma generación. Una de las influencias fundamentales de su obra es Guido Crepax. La técnica del autor italiano para dibujar las viñetas y su manera de narrar eran totalmente innovadoras.



A la izquierda, Marta en *Aghardi*. A la derecha, Motta en una foto de octubre de 1968.

En los años sesenta el rol de la mujer en el cómic evolucionaba de la misma forma que lo estaba haciendo en la sociedad. Son los años en que los movimientos feministas logran un profundo y paulatino cambio en el papel de la mujer en el mundo occidental que se consolida en las siguientes décadas. En 1962 aparece en Europa, *Modesty Blaise*, de Peter O'Donnell y Jim Holdaway, y poco después *Barbarella*, de Jean-Claude Forest. Estas historietas inician el cambio; se trata de mujeres activas que pasan a ser protagonistas de la acción. Pero donde la transformación del rol de la mujer en el cómic se confirma plenamente es en la obra de Guido Crepax. Su personaje más conocido es Valentina, que apareció por primera vez en una historieta en 1965. Valentina es una mujer sensual, emancipada, libre y original a la que le gusta el mundo de la cultura y que expresa con inteligencia sus pensamientos. De preferencias izquierdistas, denuncia las injusticias y las guerras, aunque esas creencias no le hagan salir de la pasividad. Como mujer moderna, muestra sus inseguridades, pero también vive plenamente sus historias de sexo de forma nada convencional. Valentina, es una mujer erotizada y sexual, con gustos bisexuales y a la que le gusta el mundo sadomasoquista.

La sensualidad y el erotismo no dejan de ser unos productos de alta demanda en la sociedad de consumo. El sexo, vende porque interesa a muchas personas. Que los consumidores estemos dispuestos a reconocerlo ante los demás o ante nosotros mismos es otro cantar. A finales de los años sesenta o principios de los setenta, en un país que empezaba a salir de la mojigatería reinante en ese tema, dibujar la sensualidad como hacía Sió implicaba un alto grado de valentía. Le gus-

taban las mujeres y las retrataba como nadie lo había hecho. Muchos de los dibujos de figuras desnudas de sus historietas no pudieron ver la luz hasta años después de haber sido realizados. Tuvo problemas con la censura tanto en España como en Italia y también en otros países donde se publicaron sus obras. Él, pragmático, admitía que no tenía ningún problema en dibujar bañadores encima del desnudo, si la historieta se iba a publicar en un país determinado de moral conservadora. "Ah, esos ojos ciegos, torpes, podridos, que tachan de impúdico el cuerpo desnudo de una mujer hermosa, incapaces de sentir ni comprender su encanto incomparable" es un comentario que hace uno de los personajes en la historieta *Laberintos* [12] y que refleja bien el pensamiento del autor.

El caso de Enric Sió destaca porque lo importante no es el sexo que muestra, sino el atractivo que pueda tener la narración que lo contiene. Es un autor culto y con ambiciones artísticas, no busca la comercialidad que le puede proporcionar el dibujar apetecibles chicas desnudas. Dibuja mujeres hermosas, pero no con el objetivo de satisfacer deseos onanistas de sus lectores, las dibuja como las quiere, como las ve. Son mujeres que no existen como el producto de la plasmación en líneas del deseo del hombre lleno de testosterona. No son dibujos hechos por un cachondo calenturiento como muchos de los cómics eróticos o de pornografía suave existentes en el mercado. Sin desmerecer el trabajo de esos dibujantes con algunos trabajos que pueden ser interesantes, si implica que la intencionalidad del autor es diferente.

Las mujeres que dibuja son bellas, fuertes, complejas, sugestivas, seductoras, existen por ellas mismas, y la alta sensualidad que emanan es producto de todo ello. Las formas son las de las chicas que se pueden encontrar en Barcelona, no son del tipo *mamma* italiana con grandes pechos como Gina Lollobrigida, Silvana Mangano o Sofía Loren, tampoco de lo contrario, de estética *minimal* como Audrey Hepburn, Twiggy o Jane Birkin. Sus rostros dibujados tienen personalidad, expresan emociones y un mundo interior complejo.

Muchos artistas, dan pistas en sus entrevistas o escritos que ayudan a comprender mejor su obra. Pero los creadores como Sió también modelan su discurso por razón de lo que hubieran deseado hacer o de lo que otras personas esperan de ellos. En algunos comentarios que hace Sió quizás se pueda vislumbrar lo que hacen la mayoría de personas en sus libros de memorias o autobiografías, crear un personaje "artístico". No es fácil para nadie hablar de la obra de uno mismo de manera objetiva y sincera, quizás tampoco sea necesario o deseable.



Autorretrato de Sió en "Minims", de 1971.



Viñetas para *Rambla*, de 1980.

bierto su ser íntimo. Son mujeres expresivas con el rostro y con la postura del cuerpo, parece que tienen volumen. En términos cinematográficos serían las estrellas, las roba escenas, las que la cámara ama, y todo eso se transmite al espectador. Su fortaleza de carácter, su seguridad y su autoestima las hace desnudarse sin pudor, no para provocar al hombre, sino porque están en plena sintonía con su cuerpo. Son mujeres de carne y hueso que muestran su deseo abiertamente y gozan plenamente de su sexualidad.

Enric Sió y Guido Crepax muestran escenas sadomasoquistas, pero de diferente manera. El catalán, más realista en su dibujo, sigue utilizando como modelos mujeres que puedes encontrar por la calle. Los personajes de Crepax tienen unos rostros más irreales, reflejan un cierto aire decadente centroeuropeo. Como dirían nuestros mayores, las mujeres y los hombres de Crepax tienen cara de vicio, de perversión, lo cual no es malo para historias en las que el componente erótico es tan importante. Son personajes más sexuales que sensuales. Con una amistad entre los dos autores fomentada por la estancia de Sió en Milán entre 1974 y 1977, llegan incluso a dibujar historietas de homenaje mutuo. Sió y Crepax dibujan cada uno dos páginas en las que juntan a sus personajes más conocidos Mara y Valentina. La página que dibujó Sió, mostraba a Mara en la última viñeta disparando a la imagen de un guardia civil. La escena representaba el deseo de acabar con la represión franquista. Los dibujos fueron censurados y no se publicarían hasta unos años después.

Gracias a la profunda amistad de los dos creadores, Guido Crepax, a quien no le gustaba volar, accedería a viajar a Barcelona en marzo de 1985 para la presentación de la revista *La Oca*, en la que participaba. La invitación parte de TV3, y los dos dibujantes son entrevistados en el magazín de noche *Àngel Casas Show*. Los tiempos cambian, nadie invitaría hoy en día a dos dibujantes de cómics, ambos intelectuales, a participar en un programa de máxima audiencia en una televisión

Enric Sió retrataba lo que conocía e incluso a él mismo como protagonista de sus historietas. El rostro de Guillermina Motta lo podemos encontrar reflejado en la Martha de *Aghardi*. La retrata como un personaje seductor con encanto y belleza. Enric Sió también se retrata a sí mismo en 1971 como adulto que entabla conversación con la versión del niño Enric Sió en la historieta "Minims" de la serie *Mis miedos*. Vuelve a autorretratarse en 1980 en la historieta "40 en 80"[\[13\]](#).

Enric Sió parece que acaricia a las mujeres en cada línea que las define. Parecen chicas gozadas, en las que el dibujante ha descu-

pública o privada.

En sus últimos años como dibujante activo (1979-81), a Sió le interesa explorar y mostrar de manera evidente su manera de pensar, su filosofía de la vida. Sus dibujos siguen siendo atractivos, pero algunas de las historias cortas que posteriormente ven la luz en la revista *Rambla* pecan de discursivas. El pensamiento del autor no se entrevé sutilmente a través de la narración de la historia, sino directamente en los diálogos. También cambia la manera de mostrar el erotismo. Estamos en la época en que los quioscos se llenan de revistas eróticas y pornográficas. Sió, ya no duda en mostrar a sus personajes realizando actos sexuales, y dibuja primeros planos de genitales masculinos y femeninos.

En 1992, un hombre llamado Enric Sió publica un libro de fotografías llamado *Barcelona, Guapa!* a instancias de su esposa, Carmen Amorós Valldaura [14]. Este fotógrafo, dueño de una buena técnica y cuidada composición, hace ya tiempo que ha abandonado el deseo de experimentar y de intentar realizar creaciones innovadoras. El libro muestra a distintas muchachas, siempre desnudas, en los lugares más emblemáticos y "guapos" de Barcelona. Enric Sió escribió en el prólogo "La fotografía es el paraíso en el que confluyen artísticamente *voyeurs* y exhibicionistas. A veces, el exhibicionista es un edificio y el *voyeur* es un amante de la arquitectura. Otras veces, el exhibicionista es un centro comercial y el *voyeur* es el público consumista. Otras, incluso, el exhibicionista es una preciosa adolescente desnuda y el *voyeur* alguien que disfruta contemplando esta maravilla de la naturaleza". También comentaba el contraste que suponen las imágenes de las edificaciones en reformas, que aparecen "vestidas" con las típicas lonas, y las chicas, que normalmente van vestidas, en este caso aparecen desnudas.



Valentina de Crepax.

Le Déjeuner sur l'Herbe es un cuadro al óleo pintado por Édouard Manet en 1863. En el centro de la composición aparece una mujer desnuda acompañada de dos caballeros perfectamente vestidos sentados sobre la hierba. Un contraste similar utiliza Sió en estas fotografías, aunque el escándalo que provocó en París la exposición de este cuadro no tiene nada que ver con la naturalidad con que se pudieron hacer estas fotos en la Barcelona casi olímpica. El fotógrafo contó totalmente con la comprensión de la gente implicada en los diferentes ámbitos en que se hicieron las fotos. Se ha de recordar que hasta hace poco las ordenanzas del ayuntamiento de Barcelona permitían ir desnudo por la ciudad. No era un hecho punible, y algunos ciudadanos lo ejercían cotidianamente sin demasiados problemas. Las imágenes del libro son naturistas, más sensuales que eróticas, y en ellas el protagonismo del entorno y de la modelo está repartido al cincuenta por ciento.



Viñetas de la historieta realizada en 1979, "Finis-Terrae", publicada en revista *Rambla* número 22, de setiembre de 1984.



Mara y Valentina por Sió. Imagen tomada [del blog Deskartes mil](http://del.blog.Deskartes.mil).

Las chicas desnudas, jóvenes y bien formadas se insertan perfectamente en escenarios emblemáticos de Barcelona. Son muchachas parecidas a Mara, en el sentido de que son perfectamente bellas y perfectamente normales. No hay pechos desorbitados, ni posturas directamente lascivas. Las poses son naturales y elegantes, sin parecer sofisticadas. Las chicas se muestran orgullosas de su cuerpo y no tienen rasgos de pudor. Normalmente la mujer aparece haciendo lo que hace el resto de la gente a su alrededor, entre la indiferencia de los demás, como si fuera una más del grupo. No hay expresión de escándalo por parte de los fortuitos acompañantes, aunque sí alguna de curiosidad. En otras fotografías aprovecha el entorno para jugar con las posturas clásicas de los mitos helenísticos. Destaca la imagen tomada en el Parc de la Ciutadella, en la cual la modelo juega a ser Afro-

dita recibiendo el agua de un surtidor. Un poco más provocadora es la foto realizada en un Camp Nou lleno de público, antes de un Barça- Madrid. La chica anima desnuda y de pie exhibiendo una camiseta blaugrana en la mano en el momento de la entrada de los jugadores del Barça al campo. La retransmisión del partido por televisión mostró el total azoramiento del locutor que comentaba el evento deportivo.

Viendo las fotos, uno escogería algunas de ellas en las que la modelo y su postura quedarían perfectamente bien inmortalizadas en una escultura en bronce. Un ejemplo sería la escultura real que está en el Pabellón Mies van der Roe, que queda plenamente en concordancia estética con la postura de la modelo en la misma foto. En toda ciudad hay rincones, esculturas, pinturas con las que parece tener una relación. Cuando pasas por allí, esperas reencontrarla, lo deseas, ese punto no cambia, pero el *voyeur* sí, va transformado la percepción de lo que ves, va cambiando tu relación con el objeto. El fotógrafo Sió escoge esos escenarios y aprovecha la gente y la luz del momento para ajustar una composición atractiva jugando con la postura de la modelo.



Viñeta de "Cuestió de fe", publicada en *Rambla*.

La muerte prematura de Enric Sió, en 1998, no ha ayudado a poder realizar una reedición compilatoria de su obra. Una edición necesaria para recuperar a un buen autor que marcó una época muy importante en el cómic de este país. Hablamos de un dibujante que influyó mucho tanto sobre sus colegas de profesión como a las personas que se acercaban a conocer el mundo del cómic. Él también fue importante en el cambio de la percepción que tenía la sociedad en ese momento de lo que era el mundo de la historieta y de su valor cultural. Pero sin duda, el hecho de tener que contextualizar gran parte de sus cómics más personales para que sean entendidos por parte de las nuevas generaciones y el momento delicado que vive el sector de la historieta no ayuda a que se publique ese trabajo. Enric Sió era un gran dibujante que expandió los límites del cómic tradicional. El reconocimiento nacional e internacional que recibió en su juventud quizás no le ayudó a percibir que la ayuda y los comentarios de un guionista talentoso habrían sido muy positivos para su obra.

Los cómics de Sió, que en la práctica no se han reeditado desde los lejanos años ochenta, si hubieran gozado de un guiñón más contrastado habrían interesado a

más público y hoy en día sería un clásico intemporal, con obra tan válida ahora como cuando se creó.

BIBLIOGRAFÍA ANEJA

- Lindo, Alfonso.** Entrevista a Enric Sió en Blanco y Negro de 30 de junio de 1973, pp. 65-66.
Lladó, Francesca. *Los comics en la transición*. Ediciones Glénat. 2001.
Riera, Jordi. "Una fotonovela con Nuria Espert, Enric Sió y Emili Teixidor", en *Tebeosfera*, 2ª época, 8, diciembre de 2011. [Disponible en este enlace](#).
Salado, Ana. Entrevista a Enric Sió en la revista *Rambla* número 8 de 1983, pp. 56-58.
Sió, Enric. Artículos para *Comics, clásicos y modernos*. El País. 1988.
Sió, Enric. Entrevista, en *El País* de 29 de julio de 1979.
Sió, Enric. *Profanadores de tumbas*. Editorial Nueva Frontera, Madrid. 1980.
Suárez, Alberto. Entrevista a Enric Sió en *ABC* de 22 de marzo de 1973, p. 147.

NOTAS

- [1] Barrero, Manuel. Entrevista a Josep M. Beà realizada para Tebeosfera en el año 2002. [Disponible en este enlace](#).
- [2] Sió, Enric. *Aghardi*. Editorial Nueva Frontera, Madrid. 1979.
- [3] Sió, Enric. *Mis miedos*. Historietas de terror publicadas en la revista *Drácula*, editada por Buru Lan a partir de 1971.
- [4] Molas, Joaquim. "Enric Sió i el nou llenguatge del 'comic' ...", en la revista *Orifloma*, número 78. Diciembre de 1968, p. 31.
- [5] Cirici, Alexandre. "Enric Sió, estrella del còmic", en la revista *Serra d'Or* número 120. Septiembre de 1969, pp. 49-51.
- [6] Cuesta, Tomás. Entrevista a Enric Sió en *ABC* de 23 de mayo de 1980, pp. 36-37.
- [7] Sió, Enric. "Gholó". Con guión de Joan Perucho, publicado en entregas mensuales en la revista *Serra d'Or* en el año 1970.
- [8] Sió, Enric. *Mara*. Editorial Nueva Frontera, Madrid. 1980.
- [9] Samaniego, Fernando. Entrevista a Enric Sió en *El País* de 20 de mayo de 1980..
- [10] Wirth, Rafael. Entrevista a Enric Sió en *La Vanguardia* de 12 de noviembre de 1971, p. 31.
- [11] Samaniego, Fernando. Entrevista a Enric Sió en *El País* de 20 de mayo de 1980.
- [12] Historieta fechada en 1980 y publicada en la revista *La Oca* el 4 de junio de 1985.
- [13] Sió, Enric. "40 en 80", historieta de 1980 publicada en la revista *Rambla* número 23, de 1984.
- [14] Sió, Enric. Barcelona, *Guapa!* Autoedición: Xavier A. Xargay. Documentación y textos: Camen Amorós. Diseño gráfico: Toni Miserachs. Proyecto: Enric Sió Estudi, SL. Textos en catalán, castellano, inglés y francés. 29x29 cm. Car. 1992.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JORDI RIERA PUJAL (2012): "ENRIC SIÓ, EL AUTOR, EL EROTISMO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/enric_sio_el_autor_el_erotismo.html

SE MUEVE COMO UN GUEPARDO Y BRILLA COMO UNA ESTRELLA:
OMAHA, THE CAT DANCER (ALICANTE, 15-V-2012)

Autor: [EDUARD BAILE](#)

Notas: Texto redactado expresamente para el número 9 de TEBEOSFERA, especial dedicado a la presencia erótica de la mujer en los cómics. A la derecha, boceto de Reed Waller realizado en 1990.



SE MUEVE COMO UN GUEPARDO Y BRILLA COMO UNA ESTRELLA:

"OMAHA", THE CAT DANCER

O CÓMO INTEGRAR EL SEXO EXPLÍCITO COMO RECURSO NARRATIVO Y HERRAMIENTA DE DESARROLLO PSICOLÓGICO

Omaha a manera de antídoto femenino contra los prejuicios sexuales



Omaha, la liberada *stripper* protagonista.

Independientemente del medio para el que han sido concebidas, muy a menudo las obras eróticas y pornográficas [1] son tratadas por el grueso de crítica y público como artefactos de escaso alcance cualitativo en tanto que, tópicamente, se las juzga como herramientas inútiles para conducir reflexiones complejas sobre la naturaleza humana. Dejando de lado que, a nuestro juicio, una obra creativa debería ser eminentemente valorada en función del éxito o del fracaso a la hora de cumplir sus objetivos básicos explícitos y no de acuerdo con lo que el crítico o el mero lector predispone como baremo canónico de calidad [2], es palmario, para quien se quiera libre de absurdos prejuicios contra según qué géneros, que los réditos artísticos tienen que ver no con el *qué* sino con el *cómo*. Y, aún más, que cualquier

género es susceptible, si el autor se lo propone y, obviamente, si está capacitado para ello, de quebrantar los límites preestablecidos y de dialogar con temáticas diversas para conformar así trabajos híbridos que, sin renunciar a aquellos factores que se constituyen como faro visible de su adscripción genérica elemental, funcionan con la misma eficacia que artefactos más prestigiados por su consideración como obras de autor o construidas, al menos, bajo el paraguas de géneros *serios*.

En este sentido, "*Omaha*", *the Cat Dancer*, de Reed Waller y Kate Worley, el magnífico cómic erótico que narra las peripecias como bailarina exótica en la ficticia urbe Mipple City (estado de Minnesota) [3] de la joven y liberada gata que le da título, ofrece un ejemplo paradigmático de ruptura con los moldes estandarizados del cómic erógeno para desembarcar en una vía multigenérica que, no obstante, no renuncia a su componente lúbrico. Las escenas sexuales entre Omaha, que no duda, frecuentemente, en tomar la iniciativa, y su compañero Chuck son tan tórridas como cabría esperar y son susceptibles sin duda de un acercamiento analítico



Bailes de excitantes cuerpos femeninos que, al atrapar primero la atención del lector, lo introducen después en una trama que se desborda en recovecos y matices.

que fondee en lo puramente sensual; al tiempo, dichas secuencias devienen herramientas lúcidas para abordar sentimientos complejos definidores del alma de los personajes principales, así como marco de referencia para tratar, a largo plazo, al estilo de las *soap opera* televisivas, una reivindicación tan elemental como es la necesidad de poder vivir sexualmente como a uno le plazca, lo cual cobra mayor relevancia al configurarse bajo un prisma femenino en el marco de los primeros años ochenta, trasfondo temporal entendido aquí como encrucijada de cambios sociológicos en la sociedad estadounidense coetánea. Recordemos, en este sentido, los comentarios de Trina Robbins (2006, 4-5) al señalar que el descubrimiento de "*Omaha*" le sirve sobremano para pergeñar en 1987 el encargo de un artículo sobre sexismo a partir de cuatro cartas de mujeres publicadas en el correo de *Cerebus* (1977-2004), de Dave Sim. No es baladí el dato: apunta hacia una hipotética influencia de nuestra *strip* como modelo de representación de la sexualidad femenina por contraste con las aportaciones del mismo Sim, un magnífico autor sin duda, pero cuya serie es, a medida que progresa, un notable foco de odio misógino.

Sin la letra pequeña, tan farragosa, "*Omaha*", bajo el disfraz de desinhibidos episodios de alcoba encabezados por una mujer sensible pero no quebradiza, dueña de sus deseos físicos y, por ende, del camino que recorre, nos habla de la libertad

de elección de cada uno: ser lo que uno quiera ser, sin cortapisas moralistas hipócritas, sin pedir perdón ni permiso a nuestras pacatas sociedades modernas secuestradas por la corrección política y sus falsas apariencias de puertas afuera, desde una perspectiva, además, que coloca al hombre en el epicentro de las decisiones [4]. Es un cómic erótico, sí, y, sin duda, orgulloso de serlo, pero es también mucho más que eso: un canto al libre albedrío de la mujer y a sus legítimas necesidades vitales para ser feliz consigo misma. De igual modo, al proponer estos planteamientos lejos de la militancia convencional en favor de un enfoque natural y equilibrado entre hombre y mujer, la *strip*, en última instancia, ahonda globalmente en la libertad del ser humano, sin distinciones de sexo. Aclarada la premisa crítica general, no queda sino cerrar este apartado introductorio con unas líneas de Neil Gaiman (2008, 5), a las que, justo es reconocerlo, podría decirse que nos limitamos a glosar por extenso dado que inciden sintéticamente en lo atractivo de la *strip* mejor que cualquier otra reflexión que hayamos leído:

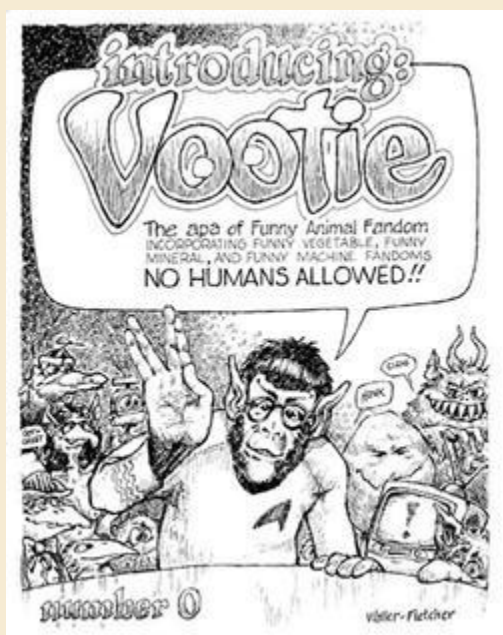
"*Omaha*" the Cat Dancer is a soap opera, but it's a drama, not a melodrama; it is a funny animal comic, but the funny animals are real people, and it's neither erotica nor pornography – simply a story in which the virtual cameras continue to roll while people take their clothes off and make love (just as they do in the world you and I inhabit)– delineated with an unblinking charm which has the odd effect (for me at least) of making one wonder where all the sex has gone in the other fictions one reads or hears or sees... [5]

El largo y tortuoso camino: desde la génesis hasta el reconocimiento crítico

De la mano del dibujante Reed Waller (1949) [6], pronto reforzado por la guionista Kate Worley (1958-2004) [7], *The Adventures of "Omaha"* debuta en 1978 en *Vootie* [8], magazín creado por el propio dibujante en 1976 para dar cabida a historias protagonizadas por los clásicos *funny animals*, si bien ahora desligados de su tradicional conexión infantil y relocalizados en un contexto alternativo volcado voluntariamente a los márgenes de la historia del cómic norteamericano. Es este un indicio claro de la ambición del dibujante por romper con las limitaciones de una industria que, en términos generales, se revela reacia y escandalizada ante el hecho sexual, una actitud cuyo botón de muestra más evidente es el género superheroico de la época, habitualmente immaculado en el terreno erógeno por más que acercamientos hechos varias décadas después puedan apuntar a insinuaciones más o menos veladas [9].

Es precisamente Waller quien desarrolla el concepto inicial, movido por el interés prioritario de focalizar sobre temas sexuales largamente ausentes del ámbito de los *funny animals*, con contadas excepciones como la obvia *Fritz the Cat* (1965-1972), de Robert Crumb (Skinn, 2004: 71), sin duda, la influencia seminal de nuestra *strip*, por bien que, como veremos, la irrupción de la guionista permite que "*Omaha*" vuele pronto con alas propias [10], o los devaneos húmedos de Mickey Mouse y su sempiterna novia Minnie en *Air Pirates Funnies* (dos volúmenes en 1971), el proyecto *outsider* y kamikaze de Dan O'Neill. En un plano más específico, Waller, decidido a sacar adelante su leve premisa inicial, se arma con los bocetos del proyecto y visita locales de *striptease* de la ciudad de St. Paul (Waller, 2006, 6) para adquirir las necesarias dosis de ambientación, hasta que la lectura de diversos artículos de prensa sobre el cierre de dichos clubes por parte de las conservadoras autoridades locales le da el punto de apoyo sobre el que construir

un cómic que ya nace con la voluntad de revolverse contra la moralina ultraderechista. En cierta manera, he aquí un eco de lo que en Europa, y, huelga decirlo, desde otros parámetros ideológicos y contextuales, acomete Pier Paolo Pasolini en su *Trilogía della Vita*, azote desvergonzado de biempensantes. En última instancia, el acicate que despierta la chispa de la vida de nuestra *strip* tiene lugar cuando Jim Schumeister (Waller, 2006, 6), uno de los autores alojados en la mencionada antología *Vootie*, le presenta a Waller una propuesta titulada *Charlie's Bimbos*, bajo la cual se ha de configurar una especie de proclama libertaria contra el puritanismo comúnmente asociado a la paradójica sociedad estadounidense, a menudo traidora de sus ideales libertarios constitucionales, pero también foco de numerosos experimentos arriesgados a la otra orilla del *establishment* creativo.



Página de *Vootie*, el magazín de Reed Waller donde debutó "Omaha" en 1978.

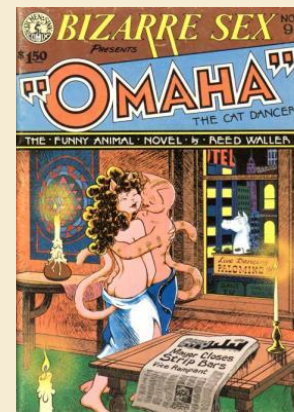
A pesar de este prometedor inicio, Waller, mucho más dotado para la caracterización psicológica mediante la gestualización gráfica que para delinear una arquitectura narrativa acorde, se ve pronto acorralado en un azucaque argumental. Ante este problema de base acude al rescate Kate Worley (Worley, 2005, 4-5), su pareja sentimental entonces y durante varios años, quien se establece como escritora fija de la serie con pingües beneficios para la calidad de la obra. A partir de aquí es cuando, en puridad, la *strip* despegua gracias a dos factores elementales: por un lado, una progresiva profundización en la caracterización de los personajes (Rothschild, 1995: 110-111; Vance, 2005: 3), especialmente en cuanto a los jóvenes amantes Omaha y Chuck, a veces frustrados o interrumpidos momentáneamente en su

deseo de cumplir libremente sus sueños, metaforizados estos en una travesía llena de obstáculos legales, económicos y morales, senda a la cual, sin embargo, no renuncian en ningún momento merced a un prevalente optimismo carente de sensiblería fácil. Por otro lado, un mayor énfasis en los presupuestos iniciales de denuncia, en absoluto panfletaria sino filtrada por la peripecia argumental, contra la moralina sexual de las autoridades locales, representadas a través de sus tejamañes con los círculos de poder económico, y afanados, por supuesto, en condenar públicamente lo que abrazan en privado.

A partir de 1981, tras el primer capítulo que cuenta de manera definitiva con el título "Omaha" *the Cat Dancer*, publicado por Kitchen Sink Press en *Bizarre Sex* nº 9, la serie desfila por diversos episodios hasta que consigue título propio en 1984 bajo el manto de SteelDragon Press, hecho que le permite coger velocidad de crucero para redondear sus objetivos artísticos. En este sentido, el cómic persiste en sus atractivos esenciales con un camino lento pero seguro, lejos de los escaparares *mainstream*, sí, pero apoyado por un núcleo fijo de lectores que ya no solo beben de lo superheróico, sino que abrazan fielmente las propuestas alternativas,

tales como *Love and Rockets* (1982-1996 en su andadura primigenia), de los hermanos Hernández [11], o *Cerebus*, de Dave Sim, cada uno según parámetros diferentes, todos confluentes en la obertura de grietas estéticas y argumentales en los márgenes de la industria. Sin embargo, el final de la década trae consigo el inicio de una serie de fatalidades que, por contraste con la esperanza preeminente en las acciones de los *funny animals* protagonistas, deja daños permanentes puesto que, si bien el cómic se revela, apropiadamente, gato de siete vidas incansable en su eterno retorno para proseguir el ciclo argumental y vital de Omaha, Chuck y los otros, nunca recupera el ritmo de publicación pretérito, con lo que ello conlleva de pérdida de exposición e impacto.

Así, en agosto de 1988, Worley es gravemente herida en un accidente de tráfico y, por si esto no fuera suficiente, en noviembre de 1991 es Waller quien recibe un duro golpe, ahora en forma de cáncer de colon. Uno y otro hecho, como hemos señalado, afectan seriamente el proceso de publicación de la serie, hasta el punto de que la situación se adivina insostenible: en 1995, después de que la serie homónima perezca en 1993 al cabo de diecinueve entregas y también tras cuatro entregas más editadas por Fantagraphics Books en el ínterin, los dos autores, desunidos ya sentimentalmente, marcan el punto final de mutuo acuerdo. No obstante, la *strip* parece transmitir las ganas de vivir de sus personajes a los creadores, y estos deciden completarla en 2002; ese mismo año, sin embargo, se le declara un cáncer de pulmón [12] que se nos lleva lamentablemente a Worley en 2004. James Vance (1953) [13], el viudo de la guionista y autor, junto con el dibujante Dan Burr, de la notable *Kings in Disguise* (1988), sube entonces a bordo de la empresa para conducir "Omaha" hacia sus peldaños finales en la cabecera *Sizzle*.



Bizarre Sex nº 9 (1981), inicio de facto de la serie.



"Omaha" the Cat Dancer nº 1 (1984), primera cabecera propia.

La obra es objeto de elogios extremos por parte de voces reconocidas, desde Neil Gaiman (2006, 4-5) hasta Harlan Ellison [14], a pesar de esta torturada historia editorial, aspecto que, insistimos, quizá la haya afectado a la hora de conseguir un mayor reconocimiento por cierta falta de contacto con el público posterior a los años ochenta, década en que la obra cuenta con una mayor regularidad de publicación [15]. En el resbaladizo campo de los premios, por bien que no es requisito indispensable para juzgar la valía de "Omaha", cabe señalar tres nominaciones ('mejor serie continuada', 'mejor serie en blanco y negro' y 'mejor equipo creativo') para los prestigiosos Eisner Awards en

1989, y dos premios ('mejor serie en blanco y negro' y 'mejor guionista') en 1991. En todo caso, quizá no haya mayor reconocimiento del éxito de un artefacto artístico entre sus lectores que las sucesivas reediciones, puesto que así se denota la perdurabilidad del interés más allá del contexto cronológico primigenio. Así, a la

reedición *The Collected "Omaha" the Cat Dancer* en seis volúmenes compilatorios entre 1987 y 1998, a cargo inicialmente de Kitchen Sink y posteriormente de Fantagraphics, se añade la definitiva *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, siete volúmenes editados por la casa NBM Publishing bajo el sello Amerotica entre 2005 y 2008 (Waller / Worley / Vance: 2005-2008). Precisamente de esta última reedición es de la que se nutre la versión en castellano de Astiberri (Waller / Worley: 2008-2011), la cual, a razón de dos volúmenes americanos por cada libro español, pone remedio a una ausencia en nuestro mercado francamente inexplicable desde el paso en falso de los nueve álbumes publicados por La Cúpula en los primeros noventa.

Más allá del sexo sin renunciar al sexo

La tendencia habitual a la hora de analizar genéricamente un artefacto artístico es establecer una etiqueta que nos permita un método efectivo de aproximación crítica, pero no siempre el objeto de estudio se deja domar sino que, en ocasiones, escapa a los paradigmas convencionales y se ramifica en variadas vertientes. Tal como se ha señalado al inicio de esta pequeña aportación, "Omaha" parte de unos evidentes presupuestos eróticos para elevarse por encima de un sistema de clasificaciones que a veces únicamente responde a necesidades del mercado o, en todo caso, a la pereza analítica de la crítica y, en menor medida, del público lector. En esta línea, no cabe inferir que el componente erótico es irrelevante en el paisaje gráfico de "Omaha" o que los autores intentan difuminar la trascendencia de las escenas sexuales en las tramas argumentales; antes al contrario, el sexo es expuesto abiertamente, sin tapujos, desde un prisma que lo connota no como algo morboso sino natural y consustancial a los personajes, a sus vidas, que son también las nuestras. Según esto, la profundidad en la caracterización de los personajes se configura como ideal puente de conexión con la pulsión sensual: precisamente porque son entidades consistentes, llenas de matices y recovecos, el sexo está presente en sus peripecias cotidianas. El sexo, pues, aparece en la *strip* no como reclamo accesorio, sino como un componente inevitable del rompecabezas de sus vidas. "Omaha", en lugar de lanzar convencionalmente lo erótico a la cara del lector, se limita a desvelar la cortina de una ventana no suficientemente atendida con normalidad en la historia previa del medio, al menos en ámbito estadounidense. Así, mediante una aproximación al sexo falta de sensacionalismo, como



The Complete "Omaha" the Cat Dancer vol. 1, primer volumen recopilatorio de NBM Publishing bajo el sello Amerotica.

sería el caso, subrayemos, de la erogenia tradicional, o de intenciones paródicas y provocadoras, de acuerdo con los parámetros de ciertas orillas del *underground* [16], nuestra *strip* navega libre de corsés y arriba a cualquier puerto temático que interese a sus autores, con el sexo despojado de clichés como fondo de referencia. Sencillamente, "Omaha" se alza como obra multigénero porque Worley y compañía se vuelcan en la descripción naturalista de las circunstancias de sus personajes, un devenir cotidiano poliédrico como la vida de sus propios lectores, nosotros mismos quizá. Los protagonistas de nuestro cómic pueden ser *funny animals*, pero ciertamente son muy *humanos*, y en la variedad de intereses y de contextos en que se mueve el hecho humano radica la habilidad de la *strip* a la hora de apuntar a géneros diversos no estancos.



Sexo explícito pero, por encima de todo, personajes con cosas que decir.

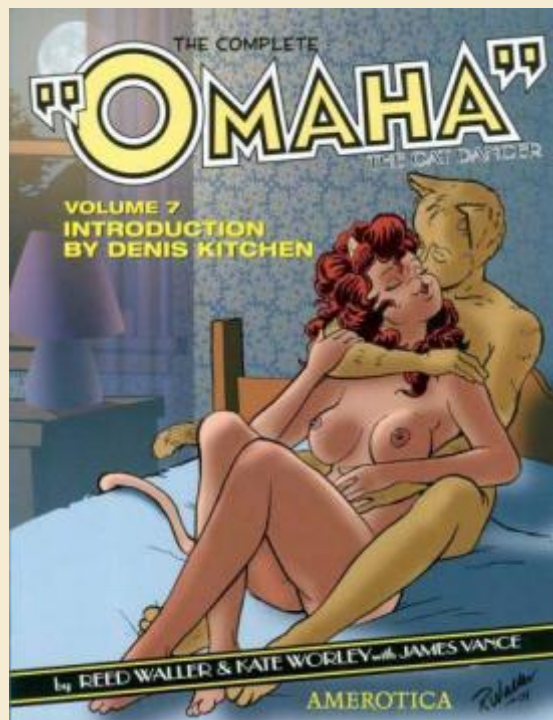
El hecho de que esto, además, se haga mediante el uso de una protagonista femenina como eje central, permite que la operación multigénérica de que hablamos profile un producto final aún más consistente. En otras palabras: para que la detonación desde dentro de los clichés asociados a la historieta erógena sea realmente efectiva es necesaria la recurrencia a un personaje femenino bien detallado psicológicamente y dotado de opinión propia, ya que, precisamente, uno de los aspectos más relevantes de dicho tipo de obras es la objetualización de la mujer, mero recipiente del placer masculino.

El carácter multigénérico de "Omaha" se apoya, se ha sugerido, en un variado plantel de personajes excelentemente definidos, tanto por lo que respecta a la representación gráfica como por lo que se refiere a sus motivaciones

íntimas. En un primer acercamiento, la decisión de representarlos como *funny animals* puede despistar al lector si este cae en la tentación de vincular tal elección con parámetros de la historieta infantil [17]. Nada más lejos de la realidad: esta es una obra para adultos sin grietas, agraciada con personajes complejos, contradictorios, nada previsible, en permanente evolución. En realidad, a nuestro parecer, el grafismo de los protagonistas, hábilmente esculpido por Waller, incide en dos factores de éxito: por una parte, la gestualización, clave a la hora de transmitir implícitamente el mundo interior de los personajes, adquiere un alto

grado de maleabilidad, ya que no se ve determinado por el prurito de la representación humana verosímil; por otro lado, como ocurre con *Maus* (1991 para su primera edición completa), de Art Spiegelman, se accede a un cierto distanciamiento que facilita el desarrollo argumental y temático sin caer en sensiblerías, exageraciones melodramáticas, etc. En otro de orden de cosas, el detallado paisaje interior de los protagonistas, gracias a la eficacia artizada del guión de Worley, una guionista femenina en un mundo mayoritariamente regido por hombres, recurre a entrelazamientos continuos que van expandiéndose paulatinamente bajo el modelo argumental de las *soap opera*, esto es, la riqueza psicológica de cada personaje se refuerza al apoyarse en el cruce de caminos con el resto del elenco, respetando en la medida de lo posible el paso del tiempo, si no según parámetros estrictamente realistas, al menos sí concordantes con el ritmo de publicación de la strip. Obviamente, los dos personajes más fuertemente beneficiados de dichas elecciones artísticas son la propia Omaha, en realidad, el nombre escénico de Susan 'Susie' Jensen, nuestra felina stripper en el Kitty Korner Klub, y su amante Charles 'Chuck' Tabey, Jr., heredero de Charles Tabey, Sr., un poderoso magnate que relaciona inevitablemente a la pareja principal con el temible mundo de las finanzas y del poder, ámbito inhóspito de corrupción y venganzas.

La gata *stripper*, en tanto que mujer radicada profesionalmente en el mundo de la noche, un contexto en que el sexo femenino, como en otros ámbitos, es a menudo la víctima propiciatoria, se configura como el símbolo máximo, el ejemplo mejor perfilado y depurado, en suma, de la reivindicación libertaria que anida en el corazón de nuestro cómic. Puede que el punto iniciático de la serie radique, de acuerdo con los presupuestos primigenios de Waller, en las andanzas de *Fritz the Cat* (1965-1972), de Robert Crumb, pero con la entrada de Worley en la ecuación "Omaha" se aleja de la visión cínica, mordaz y cáustica característica del pope del *underground* en favor de una aproximación que, desprovista de aspavientos provocadores, remite a los triunfos y a las miserias de la juventud estadounidense en la encrucijada de la década de los setenta a los ochenta. Este marco cronológico no es intrascendente: recordemos que durante esta década, bajo el mandato presidencial de Ronald Reagan (1981-1989), la sociedad norteamericana experimenta una extrema regresión conservadora, contexto ante el cual la *strip* se configura como una propuesta valiente y arriesgada por la libertad de elegir el propio camino, por encima de dobles morales y machistas visiones retrógradas en el plano sexual, y a partir de aquí, por extensión, en cualquier faceta de la vida. En esta línea,



Omaha y Chuck, pareja icónica de la normalidad sexual en el cómic.

Omaha, como hemos señalado, es apropiadamente el personaje paradigmático. En primera instancia, ha vivido un divorcio con anterioridad al inicio de la *strip*, pero este hecho, que la puede estigmatizar socialmente como mujer, no la predetermina negativamente en sus acciones, sino que simboliza su capacidad para andar/nadar sola, como mujer joven pero plenamente responsable de sí misma, no necesitada, claro está, de un referente de poder masculino.



Sin tapujos, decidiendo voluntariamente.

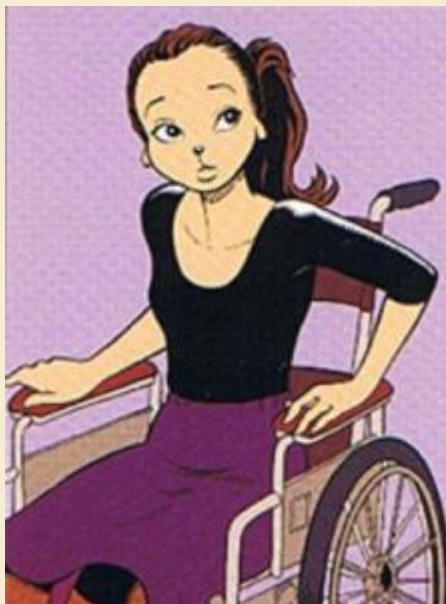
Asimismo, su enamoramiento no deriva en una relación con roles preestablecidos según los principios de la sociedad patriarcal occidental. Aquí y ahora, ella es bien capaz de tomar sus decisiones, y, al descubrir un engaño inicial por parte de su amado, que se desvincula del apellido familiar bajo la denominación de Chuck Katt sin que ella lo sepa, no duda en alejarse para reflexionar libremente. Como espejo, de acuerdo con lo establecido antes para el uso y función de lo erógeno, Omaha no se ve encorsetada por patrones cerrados de comportamiento según el punto de vista masculino, sino que experimenta encuentros lésbicos o grupales según los requerimientos de las circunstancias y de sus deseos en el momento concreto: las pasiones, sin duda, están expuestas al cambio constante, y una mujer tiene derecho a disfrutar de ello plenamente en la misma medida que un hombre sin que sus decisiones la marquen por

salirse del papel que le ha otorgado sin preguntar la sociedad masculinizada.

Por bien, pues, que es la *stripper* protagonista quien mejor representa el *leitmotiv* vital de la serie, el elenco general de personajes positivos incide en el mismo aspecto. Es el caso del propio Charles Tabey Jr., ya se ha explicado, cuando se esfuerza por caminar al margen de los pasos de su influyente padre, ansiando apartarse de su sombra alargada: se trata del deseo de crecer por uno mismo, sin deudas familiares. Y es sobre todo, a nuestro juicio, el caso que remite a la experimentación sexual femenina. Así, la examante del magnate Charles Tabey Sr., la bailarina exótica Shelly Hine, se entrega a relaciones lésbicas en brazos de la propia Omaha y después se enamora de Kurt Huddle, el asistente personal del propio Tabey Sr, sencillamente porque lo quiere así, porque es lo que siente y desea sin más justificación. Hine, además, remite al elevado deseo de vivir que transmite en todo momento la *strip*: confinada a una silla de ruedas tras un tiroteo, sus ganas de seguir adelante acaban por triunfar merced a su relación con el mencionado Huddle, de nuevo un apunte paradigmático de las relaciones sentimentales

como motor de la vida, cuya más brillante plasmación tiene lugar en las escenas lúbricas, esto es, el sexo como extensión fehaciente y elemental del mundo interior de los personajes. La elección, de nuevo, de una mujer para establecer un modelo de superación de las adversidades constituye una muesca más en la normalización de representación de la voluntad femenina en el seno del cómic. De manera algo más indirecta, cabría acercarse al personaje de Rob Shaw, un fotógrafo homosexual cuya presencia en la serie remite a una visión normalizada: como si no hubiera mejor manera de reivindicar que hacerlo sin que se note, con sutileza.

No obstante, que la *strip* tienda a una aproximación casi invisible a la hora de reclamar el derecho a la libre elección en el plano sexual y, por extensión, en cualquier aspecto cotidiano de nuestras vidas no significa que rehúse a confrontaciones directas en momentos puntuales, aunque para ello nunca se deja llevar por el tono panfletario. Así, el presupuesto, ya presente en las etapas primeras de la serie, de denunciar el cierre moralista de los clubs de *strippers* femeninas en St. Paul, aquí Mipple City, se materializa en la actitud descaradamente hipócrita del senador Calvin Bonner, azote público del ambiente nocturno al mismo tiempo que magnate corrupto con intereses en la prostitución y otras actividades ilegales que comportan la vejación de la mujer. Su asesinato, que acaece tras ser objeto de diversas fotos que lo incriminan, sirve de herramienta narrativa para, simbólicamente, quejarse de la falsa doble moral del puritanismo ultraconservador, que, entre otras cosas, relega a la mujer a un plano secundario respecto del rol masculino, irrelevante más allá de la superficialidad del cuerpo y del placer que los hombres obtienen. El atrevimiento temático de la serie, en medio de la cruzada de Reagan y sus herederos, no sale indemne (Vance, 2005, 6-7). Así, en 1988, Friendly Frank's, una librería especializada de Chicago, recibe una multa de 750 dólares por vender 'material obsceno'; en la misma línea, dos años después, mientras que las autoridades de Nueva Zelanda secuestran decenas de ejemplares por considerar indecente la serie según el Obscene Publications Tribunal de dicho estado, la policía de Toronto lleva a cabo una operación similar mediante una acusación según la cual "Omaha" ofrece escenas de bestialidad. Afortunadamente, a medio / largo plazo, ambas acciones cesan y dejan vía libre a la distribución sin trabas de la serie.



Shelly Hine, otra mujer libre y valiente.

Invitación a la lectura: invitación a vivir

"Omaha" *the Cat Dancer* es, sin lugar a dudas, una muestra excelsa de cómic erótico gracias al recurso habitual a deslizar escenas de cama altamente descriptivas y alejadas de cualquier resquemor moralista. Ciertamente, es notable el empuje

de sus páginas dado el escaso margen que se deja a la imaginación, lo cual no debe llevar a pensar que estamos ante una *strip* obsesionada con epatar al lector puritano. En realidad, los autores se manejan sutilmente con mejores réditos que el grueso de la producción historietística de contenido erógeno, pero lo consiguen al desviar o, mejor aún, al ramificar el foco argumental. Los encuentros sexuales se erigen como momento cumbre del desarrollo narrativo merced a una exposición naturalista del componente sensual, desprovisto este de afectación a la vez que configurado como punta de lanza para volcar en la trama los deseos y frustraciones de los personajes. La decisión de colocar a una mujer en el epicentro de dicha operación de retorcimiento de las bases tradicionales de la historieta erótica se revela jugada magistral en tanto que el papel asignado tradicionalmente al mal llamado sexo débil en tal ámbito suele derivar hacia una representación de lo femenino como algo meramente accesorio del deseo masculino. Así, Omaha especialmente, pero no solo ella como se ha señalado, constituye un referente pionero en la construcción de personajes femeninos ricos en matices psicológicos y fuertes a la hora de tomar sus propias decisiones, todo un contraste con respecto al papel subsidiario regularmente asociado durante largo tiempo a la mujer en el cómic, incluso en el no erógeno, hecho aún más elogiado si se recuerda que el año de inicio de la *strip* es 1978, si bien se intuye que es la entrada de Kate Worley la que marca la pauta definitiva. Tampoco se trata, sin embargo, de conceptualizar "Omaha" como artefacto prototípicamente feminista: nos habla, entre otras muchas cosas, de la capacidad de elección de la mujer, pero lo hace, eso sí, mediante una profundización tal en los deseos de la protagonista a través de su agitada vida cotidiana, que al final del trayecto ya no tenemos delante sino una lección del alma humana, libre de ataduras de género sexual.



Sensualidad femenina que esconde múltiples sendas.

Quizá el sexo no sea indicio inequívoco de una relación sentimental exitosa, pero, aunque discutible, como cualquier aserción absoluta, se puede argumentar que toda relación sentimental exitosa cuenta con un factor sexual satisfactorio de acuerdo con las necesidades de los implicados. En paralelo, la plasmación de lo erógeno en "Omaha", sin dejar de ser un elemento disfrutable por sí mismo gracias a una descripción gráfica y argumental tan evidente que, de sincera y sencilla, desarma el apresurado juicio ultramontano, se articula, por encima de todo, como el armazón, sólido y de largo alcance, bajo el cual se alojan los pequeños detalles que conforman el devenir de lo cotidiano para con los personajes protagonistas.

Unos personajes, concluimos, que, tal vez con más intensidad que en muchas otras series, no son sino manifestación simbólica de los anhelos de libertad de los propios lectores, esto es, nosotros, tú y yo.

BIBLIOGRAFÍA

- Gaiman, Neil (2008 [1993]): «Introduction», en *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, V, NBM Publishing, Nueva York, págs. 5-6.
- Heard, Alex (1990): «Comic Strippers», en *Entertainment Weekly*. Enlace consultado el 21 de enero de 2012: <http://www.ew.com/ew/article/0,,317635,00.html>.
- Kitchen, Dennis (2008): «Introduction», en *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, VII, NBM Publishing, Nueva York, págs. 4-5.
- Moore, Terry (2006): «Introduction», en *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, VI, NBM Publishing, Nueva York, págs. 4-5.
- Robbins, Trina (2006 [1988]): «Introduction», en *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, III, NBM Publishing, Nueva York, págs. 4-5.
- Rothschild, D. Aviva (1995): «Funny Animals», en *Graphic Novels: A Bibliographic Guide to Book-Length Comics*, Libraries Unlimited, Englewood, págs. 106-116.
- Skinn, Dez (2004): «Can't Get Enough: Sex in Comix», en *Comix: The Underground Revolution*, Thunder's Mouth Press, Nueva York, págs. 58-85.
- Vance, James (2006 [1990]): «Introduction», en *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, IV, NBM Publishing, Nueva York, págs. 6-7.
- WV AA (1992): *Images of "Omaha"*, Kitchen Sink Press, Princeton.
- Waller, Reed (2005 [1987]): «Introduction to Omaha», en *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, I, NBM Publishing, Nueva York, págs. 6-7.
- Waller, Reed / Kate Worley (2008-2011): *"Omaha"*, 3 vols., Astiberri, Bilbao.
- Waller, Reed / Kate Worley / James Vance (2005-2008): *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, 7 vols., NBM Publishing, Nueva York.
- Worley, Kate (2005 [1989]): «Introduction», en *The Complete "Omaha" the Cat Dancer*, II, NBM Publishing, Nueva York, págs. 4-5.

Fuentes adicionales de internet:

- History of "Omaha" the Cat Dancer*. Enlace consultado el 4 de febrero de 2012: http://www.omahathecatdancer.com/omaha_history.htm.
- James Vance Home*. Enlace consultado el 15 de enero de 2012: <http://www.james-vance.com/>.
- Kate Warley Home*. Enlace consultado el 12 de enero de 2012: <http://www.kateworley.com/>.
- Reed Waller*. Enlace consultado el 7 de febrero de 2012: http://www.omahathecatdancer.com/reed_waller.htm.
- "Omaha" the Cat Dancer Home*. Enlace consultado el 16 y el 18 de enero de 2012: <http://www.omahathecatdancer.com/>.

Notas:

[1] No es pretensión de este artículo entrar en disquisiciones terminológicas que distingan *erotismo* de *pornografía*, puesto que el espacio, acorde con los objetivos de analizar una obra concreta, no lo permite. Asimismo, tal y como comentamos en diversos puntos de las páginas siguientes, con "*Omaha*" *the Cat Dancer* se añade el agravante de configurarse como una obra difícil de definir de acuerdo con parámetros estrictos de género: estaríamos más cerca del perfil pornográfico si atendemos a lo explícito de la representación gráfica de escenas de cama, pero, al mismo tiempo, la obra aquí comentada se aleja hacia una vía muy personal, multigenérica, dado el uso del sexo como herramienta narrativa y psicológica. La particularidad, además, de una protagonista femenina que se capacita a sí misma para decidir qué hacer y cuándo, rompe con una línea tradicional de enfocar lo erótico de acuerdo con una visión masculina del placer; tampoco pensamos, cabe aclarar, que se opte por una visión militantemente femenina, sino que el resultado final parece apuntar hacia un equilibrio entre las apetencias de ambos sexos, tan diferentes, tan parecidos. Sea como sea, nos sentimos más inclinados a optar por el primero de los términos, quizá de más amplio espectro; en cualquier caso, permítanos el lector que no hagamos *casus belli* de la cuestión para así estudiar la *strip* con una cierta libertad de acción.

[2] Entendemos que una obra erótica que consiga encender la libidó de quien la consume es tan digna de recibir parabienes como un drama que, por poner un ejemplo tópico de lo que el público general concibe por producto de prestigio, reluzca en el acercamiento a los miedos y a los deseos de los personajes protagonistas. Se da la circunstancia, además, de que la obra aquí analizada rompe con los estereotipos y es ejemplo fehaciente de que a unos mismos objetivos artísticos se puede llegar desde diferentes travesías.

[3] El nombre de la ciudad deriva de la abreviatura postal MPLS, en su tiempo correspondiente a la Minnesota real.

[4] Como señala Terry Moore (2006, 5), «[...] "*Omaha*" *the Cat Dancer* is not simply a cartoon about a sexy cat. [...] it is a story about life and love that resonates with the truth». [«*Omaha the Cat Dancer* no es simplemente un cómic sobre una gata sensual. [...] es una historia sobre el amor y la vida que resuena con la verdad.»]

[5] «"*Omaha*" *the Cat Dancer* es una *soap opera*, pero es un drama, no un melodrama; es un cómic de *funny animals*, pero los *funny animals* son personas de verdad, y no es ni erótica ni pornografía –simplemente, una historia en la que las cámaras no dejan de rodar mientras las personas se quitan la ropa y hacen el amor (como se suele hacer en el mundo que tú y yo habitamos)– perfilados con un encanto imperturbable que causa el efecto extraño (al menos para mí) de preguntarse adónde ha ido el sexo que aparece en las otras obras de ficción que se leen o se oyen o se ven...».

[6] Para información pormenorizada acerca de Reed Waller, es recomendable el enlace alojado en la página oficial de la *strip*: http://www.omahathecatdancer.com/reed_waller.htm

[7] Para más detalles sobre la trayectoria de Kate Worley, es interesante el enlace oficial: <http://www.kateworley.com/>.

[8] La mejor fuente para conocer la travesía editorial de la serie nos lleva a un enlace alojado en la página oficial: http://www.omahathecatdancer.com/omaha_history.htm.

[9] A nuestro juicio, el cómic *mainstream* norteamericano no acoge el acto sexual de manera relativamente explícita (si bien según otros parámetros) hasta el nº 34 de *Swamp Thing*, de 1985, que contiene la celeberrima historieta «Rites of Spring», a cargo de Alan Moore, Stephen Bissette y John Totleben. No obstante, cabe admitir que se trata de una afirmación hartamente discutible y que, de todas formas, responde a un debate que aquí nos es ajeno.

[10] El paso de un protagonista masculino a uno femenino ya es, de por sí, relevante.

[11] Volviendo a Terry Moore (Moore, 2006, 4), ya citado en una nota previa, el futuro autor de éxito merced a *Strangers in Paradise* (1993-2007) comenta significativamente que en su adolescencia lectora tenía nuestra *strip* y *Love and Rockets* como las torres gemelas del espectro del

cómic independiente. No casualmente, todos los títulos citados en esta nota cuentan con mujeres de fuerte personalidad entre sus protagonistas principales.

[12] Para sufragar los gastos derivados del tratamiento médico, Kitchen Sink publica dos volúmenes titulados *Images of "Omaha"* (AADD: 1992), donde se da cabida a autores de renombre como Frank Miller, Dave Sim o Alan Moore.

[13] Para un mayor aporte bio/bibliográfico, se debe apuntar la página oficial: <http://www.james-vance.com/>.

[14] La página oficial <http://www.omahathecatdancer.com/> contiene una cita elogiosa del venerado autor de ciencia ficción, aunque es conveniente resaltar que no se da fuente alguna: «... a spunky, sexy, cleanly drawn contemporary *soap opera* about the life and loves of a nude terpsichorean who happens to be a, er, uh, a cat. [...] It is a magazine that has the religious right crazed. It is wonderful». [«...una *soap opera* valiente, sensual, dibujada con claridad, sobre la vida y los amores de una bailarina desnuda que casualmente es, esto, uh, una gata. [...] Es un magazín que ha vuelto locos a los religiosos. Es una maravilla».]

[15] Por contraste, se puede apuntar la crítica negativa de Alex Heard (Heard: 1990), pero se trata, ciertamente, de un caso aislado para con una obra que parece suscitar una confluencia crítica positiva.

[16] Pensamos, fundamentalmente, en la estela que abre el ya mencionado Robert Crumb.

[17] Quede claro que esta afirmación no conlleva ningún juicio de valor personal que establezca baremos cualitativos en función de la edad del receptor prototípico. Antes al contrario, no nos adherimos en absoluto a la percepción generalizada entre buena parte del público lector según la cual lo infantil y lo juvenil es identificable como indicio de bajo valor artístico.



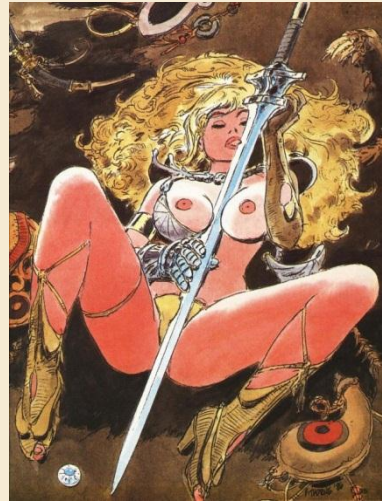
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

EDUARD BAILE (2012): "SE MUEVE COMO UN GUEPARDO Y BRILLA COMO UNA ESTRELLA: OMAHA, THE CAT DANCER" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), ALICANTE : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/se_mueve_como_un_guepardo_y_brilla_como_una_estrella_omaha_the_cat_dancer.html

GHITA, LA DIOSA RAMERA DE ALIZARR (SEVILLA, 17-V-2012)

Autor: [PACO MARTOS](#)

Notas: Texto redactado expresamente para el número 9 de *TEBEOSFERA*, especial dedicado a la presencia erótica de la mujer en los cómics. A la derecha, ilustración de Ghita por Frank Thorne.



GHITA, LA DIOSA RAMERA DE ALIZARR



Simone de Beauvoir en 1944.

Introducción

El vocablo *fémínisme* (*feminismo*) se acuñó en Francia hacia 1880 y se utilizó en Estados Unidos a partir de 1919, adquiriendo en las siguientes décadas un desarrollo de connotaciones al que contribuyeron entre otras las palabras de Simone de Beauvoir desde su libro *Le Deuxième Sexe*, publicado en 1949, un ensayo que recorre el destino, la historia y los mitos de la mujer señalando su constante menosprecio por parte del hombre, o los textos de Kate Millet, autora de *Política sexual*, y los de Shulamit Firestone en *La dialéctica de la sexualidad*, dos libros que concentraron en 1970 los fundamentos del movimiento feminista, que se consolidó en los políticamente convulsos años sesenta, durante los que se fundó la Organización Nacional para las

Mujeres (NOW), representante del feminismo liberal.

A partir de los años setenta se radicalizaron los postulados de todas aquellas voces, que coincidieron en denunciar la desigualdad de las mujeres y las animaron a organizarse para luchar contra la subordinación a los varones. El movimiento feminista, sus reivindicaciones y su lucha por la igualdad de derechos para las mujeres no se manifestaron de forma aislada durante esos años, sino que coincidieron y se reforzaron con los colectivos concienciados de una necesidad de cambio, de ruptura con las convenciones morales represivas, racistas, sexistas, clasistas, etc. heredadas de las políticas de dominio mediante la represión por amenazas y castigos violentos, propias del despotismo y los regímenes dictatoriales. Fue un cambio abrupto que alcanzó su máxima intensidad en las revoluciones del año 1968 tanto en Europa como en EE UU, en las que junto a las organizaciones feministas participaron de forma decisiva las iniciativas y manifestaciones artísticas,

culturales, intelectuales, etc.



La plaza Denfert-Rochereau de París, Mayo del 68.

La historieta y el humor gráfico ya eran conocidos como medios comunicativos propicios para la expresión de esa necesidad de ruptura con la represiva moral política y religiosa.



Red Sonja nº1 (1977).

La historieta a su vez, también había sido víctima de esas políticas represivas que tenían su máxima representación en los controles que ejercía la censura de los regímenes dictatoriales europeos o en el específico Comic Code Authority (CCA) estadounidense. Esos sistemas de control de las publicaciones de historietas fijaron sus objetivos contra el contenido inapropiado para los jóvenes, contra el lenguaje obsceno, contra las imágenes explícitas de sexo y violencia, etc. y pusieron especial cuidado en controlar la imagen que se ofrecía de la mujer.

La oposición a esos controles mediante publicaciones autoeditadas, marginales y alternativas, que dieron lugar al movimiento *underground* en EE UU y que tuvieron su reflejo coetáneo en Europa, destacando en Francia e Italia (ya que España siguió adormecida por dictadura algunos años más), sirvieron para liberar definitivamente a las imágenes dibujadas de ese velo de pudorosa hipocresía, para mostrarlas explícitamente en

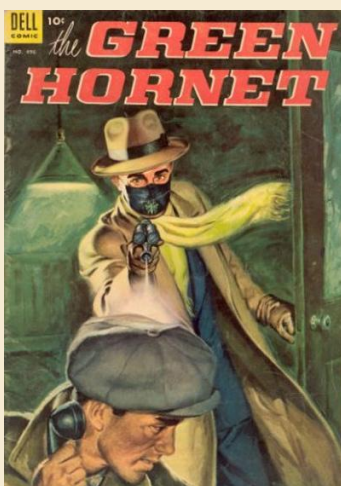
historias de asuntos muy diversos, entre las que destacaban las de temáticas sociales (drogas, enfermedades, prostitución, relaciones sexuales), y en las que te-

nían un papel fundamental la figura femenina con tratamiento de protagonista.

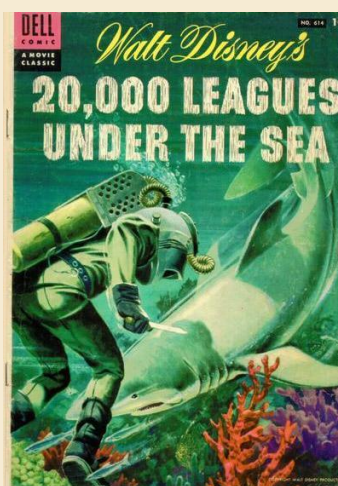
Frank Thorne, autor de cómics estadounidense fue a la vez heredero y contribuyente de aquellos cambios en la manera de mostrar la figura femenina en los cómics. Su extensa trayectoria profesional, desde sus comienzos en los *pulps* en 1948 hasta nuestros días, y su predilección por dibujar historias con bellas y exuberantes protagonistas femeninas, lo convierten en invitado forzoso a este número de TEBEOSFERA.

El mago del erotismo

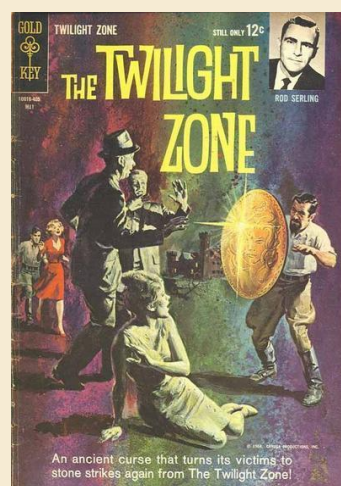
Frank Thorne nació en Rahway, Nueva Jersey, el 16 de junio de 1930. Su principal motivación para olvidar la carrera musical y proponerse llegar a ser dibujante de cómics, según narraba en su libro autobiográfico *Drawing Sexy Women*, fue conocer el trabajo de Alex Raymond; aunque las dos ocasiones en las que tuvo contacto con Raymond no resultaron satisfactorias, no se desilusionó. Comenzó publicando en los *pulps* y poco después dibujando historias románticas para Standard Comics. Mientras realizaba sus estudios de arte en The Art Career School de Nueva York, un joven Thorne de 20 años visitó King Features Syndicate con su carpeta de dibujos bajo el brazo y consiguió el encargo de las tiras diarias y dominicales del detective Perry Mason. Trabajó desde entonces para numerosas editoriales, abarcando diferentes géneros. Para Dell Comics realizó *The Green Hornet* en 1953 y *Walt Disney's 20,000 Leagues Under the Sea* en 1955. Desde ese momento muchas de sus obras se publicaron bajo el sello censor del Comic Code Authority, que se aprobó en 1954 y que prohibía de modo expreso mostrar la desnudez en cualquier forma, los dibujos sugerentes o libidinosos, las relaciones sexuales, el lenguaje soez, la vulgaridad y un largo etcétera. Para Gold Key, Thorne dibujó y entintó en 1962 el relato "The Fortune Hunters" que se publicó en *The Twilight Zone* nº 5, con guión de Ben Oda. Sus trabajos para este título siguieron con "Shield of Medusa" para el nº 7 y con "The Bewitching Window" para el nº 10. Para el mismo sello fue dibujante y entintador de la cabecera *Mighty Samsom* desde 1964 hasta 1966.



The Green Hornet (1953).



20,000 Leagues Under the Sea (1955).



The Twilight Zone (1962).

En 1968 comenzó a trabajar para DC con el relato gráfico "Bait for a Buzzard" para el nº 119 de la cabecera *Tomahawk*, en la que siguió dibujando hasta 1972, cuando, además de trabajar para DC en *G.I Combat*, también comenzó a publicar en *Korak. Son of Tarzan* y, con menor frecuencia, en *House of Mystery*.

Durante los años en los que la cultura *underground* socavó las rígidas normas de la censura política, moral y religiosa de manera que en 1971 el CCA ya había sufrido varias revisiones, Thorne continuaba dibujando historias con temáticas que iban desde el *western* a las aventuras de dioses mitológicos en mundos futuros, pasando por los temas bélicos, de horror, historias de piratas, hasta las aventuras selváticas del hijo de Tarzán; historias que tenían poco de transgresoras pero que ayudaban a los lectores con su exotismo y con las peripecias de sus personajes, a evadirse de la aburrida realidad social. Thorne, sin embargo, nunca se sintió atraído por las historias de superhéroes: quizá por esto fue incluido por Dan Adkins en la nómina de artistas de cómics promocionados en *Mediascene* (primero *Comixscene*), la publicación dirigida por Adkins

junto a Jim Steranko, con la que daban a conocer a autores que se alejaban del estilo de los dibujantes de cómics de superhéroes. Junto a las de Thorne, publicaron obras de Alcalá, Kaluta, Wrightson, Russell, etc.



Mediascene nº 33 (1978).



Red Sonja, por Esteban Maroto.

En 1972, Thorne cruzó sus lápices con la tinta de Joe Kubert y los colores de Tatjana Wood en la serie *Tarzan*, en cuyo nº 216, correspondiente a enero de 1973, publicaron la historia "The renegades". Durante 1974 continuó entregando historias cortas para varias series en DC: *SuperCops*, *Adventure Comics*, *Star Spangled War Stories*, etc. Desde abril de 1975 trabajó para la editorial Atlas Comics, antecesora de Marvel, en series como *Tales of Evil*, *The Cougar*, *Devilina*, *Blazing Battle Tales*, etc.

En aquellos años, Roy Thomas, guionista y editor, había recuperado para los cómics algunos de los personajes creados por Robert E. Howard, entre ellos Red Sonja (Sonja la Roja), una salvaje guerrera que apareció por vez primera junto a Conan

en el n. 23 de *Conan the Barbarian*.

De Barry Smith fueron los primeros dibujos de Red Sonja, a la que el español Esteban Maroto vistió con el bikini que le dio la imagen definitiva, la que hoy permanece en el recuerdo de los aficionados. Red Sonja, por indicaciones del entonces editor Archie Godwin, fue a caer a los brazos de Frank Thorne, quien sin duda se enamoró del personaje y consiguió que su agresividad y su rudeza no terminasen ocultando su femenina sensualidad. Thorne dibujó doce números para la serie, alcanzando gran popularidad, lo que le llevó a aparecer en muchas jornadas y congresos sobre cómics, acompañado por señoritas disfrazadas como Sonja que hacían las delicias del público adolescente y no tanto. Tras su paso por Marvel, editorial que había presentado sin éxito a numerosas protagonistas superheroicas, Thorne pasó a publicar para Warren y fue en agosto de 1979, en el número 7 de su cabecera *1984*, donde se publicaron por vez primera las aventuras de *Ghita de Alizarr*. Desde entonces la obra de Thorne ha girado en torno a la figura femenina, observada siempre desde una óptica erótica y libidinosa.

La diosa ramera de Alizarr

Hasta que llegó a encargarse de los dibujos de Red Sonja, Thorne había dibujado gran cantidad de mujeres que nunca habían sido las protagonistas de las historias, personajes secundarios femeninos que se mantenían junto al héroe y que a veces le estorbaban más de lo que le ayudaban. Hasta entonces, las mujeres de Thorne aparecían sentadas, arrodilladas junto al héroe o agazapadas tras su espalda mientras que él resolvía algún peligroso asunto a punta de espada, trasunto fálico como señalaba Roy Thomas. Con Sonja, Thorne encontró el protagonismo de la mujer, una mujer de belleza voluptuosa, una mujer fuerte que no necesitaba un héroe, no necesitaba a ningún Conan, es más, lo rechazaba, lo despreciaba, pues ella era capaz de defenderse por sí misma. Aunque Thorne permaneció alejado artísticamente del movimiento *underground* que llenaba el país norteamericano de contracultura por aquellos años,

que llenaba el país norteamericano de contracultura por aquellos años, y por supuesto no pretendió hacer de Sonja una abanderada de las reivindicaciones feministas, no es menos cierto que, aun sin pretenderlo, con Sonja y posteriormente en los años ochenta con Ghita de Alizarr, Thorne creó para los personajes femeninos unos perfiles con los que además de atraer al público masculino con



Página de la serie, en 1984 nº31.

sus anatomías voluptuosas, poses y atuendos, las heroínas encontraron la empatía del público femenino que se identificaba con aquellas mujeres de espíritu libre, fuerte, capaces de defenderse por sí mismas ante los violentos ataques de las *espadas* machistas. Unas mujeres que, después de haber sido humilladas por algún semental (tanto Sonja como Ghita fueron violadas en su adolescencia), son capaces de levantarse y seguir luchando por la libertad y contra la injusticia. Alejadas, eso sí, de la inmediata problemática social, peleaban por la defensa de valores universales, ayudando a los débiles, entre ellos y de forma especial a otras mujeres, porque el abuso y la violencia contra ellas fueron especialmente crueles y reiterados, y porque llevaron añadidos, como en el caso de las protagonistas, el escarnio y la humillación de carácter sexual que nunca encontraremos en el caso de protagonistas masculinos. Conan o cualquier otro héroe, aun en el improbable caso de resultar perdedor de alguna lucha, jamás llegaría a ser vejado sexualmente por su contrincante, éste es un castigo que en los cómics estaba reservado a las mujeres.



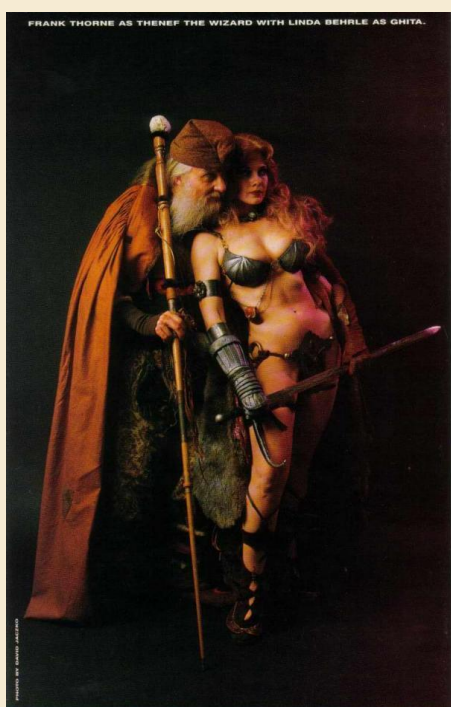
Portada de *1984* n.º 31, por Sanjulián.

Sonja la Roja fue la manifiesta influencia que tuvo Thorne para crear a Ghita de Alizarr, cuyo nombre topográfico incluso la recuerda por la alizarina, el compuesto orgánico utilizado como colorante rojizo especialmente para teñir tejidos. Ante sus enemigos el cabello *encendido* de Sonja reforzaba la idea de un carácter peligroso.

Ghita de Alizarr fue sin duda trasunto del personaje de Red Sonja, pero a su vez adquirió unos rasgos identificativos propios. Físicamente se presentaba modelada por Thorne con más suavidad, el autor había redondeado sus ojos, sus facciones y sus pechos, había engrosado sus labios y moderado su mirada, pero sobre todo

había cambiado su forma de expresarse, porque Ghita no fue una mujer guerrera en busca de venganza como Sonja, marcada por la deshonra desde pequeña. En el caso de Ghita con Thorne como guionista, la historia había comenzado con una desgracia *natural*, la peste, que acabó con su familia y su pueblo. Ghita se crió en los burdeles y desde muy joven ejerció de prostituta, algo de lo que presume a lo largo del relato. Ghita utilizaba un lenguaje acorde a esa infancia y a esa dedicación, el sexo era parte de su vida y cuando le apetecía, lo expresaba sin tapujos y lo perseguía hasta conseguir disfrutarlo. Este comportamiento sexual explícito acompañado de un lenguaje obsceno sí parece emparentar la serie con el espíritu libertino y permisivo de la época, o al menos, alejarla de la correcta conducta moral de los estereotipados protagonistas de las historias épicas de fantasía heroica.

La historia de Ghita de Alizarr, publicada originalmente por la editorial norteamericana Warren, llegó a España a través del editor Josep Toutain. El primer episodio de las aventuras de Ghita se publicó en el nº 31 de la revista de cómics *1984*, correspondiente a agosto de 1981, que le dedicó al estreno de la serie una portada especial realizada por San Julián.



El *show* de Thorne: el autor como el mago Thenef y Linda Behrle como Ghita.

En el número siguiente de la misma publicación, Manel Domínguez Navarro, técnico editorial en las revistas de Toutain, publicó el artículo "Frank Thorne. El mago de Alizarr" para presentar al artista y sus creaciones, de los que poco se conocía en España. Domínguez Navarro apuntaba en aquel texto el éxito televisivo en Norteamérica de la serie de Thorne *el mago* con Sonja *la Roja*: todo el mundo seguía el *show* para ver a la *maciza* con el mago. Desde entonces, Thorne ya siempre trabajó en historias con predominante protagonismo de la figura femenina tratada de manera erótica. En el mismo artículo, Domínguez establecía la comparación entre el personaje de Ghita y el de Vampirella, calificaba a ambas como mujeres que "se valen de sus encantos sexuales para lograr sus propósitos. También cuenta con su propio Pendragón, Pendency, mago como el de Vampi, llamado Thenef trasunto de Thorne, pero éste sí mantiene relaciones sexuales con su heroína".

En 1990 el mismo editor recogió las aventuras de Ghita, aunque no completas, en forma de álbumes en color y con algunas páginas nuevas y otras revisadas por el autor.

Ghita de Alizarr había sido comparada por supuesto con Sonja, también con Vampirella, y con otras mujeres con las que compartió con orgullo su condición de prostituta, como la protagonista de la novela de John Cleland, *Fanny Hill*, que fue llevada al cine y al cómic en diversas adaptaciones. También compartió con ellas el no sentirse atadas sentimentalmente, eran mujeres libres, como la *Barbarella*, de Jean-Claude Forest, mujeres espontáneas que, como Ghita, poseen esa luz

propia, ese brillo contenido en otras muchas mujeres dibujadas por Thorne, desde Dale Arden -la compañera de Flash Gordon- Joan y Lil' de Vrille -compañeras de Jim Bradley- o Jean -mujer de Tarzán-. Thorne desató en el personaje de Ghita todo el recato que acumulaban aquellas retraídas féminas, y no sólo en cuanto a mostrar sus cuerpos desnudos en poses en las que nunca encontraríamos a aquellas mujeres, sino que la fuerza del personaje, lo impactante de Ghita lo descubrimos cuando descuidamos la atención de su anatomía y atendemos a sus palabras. Una revisión de sus expresiones revelará un carácter que encajaba con la propuesta feminista; una mujer que sin abandonar su belleza y sensualidad, utilizaba un lenguaje reservado hasta entonces a los protagonistas masculinos.

El lenguaje de Ghita

Además del lenguaje soez inherente a su infancia en los burdeles, cuando Ghita fue violada por el resucitado Kan-Dhagon adquirió su fuerza y su destreza en el manejo de la espada, su odio hacia el enemigo y también heredó su lenguaje, el lenguaje de los hombres, de los guerreros. Desde el comienzo del relato, las palabras de Ghita son un alegato al valor de las mujeres que trabajaban ajenas a la invasión de los adoradores de Nergal: "Apostaría a que las mujeres siguen con su trabajo, aunque la ciudad esté plagada de infantería trolliana", comenta Ghita a Thenef, el falso brujo, mientras se visten tras haber hecho el amor.

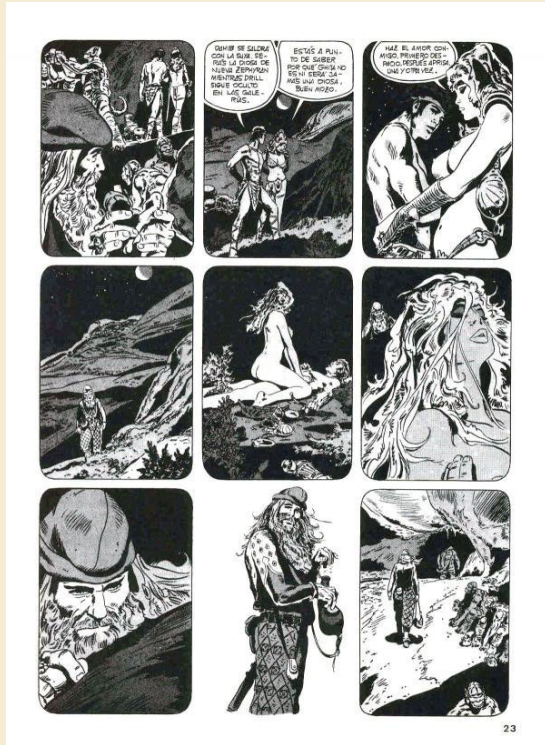
El autor parecía ser consciente de la identificación del público femenino con el personaje cuando el conjuro de Ghita con el que resucitó al general Kan-Dhagon lo hizo "en el nombre de las hermanas de Alizarr". Ghita realizó aquel hechizo para defender a sus hermanas de profesión, por la libertad de las mujeres sometidas y utilizadas por la fuerza de los hombres. Ghita fue en aquel acto violada por Kan-Dhagon. Tras conseguir quitarle la vida al general con la ayuda de Thenef, Ghita se apoderó de su espada y de su armadura. Asistimos entonces a la "Kan-Dhagonización" de Ghita, quien en esas viñetas, refiriéndose a la espada de Kan-Dhagon, exclamaba: "¡Mirad! ¡Es un pene enorme, siempre erecto. Siempre endurecido". "Lo frotaré entre mis piernas como hizo Kan-Daghon con su viril espada". Ghita alcanzó un lujurioso éxtasis con la espada de Kan-Dhagon, que la convirtió en una feroz guerrera ante los desconcertados Thenef y Dahib, un *trollish*, mitad *troll* mitad humano, con el que se han encontrado en su huida de la asaltada ciudad de Alizarr y que reconoce en Ghita a una diosa.



Ghita y la espada de Kan-Dhagon en 1984 n°32.

La aparición del *trollish* sirvió al autor para incluir las drogas en el relato. El tro-

Ilish llevaba *hierba* de la que fumaron todos por la noche, cuando se encontraron a salvo en el bosque. La utilización de sustancias alucinógenas para provocar desórdenes de conciencia fue muy frecuente en la época de apogeo de la cultura *underground* en norteamérica y también tuvo gran protagonismo en Europa durante la década de los años ochenta.



La escena de amor de Ghita con Temmen y los celos de Thenef, en 1984 nº34.

Con aquel lenguaje grosero Ghita conseguía desdramatizar el relato. Le sirvió, por ejemplo, para librarse del mítico unicornio. A Ghita no le interesaba la divinidad mitológica, y lo ahuyentó diciéndole: "¡La virtud de Ghita es su impureza! ¡Deshonrada hasta la médula! ¿Me oyes unicornio?", y aquel grito parecía dirigirse a todos los hombres del mundo: ¿me habéis escuchado todos los hombres del mundo? Porque la "impureza" en las mujeres las deshonra ante el juicio de los hombres; sin embargo, Ghita convirtió esa mácula difamatoria en una virtud, evitando que la pudieran dañar con un ataque a su moralidad. Ghita fue fruto de la liberación de la expresión sexual que había llegado con el *underground*. No fue difícil que las mujeres ultrajadas, violadas, las madres solteras, etc. tuvieran en Ghita a una heroína más cercana a su realidad social que todas aquellas féminas disfrazadas que Marvel presentaba en un contexto superheróico.

Cuando Thenef predijo, mientras rociaba de arena los turgentes pechos de la guerrera, cuál sería su futuro, Ghita exclamó: "Sí. ¡Ghita, la diosa ramera, cabalgará triunfalmente por las calles de Alizarr". Ghita luchaba con la espada de Kan-Dhagon, que guiaba su mano y poseía el ojo de Rammuz, la poderosa joya mágica. La magia, aunque falsa en este caso, la brujería, el ocultismo, etc., se encontraban entre los tradicionales temas recurrentes de la fantasía heroica, a la vez que conectaban con el interés por nuevas creencias que emergían en aquellos años como alternativas a los dogmas tradicionales. Para el anecdotario podemos apuntar que Thorne además de músico y dibujante, también fue mago aficionado. Ghita se convirtió, en parte gracias a esa magia, en una mujer guerrera, pero "Ghita no puede olvidar ni cambiar su pasado".

Cuando se trataba de ceder libertades que tanto le había costado alcanzar, Ghita no dejaba lugar a dudas, y así, ante los celos de Thenef cuando Ghita hizo el amor con el joven y apuesto Temmen, le recriminaba al mago: "¡Siempre te he dejado hacer lo que has querido! ¡Pero tú no puedes quitarme mi libertad! ¡Iré con quien yo quiera!". Y poco más adelante le gritaba a Thenef: "¡Ni tú ni Kan-Dhagon tenéis ningún poder sobre esta parte de Ghita!" Llevándose la mano a su sexo. Ghita, cuando no era forzada o violada, sí que podía elegir a sus amantes, al contrario que Sonja, quien sólo mantendría relaciones sexuales con aquel que la derrotara en la lucha con la espada. La imagen presentada por Thorne de una mujer de

impetuosa condición, se reforzaba en cada episodio con sus actos y sus palabras; así por ejemplo, después de acabar con la vida del traidor Temmen, "de un tajo Ghita cercena el pene sin vida del joven...arrojándolo a la noche".

Más adelante, en otro alegato no premeditado que concordaba con las reivindicaciones feministas norteamericanas, que durante los años setenta se manifestaban quemando públicamente sus sujetadores como repulsa al símbolo de sus opresiones por parte de la supremacía masculina, Thorne, que pudo ofrecernos en la siguiente escena otro sensual desnudo de la protagonista eligió presentar a Ghita, ebria de *gincinebra*, mientras renegaba de su armadura en unas viñetas carentes de erotismo y diciendo: "¡Esta jodida armadura! Las hombreras pesan nueve piedras y me irritan la piel. El guardabrazo y la canillera me pican. El guantelete me aprieta. Y la gema no se merece sino un río de orina caliente".

Ghita, que al comienzo de su aventura ya se había expresado respecto a los dioses Ammut y Nergal y a sus representantes diciendo: "Los sacerdotes de ambos son los cerdos más gordos y más ricos de las dos tierras", volvía en este punto del relato a arremeter contra ellos, a despreciarlos: "¡Un culo siempre es un culo! De haber un dios y de tener culo, no sería mucho más aromático que el de Thenef", y más adelante explícitamente opina: "Mi raja escasea en demonios, pero en tu honor me mearé en tu dios y en toda su divinidad". Así se expresaba la que fue "ramera en los más bajos burdeles de Alizarr", aquella que "se había formado en la sórdida vida de prostíbulo".

Otro importante suceso, que situaba a la protagonista lejos de la concepción denigrante de las capacidades de las mujeres, se desarrollaba cuando Ghita se dirigía decidida a recuperar Alizarr: al atravesar los bosques de Azza y sentirse bajo la tormenta poseída por el espíritu de Kan-Dhagon Ghita gritaba: "Quiero ser... ¡una mujer!" mientras una voz que provenía de la espesura exclamaba: "¡Madre!" Es la voz de una niña que en el bosque le revelaba a Ghita: "El destino te ha negado la maternidad. Eso ya no tiene remedio", "eres el instrumento de la voluntad de una diosa", a lo que Ghita, mostrándole alzado su dedo corazón, le recrimina: "¡Métete esto en el culo, quienquiera que seas! ¡Y da gracias a que no te apuñale por llamarme madre!". Ghita no había reconocido a Tammuz, la divinidad encarnada en una niña, y la voz del narrador la disculpa diciendo: "Perdónala, oh Tammuz, por no reconocerte. Seguramente Ghita no es perfecta, pero, más que diosa, es mujer". Lo interesante de este encuentro era la revelación de que Ghita no podrá ser madre; con esta afirmación se rompía cualquier dependencia de Ghita con el hombre. No tenía padre, no tenía cónyuge y no tendrá hijos, por lo que tampoco estaba atada a su naturaleza biológica. La pérdida de esos valores, que junto a la domesticidad, la utilidad en el hogar, eran condicionantes imprescindibles para que una mujer fuese respetada en el marco del orden social, otorgaba a Ghita la libertad, la espontaneidad y el sentido crítico perseguidos por muchas mujeres reales de cualquier época.

En su lucha final con Nergón, mientras lo atravesaba con su espada, Ghita exclamaba: "Este filo es un pene duro y frío, es la ensangrentada verga de Kan-Dhagon, el gran pene del exterminio". Tras acabar con Nergón, el rey troll, y con su cabeza ensartada en la punta de la espada, Ghita, personificando el ideal de mujer libre, argumentaba: "¡Lágrimas! ¿Las ves Nergón? ¡No me avergüenzo de llorar por la victoria! De ser hombre no podría llorar. Pero llorar es un privilegio de mujer, y lamentarse y fornicar con quien me plazca y ser una gatita... ¡o un guerrero!"



Fin del primer ciclo de *Ghita de Alizarr*, en 1984 nº 35.

Este episodio publicado en España en el número 35 de la revista 1984 cerraba con un "Fin" el arco argumental que coincidía con el contenido de los dos álbumes en color antes referidos. Los episodios publicados en los números 36 y 37 alcanzaron a los publicados por Warren en EE UU. En ellos se narra cómo Ghita llegó a reinar en Alizarr junto al mago Thenef y al trollish Dahib, tras haber derrotado al ejército troll invasor llegado de Zephyran; aunque al poco tiempo, aburridos de la monótona vida en palacio, decidieron salir al encuentro de la compañía de teatro en la que Ghita y Thenef habían trabajado, como si de una historia picaresca antediluviana se tratase.



Página de la serie *Den*, por Richard Corben.



Zora y los cibernautas, de Fernando Fernández.



Nave prisión, de Bruce Jones y Esteban Maroto.

Un segundo ciclo de aventuras con los episodios numerados y considerados como independientes se continuaron publicando a partir del nº 42 de 1984 junto a otras series con protagonistas femeninas y de marcado contenido erótico como: *Den*, de Richard Corben; *Zora y los cibernautas*, de Fernando Fernández; *Nave prisión*,

de Bruce Jones y Esteban Maroto, etc., que ponían de manifiesto el interés de los lectores por la expresión del amor sensual y por la anatomía femenina en los cómics de los años ochenta. La intensidad de estos relatos quizá fue menor porque Thorne se alejó del arquetipo de narración lineal del primer ciclo y debido también a que el carisma de Ghita se repartió con la atención a otros personajes como Rahmuz, el mago de cuatro brazos; Dakini, su concubina de cuatro pechos; la bruja Zohra, etc.

La trama principal giraba en torno a la liberación del trono de Urd, y aunque Ghita mantuvo sus principios de mujer libre, sus comentarios de tendencia *feminista* fueron menos abundantes comparados con la primera parte. Sin embargo, Thorne no dejó de revisar la temática sexual, como la del amor lésbico, al que Ghita ya se había referido con anterioridad explicando: "¡Yo he retozado en la cama con mujeres! ¡Hacer el amor con los dos sexos no es nada malo! ¡Todos tenemos algo de sátiros y de ninfas!" La relación lésbica entre Ghita y la doncella muda Tyana fue uno de los momentos más dulces y tristes de la serie. Frente a otra mujer Ghita sí pareció mostrar sus sentimientos como nunca lo hizo por un hombre: "Merece ser amada hasta después de muerta", se lamentaba Ghita por primera vez ante la muerte de su delicada amante a manos de Mu- Tau, el enorme cocinero *mingano*, que a continuación violó a Ghita en unas viñetas resueltas por la brujería.



El mago Rahmuz y su concubina Dakini en 1984 n°42.



Relación lésbica en 1984 n°44.

El final de la serie tuvo lugar en un lecho nupcial convertido en una trampa mortal, coincidiendo de nuevo con los manifiestos feministas, que observaron el matrimonio como un mercadeo de mujeres en el que se convertían en pertenencias de los hombres, que las utilizaban principalmente para su beneficio sexual. El lecho nupcial era una "nave" que bajaba hasta los infiernos, en los que Ghita se reencontraba con los fantasmas de sus enemigos vencidos.

El episodio final, publicado en el n. 51 de la revista 1984, estuvo precedido por un

texto en la sección *Anecdotario* titulado *Adiós, Ghita, muchos te echaremos de menos*, donde se explicaba que el final de la serie coincidió con el cierre de Warren y donde se ponía de manifiesto que fue una serie que levantó gran controversia entre los lectores. Algunos la calificaron de pornográfica y exigieron su supresión, mientras que otros la defendieron coincidiendo con la valoración editorial, que justificó su permanencia en la revista atendiendo a que era una serie "eróticamente atractiva", con un tono desenfadado que refería el sexo sin tabúes, pero sobre todo la editorial defendió la calidad artística del trabajo de Thorne, su estilo de dibujo heredero de la escuela clásica, su amplio bagaje profesional y la relevancia de su indiscutible originalidad en la composición de las páginas.

En el año 1984, cuando la revista había cambiado su nombre por el de *Zona84*, en una separata desplegable que recogía la crónica del 4º Salón de Barcelona, se publicó una entrevista con el autor y un reportaje fotográfico sobre la visita de Thenef (Thorne) y Ghita al evento. En 1987, en el nº 36 de la misma revista, dedicaron ocho páginas a la promoción de la futura película de Ghita de Alizarr. El reportaje, firmado como *Filstrup* por Josep Toutain, mostraba algunos bocetos realizados por Thorne para la película y anunciaba "la edición de una selección de las mejores ilustraciones realizadas para la película, en papel de dibujo y sibarítica impresión"; publicación que no llegó a materializarse, como nunca tampoco se estrenó la película.



Escena en la nave nupcial, en 1984 nº51.

Otras mujeres, otros mundos



Detalle de la separata del 4º Salón del Cómic de Barcelona, en *Zona84* (1984).

Sonja y Ghita no fueron las únicas mujeres protagonistas en la vida artística de Thorne, que por aquellos años ya publicaba en *Playboy* la serie de humor *Moonshine McJuggs*, parodia de la exitosa serie *Lil Abner*, de Al Capp. Frank Thorne destapó en las correrías de aquellas dos familias enfrentadas, los McJugs y los McBuns, los aspectos impúdicos que se ignoraban en la serie de Capp. La página de historieta inicial dio paso en los últimos años a una página con un chiste ilustrado.



Imágenes de *Moonshine McJuggs* (izquierda) y *Lann* (derecha).

Por otra parte, a las aventuras de la rubia y exuberante Ghita de Alizarr siguieron las de otra voluptuosa mujer, Lann, publicadas en la revista norteamericana *Heavy Metal*.

Frank Thorne, que había nacido el mismo año que Jean-Claude Forrest, creador de la heroína intergaláctica Barbarella, extremó aquel modelo precedente con la creación de Lann. Lann Marin, la atractiva morena de pelo corto, había sido sometida a un programa "retrogenético" que la mantenía en la edad de veinticinco años. Thorne, que había trabajado desarrollando gráficamente historias que abarcaban una amplia escala temática, que le exigió dibujar sórdidos personajes de ultratumba en ambientes tenebrosos, criaturas asombrosas que

destrozaban las ciudades y héroes que las liberaban de aquellos enemigos de otros mundos, asuntos de policías y delincuentes, conflictos bélicos, etc., utilizó esa variedad de ambientes y personajes para desarrollarlos en torno a una protagonista femenina. En el caso de Lann, publicada en España en los seis primeros números de la revista *Zona84*, los personajes eran trasuntos de los que reinaron en Alizarr, trasladados desde un mundo antediluviano a un paisaje espacial. Lann (Ghita) se desenvolvía en un mundo futuro acompañada de Shardin Bowie (Thenef-Thorne) y del descomunal androide Robbi (Dahib). El personaje femenino heredó el poderoso atractivo físico de Ghita, pero sus palabras estaban desprovistas de cualquier connotación reivindicativa, la historia se había convertido en una simple anécdota, un entretenimiento, una excusa para mostrar los dibujos de la atractiva anatomía desnuda de Lann, una suerte de pseudopornografía galáctica.

Conclusiones

Red Sonja, la guerrera imposible de seducir para la que Thorne diseñó a finales de los setenta una imagen sexy a la vez que agresiva, encontró simpatizantes entre las mujeres que ahora luchaban organizadas contra la hegemonía masculina, aunque las intenciones de Roy Thomas y los siguientes guionistas de la serie no fueron sino las de atraer y entretener al público masculino en especial. A comienzo de los años ochenta sin embargo, Frank Thorne parecía incluir un mensaje - quizá no deliberado- en apoyo de manifestaciones en defensa de la igualdad de derechos y libertades para las mujeres en su obra *Ghita de Alizarr*, que por supuesto tenía la diversión y el erotismo como sus motivaciones principales. Ghita era una Sonja liberada de sus ataduras morales, una mujer que disfrutaba del sexo en cualquiera de sus posibilidades. Ghita estaba desprovista del deseo de venganza y tampoco suponía la contrapartida femenina de ningún héroe. Ghita, la sensual guerrera, nos inducía a pensar con su actitud y carácter, pero sobre todo

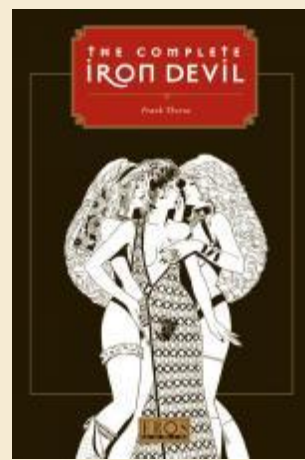
con su lenguaje obsceno y provocativo, en las coincidencias de su discurso con las proposiciones feministas de finales de los setenta y en general, con las manifestaciones *contraculturales* que agitaron los años ochenta. Los planteamientos de Ghita coincidían con aquéllos cuando dignificaba su condición de prostituta, reconociéndola y disfrutándola; cuando renegaba de los dioses, de las religiones y de sus representantes, cuando fumaba *hierba*, cuando mantenía relaciones sexuales con otras mujeres y en definitiva, mientras defendía su libertad.

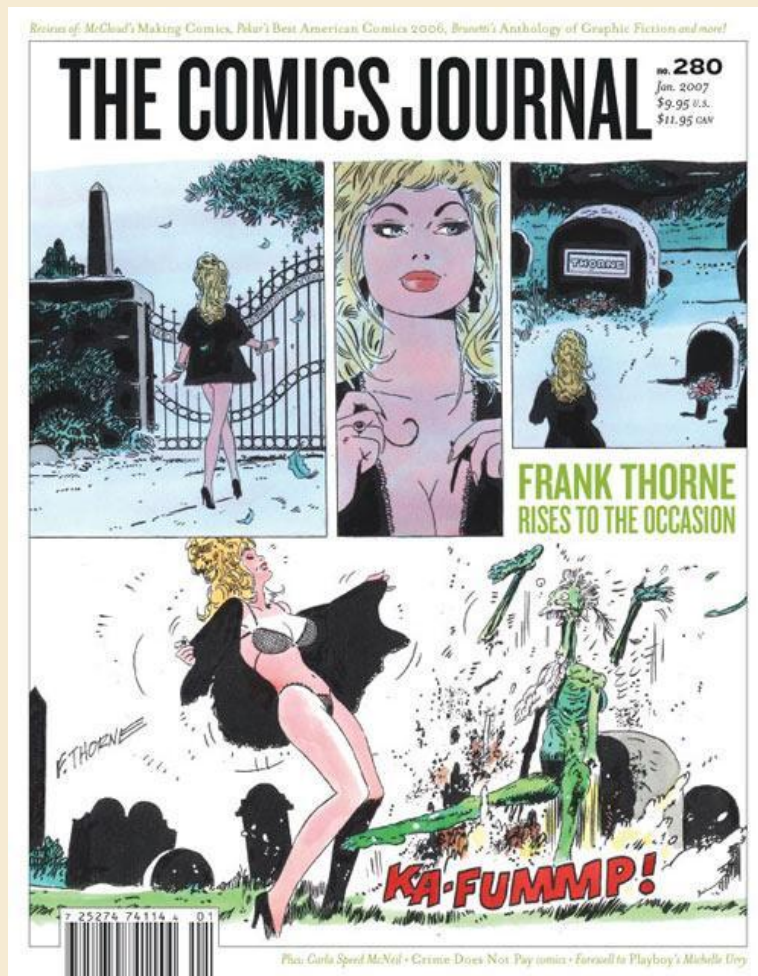
Thorne siguió escribiendo y dibujando historias que tenían por protagonistas a rijosas mujeres de pechos voluminosos y torneadas piernas. La sexualidad, mostrada sin tabúes y con ánimo libidinoso hasta entonces, pero sostenida por el contexto de una trama principal, cruzó los límites con la pornografía, ya sin restricciones de guión, en obras como *Ribit* o *Iron Devil* durante los años noventa. Relatos que también se encuadraron en mundos exóticos y desconocidos para relajar la atención de la ubicua censura moral.

El veterano autor explicó en alguna entrevista que no le importaba que sus trabajos fuesen calificados como pornográficos si habían sido elaborados con elegancia y resultaban además, divertidos.



Manifestación a favor del derecho al aborto en Madrid en 1983. Fotografía de Raúl Cancio. Bajo estas líneas, portadas de *Ribit!* (izquierda) y de un recopilatorio de *Iron Devil* (derecha).





Divertida autoparodia en *The Comics Journal*.



Documentos relacionados

- [HEROÍNAS FANTÁSTICAS SENSUALES Y ASEXUADAS. EL CASO DE RED SONJA](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

PACO MARTOS (2012): "GHITA, LA DIOSA RAMERA DE ALIZARR" en [TEBEOSEFERA 2ª EPOCA 9](#), SEVILLA : TEBEOSEFERA.
Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/ghita_la_diosa_ramera_de_alizarr.html

EL SUJETO ANDRÓGINO EN WATCHMEN (SAN JOSÉ, 20-V-2012)

Autor: [JOSÉ MARCO SEGURA JAUBERT](#)

Notas: Texto redactado para el número 9 de TEBEOSFERA, especial sobre la presencia femenina en el cómic y su relación con el sexo. A la derecha, imagen del personaje Laurie Juspecky, cuyo alter ego es Silk Spectre en la obra 'Watchmen'.



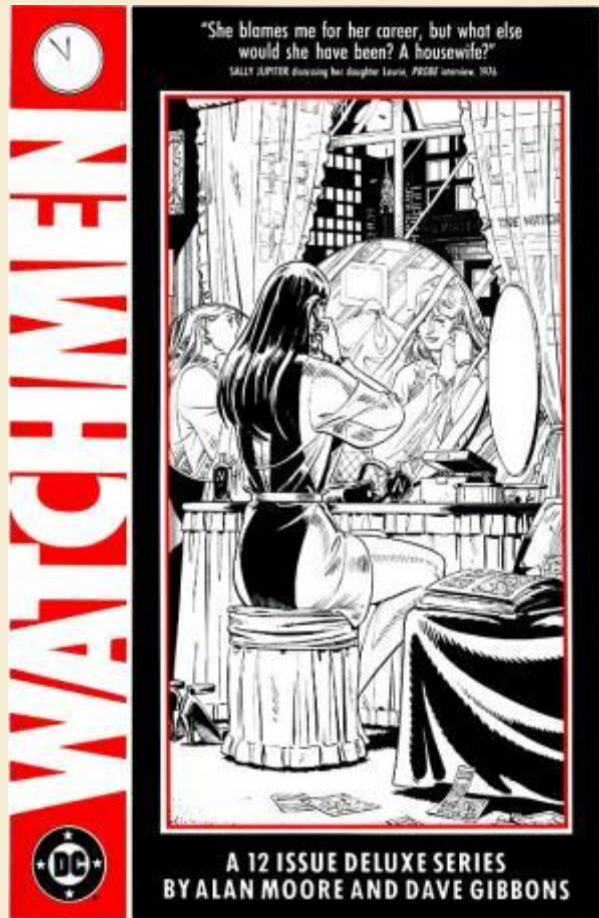
¿EL SUJETO ANDRÓGINO EN WATCHMEN?

DE LA UTOPIA DE ADRIAN VEIDT A SU PERSONIFICACIÓN EN LAURIE JUSPECKYK

Antecedentes

Como nos reseña Valdivia (2004) en su artículo "La presencia del mito del andrógino en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", Mircea Eliade (1969) toma la noción del andrógino de Nicolás de Cusa, en otras palabras, de la *coincidentia oppositorum*, para indicar la unión de los contrarios y el misterio de la totalidad, que se encuentra desde que se recuerda en mitos, ritos y tradiciones de nuestra cultura. La *coincidentia oppositorum* era la definición menos imperfecta de Dios de la manera que lo entendía Heráclito: "Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre, es decir, todos los opuestos". Esta coincidencia de opuestos se define a la perfección en la manera que trasciende el bien y el mal, conteniéndolos a los dos, pero anulándolos a la vez. Esto puede explicar la profunda atracción que siente el ser humano por el misterio del mal en la divinidad.

Esta visión sólo se puede dar en el plano de lo trascendente, de la divinidad, ya que el ser humano se encuentra obligado a seguir el bien y a luchar contra el mal que nos presenta la realidad concreta. Sabemos que sólo en el mundo de las apariencias existen los opuestos del bien y del mal. En otras palabras, la realidad que se nos presenta posee dos planos de referencia, una ruptura de la unidad primigenia. Así se llegó a concebir como bisexual a la divinidad, siendo ésta modelo y principio de toda la existencia; dándose de esta forma el surgimiento de la idea de la bisexualidad universal, o la construcción del sujeto andrógino, como tema fundamental de la antropología arcaica. Al andrógino se le considera como la imagen ejemplar del sujeto perfecto, ya que implica una unidad / totalidad. En la idea del sujeto andrógino, Eliade indica:



La presencia femenina más poderosa en *Watchmen* se acicala en esta imagen promocional del cómic publicada por DC Comics en 1986.

“(…) el amor sexual no debe ser confundido con el instinto de reproducción: su verdadera función es la de ayudar al hombre y a la mujer a integrar interiormente la imagen humana completa, es decir, la imagen divina original (1969, 128-129).”

Ciertos mitos y ritos, con el paso del tiempo, se volvieron ejemplarizantes para los seres humanos mismos, tanto que:

“Manifiestan una profunda insatisfacción del hombre por su situación actual, por lo que se llama la condición humana; (...) revelan la nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad (ídem, 155-156).”

Según esta visión, el ser humano está separado, desgarrado en dos vertientes, y busca recuperar esa unidad perdida, de opuestos que se complementan en una realidad única.

El Feminismo de la Diferencia

A esta visión del andrógino llegaría a oponérsele el Feminismo de la Diferencia, nacido en la década de los setenta en países como Estados Unidos y Francia, que busca la igualdad entre el hombre y la mujer basándose en sus diferencias de género como camino para salvaguardar la alteridad. Teóricas de la talla de Carla Lonzi, Esther Harding y Luce Irigaray, han sido varias de sus exponentes.

Según Donovan y Richardson (2009), quienes retoman a Irigaray, ésta utiliza el método de la deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004), que buscaba poner en duda la metafísica de Occidente, es decir, cuestionar la realidad que creemos que nos rodea (como el bien y el mal o las identidades de género). Irigaray piensa que la mujer debería exagerar el estereotipo que rodea a la feminidad, en orden a relativizar estos estereotipos, llevando a éstos a sus límites y, por ende, desestabilizar la concepción de la relación hombre / mujer.

En cuanto a su concepción del andrógino, Irigaray, seguida de Valdivia, señala que:

"(...) concebir al sujeto como uno, único, o como uno y múltiple, uno y conjunto de unos, equivale a desconocer una propiedad esencial de la existencia y de la esencia humanas (1998, 45)."

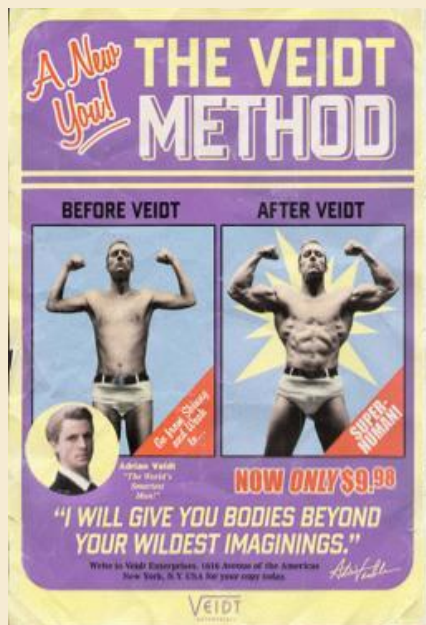
Como explica Valdivia (2004), ser sexuado conlleva un "no ser el otro", un "no ser el todo", y al posarse ante el otro es posible reconocerse, hacerse presente. Al contrario, si se elimina la distancia y la diferencia se deja de ser dos en la medida en que uno se convierte en el otro, desapareciendo así un posible diálogo, una dialéctica subjetiva que permita a cada sujeto sexuado, a través de la percepción, hacerse consciente del otro y sus diferencias, como hacerse consciente de sí mismo. Ya definido este concepto del andrógino como propuesta, buscaremos su relación con la utopía que plantea Adrian Veidt para la humanidad y el papel que desempeña Laurie Juspecky en la obra *Watchmen* (DC Comics, 1986-1987), del célebre Alan Moore.



Una de las escasas escenas de sexo de *Watchmen*.

La utopía de Veidt

Conforme nos acercamos al final de la novela gráfica de *Watchmen* se observan las verdaderas intenciones del "héroe" Adrian Veidt, quien se encuentra detrás de todo el complot que rodeó la muerte de Edward Blake (The Comedian), la captura de Rorschach (Walter Kovacs) y el exilio de mismo Dr. Manhattan (Jon Osterman); mas dentro de este plan, Veidt, no solo buscaba "salvar a la humanidad", según sus propios términos, sino que buscaba implementar una nueva filosofía lejos de los cánones que la metafísica de Occidente siempre ha planteado, buscaba una apertura en todos los horizontes con el Método Veidt, que consiste en cuatro pasos: a. Entender el Yo interior, b. Salud y el cuerpo, c. Creando un nuevo yo, d. Yo y el mundo. Estos horizontes se amplían desde la filosofía hasta el plano del sexo, buscando un mercado más abierto donde la diversidad sexual no sea un impedimento, a saber:



Publicidad ficticia del "método Veidt", tomada de thenewfrontiersman.net.

"The sexual imagery is obvious, the woman adjusting her stocking being overtly erotic, yet layered with enough romantic ambiance to avoid offense. In our choice of models

for the Nostalgia ads I note that we have consistently chosen models with a slightly androgynous quality to their beauty, which I presume is to afford us a window into the gay marketplace, a tendency more pronounced in the ads for Nostalgia aftershave. (cap. X, *Watchmen*).

[La imaginería sexual es obvia, la mujer ajusta sus medias mostrándose sumamente erótica, pero en un ambiente romántico que evita toda ofensa. En nuestras elecciones de modelos para los anuncios comerciales de Nostalgia he notado que las escogemos con una ligera cualidad andrógina ligada a su belleza, lo que nos ayuda a penetrar en el mercado gay, una tendencia que es más pronunciada en los anuncios de la crema de afeitar Nostalgia.” Traducción del autor, como en el resto de casos en el documento]

Como vemos, la apertura hacia la diversidad es notable, los polos confluyen en una sola realidad: la andrógina, que más allá de las ideas aceptadas, busca un nuevo ser humano frente al mundo que lo rodea, en los cuatro pasos del Método Veidt – como expusimos– ya encontramos: crear un nuevo “yo”, y cómo ese nuevo yo se enfrenta al mundo. Éste es un “yo” que lleva sus capacidades al máximo, dejando atrás las diferencias de toda índole. Esta nueva apertura de mercado obedece a los tiempos que corren, donde todo es incierto, el estrés y la ansiedad dominan el orbe. Qué mejor zona de confort que una que nos englobe a todos con nuestras semejanzas y diferencias en cualquier plano de la vida. Esto queda claro en una carta que escribe Veidt a una de sus subordinadas en Pyramid Internacional, como podemos leer:



El anuncio de perfume Nostalgia, con una modelo levemente andrógina.

“In the soft focus imagery and romantic atmosphere, the advertisements conjure an idyllic picture of times past. It seems to me that the success of the campaign is directly linked to the state of global uncertainty that has endured for the past forty years or more. In an era of stress and anxiety, when the present seems unstable and the future unlikely, the natural response is to retreat and withdraw from reality, taking recourse either in fantasies of the future or in modified visions of a half-imagined past.” (cap. X, *Watchmen*)

[Con las imágenes de enfoque suave y la atmósfera romántica, los anuncios invocan

una imagen idílica de tiempos pasados. Me parece que el éxito de la campaña está directamente ligado al estado global de incertidumbre que ha ido en aumento en los últimos cuarenta años o más. En una era de estrés y ansiedad, cuando el presente parece inestable y el futuro incierto, la respuesta natural es retraerse y distanciarse de la realidad, considerando tanto las fantasías del futuro como en modificadas visiones de un incierto pasado.]

Bien lo dice Veidt, con tiempos tan confusos como éstos lo natural es alejarnos de la realidad a la que estamos circunscritos y buscar ideas nuevas. Sin embargo, el problema radica en que pese a que el Método Veidt está expuesto y, supuestamente, al alcance de todos, siempre se generan preguntas: ¿semejante ideal puede trascender el papel y la imagen?; ¿la diversidad sexual aceptada como tal puede ir más allá de las palabras e insertarse como un nuevo paradigma de existencia, donde las posibilidades están abiertas?; ¿está capacitada la humanidad para entender que la androginia está en todos nosotros? Para eso, veremos las posturas que toma Laurie Juspezyk durante el desarrollo de la aclamada novela gráfica de Moore, y veremos si esta utopía iniciada de manera conceptual por Veidt y de la que Silk Spectre II parece ser su personificación puede llegar a interiorizarse, ser desarrollada, vivida y aceptada en el mundo.



En las pesadillas, el acercamiento amoroso ocurre antes de una explosión mortal.

Laurie Juspezyk, ¿la utopía de Veidt personificada?

Cuando nos topamos por primera vez con Laurie Juspezyk o Silk Spectre II a la

hora de leer *Watchmen*, la vemos como la consorte del Dr. Manhattan. Sin embargo, su actitud no es la tradicional dentro del imaginario de nuestra sociedad, es una mujer activa y que toma decisiones, incluso la vemos pagar la cuenta cuando se reúne a cenar con su amigo y futura pareja Dan Dreiberg (Nite Owl), a saber:

Dan: It's been a great evening, Laurie, you're sure you won't let me pick up the tab?

Laurie: Nah, if I'm gonna be a Kept woman for the military's secret weapon, then the military can stand we a bowl of spaghetti africaine every one in a while.

Dan: Hey, you sound bitter.

Laurie: No. Not really. It's just that the only reason I'm kept around is to keep Jon relaxed and happy." (p. 25, cap. I, *Watchmen*)

[Dan: Ha sido una gran tarde, Laurie, ¿Estás segura que no quieres que pague la cuenta?

Laurie: Nah, si voy a ser la mujer encerrada para el arma secreta de los militares, entonces la milicia puede costearnos un tazón de espagueti de cuando en cuando.

Dan: Oye, suenas amargada.

Laurie: No, no realmente. Es que la única razón por la que me mantienen allí, es para mantener a Jon feliz y relajado.]

Es de destacar que incluso Dreiberg, quien toma un rol pasivo en la escena, parece sorprendido por el hecho de que sea Laurie la que cancele la cuenta en el restaurante, debido a que durante mucho tiempo en nuestra sociedad el hombre fue quien cargó con esta responsabilidad. Sin embargo, también Laurie puede adoptar la actitud pasiva, cuando, más adelante en la lectura, le agradece a Dan por la invitación a comer, como se nota a continuación:

"Laurie to Dan: Anyway, thanks for buying me lunch. I better go find a cheap room somewhere." (p. 10, cap. V, *Watchmen*)

[Laurie a Dan: De todas formas, gracias por invitarme a comer. Mejor voy a buscar un cuarto barato en algún lado.]



La página con el encuentro sexual en la nave del Búho y la metáfora del chorro de fuego.

Juspezyk se puede desenvolver de las dos maneras, tanto activa como pasiva. Los "contrarios" son uno en ella. Su esencia, como vemos, es la andrógina. Incluso es de resaltar la imagen cuando se besa con Dreiberg por primera vez, al principio la "heroína" toma la iniciativa en la acción, mas cuando se da cuenta que le está presionando el pecho de mala manera a su conquista,

cambia de rol para posarse debajo de él. En otras palabras, su papel durante el sexo no depende de ser hombre o mujer, sino que es una cuestión de actitud asumida frente a la relación; el poseer un pene o una vagina no indica nada. Esto queda ejemplificado claramente en cómo ella se expresa sobre Dan, quien tiene un rol pasivo o receptivo, como leemos en el capítulo IX:

“I mean, with Dan, it isn't like that. As a lover he's more sort of receptive; the type you can pour your troubles out to.” (p. 8, cap. IX, *Watchmen*)

[Quiero decir, que con Dan, no es así. Como amante él es más del tipo receptivo, el tipo de hombre al que le puedes exponer tus problemas.]

Además, podemos recordar la escena en que mantiene relaciones sexuales con el Dr. Manhattan y como Laurie aquí toma el rol sexual pasivo, al ser el receptáculo de la acción sexual de Osterman, el cual la enmarca dentro del canon femenino, más aún queda remarcado cuando la misma reacciona al darse cuenta que hay varios duplicados de Jon en la escena y que inclusive uno de ellos se encuentra trabajando y no consintiéndola como ella cree merecer. El papel sexual es pasivo, mientras que con Dreiberg como bien se señala anteriormente es activo. Es más una cuestión psíquica y del juego de roles que existe en una pareja y de cómo se acomodan uno al otro asumiendo una actitud o la otra.



Laurie se asusta cuando se percata de que está teniendo relaciones sexuales con "dos" a la vez.

Dentro del cómic, además, observamos las quejas de Laurie, que tienen un papel importante ya que nos revelan los impulsos que la definen y cómo mediante ello, ella realiza una lectura sobre el papel que le ha tocado realizar dentro de la sociedad, el cual no la hace feliz y la hace sentirse insatisfecha consigo misma, a saber:

“Laurie: It's just I keep thinking "I'm thirty-five. What have I done? I've spent eight

years in semiretirement, preceded by ten years running round in a stupid costume because my stupid mother wanted me to!

You remember that costume? With that stupid little skirt and the neckline going down to my navel? God that was so dreadful.” (p. 25, cap I, *Watchmen*)

[Laurie: Es sólo que... pienso: “Tengo treintaicinco. ¿Qué he hecho? ¡He gastado ocho años en un semirétiro, precedidos de diez años corriendo con un estúpido traje porque mi estúpida madre así lo quiso! ¿Recuerdas el disfraz? Con aquella estúpida camiseta y el escote que llegaba hasta el ombligo. Dios... era horrible.]

Su autocrítica no va sólo enfocada al papel de heroína que le había sido encomendado por su madre, Sally Jupiter, critica duramente además la manera cómo le tocaba vestirse para ir a combatir villanos. Ella no encaja con los códigos de vestimenta basados en la provocación que le imponen, busca su propia imagen, totalmente contraria a la de su madre, que era más un símbolo sexual y con la que mantiene una gran tensión, ya que no comprende por qué ella actúa como actúa, como se lee al comienzo del capítulo II:



“Laurie (to Sally): I just jeez, I just don’t know how you can stand being degraded like this. I mean, don’t you care how people see you?” (p. 8, cap. II, *Watchmen*)

[Laurie (a Sally) Yo sólo... ¡Dios!, es que no sé cómo toleras ser degradada así. Quiero decir, ¿No te importa cómo te vea la gente?]

Critica no sólo su manera de desenvolverse ante la sociedad, sino también que Sally educó a su hija desde niña para que fuese igual que ella, para que viviera la fantasía que ella vivió. Laurie nunca tuvo opción de escoger el camino que quería seguir, como ella misma le cuenta a Dreiberg (capítulo VII) y al Dr. Manhattan (capítulo IX), durante la estancia en el planeta Marte:

“Yeah, well, at least you were living out your own fantasies. I was living out my mother’s.” (p. 5, cap. VII, *Watchmen*)

[Si, bien, al menos tú vives tus propias fantasías. Yo estaba viviendo las de mi madre.]

“My mother, she eroded my adolescence, chipping me into the shape she’d have been if she hadn’t had me.

She pushed me into adventuring, fussing over “my career”, trying to live her life through me...” (p. 14, cap. IX, *Watchmen*)

[Mi madre, ella carcomió mi adolescencia, moldeándome de la forma en que ella hubiera sido si no me hubiese tenido. Ella me empujó a la aventura, quejándose de “mi carrera” y tratando de vivir su vida a través de mí...]

Llega a pensar incluso que su vida no tiene el menor sentido cuando busca entender la manera en que Jon Osterman (Dr. Manhattan) ve el mundo:

“I’m through thinking about my life, looking back at all my stupid memories.

It’s been a dumb life, and if there is a design, it’s a dumb design!” (p. 23, cap IX, *Watchmen*)

[Estoy reflexionando sobre mi vida, observando todos mis estúpidos recuerdos.

A sido una vida tonta, y si existe un diseño, ¡Es un diseño tonto!]

No obstante ese sentimiento de incertidumbre, su actitud ante la vida no es nada pasiva, sigue adelante pese a las adversidades que se le presentan, no le gusta autocompadecerse, ya que sabe que no sirve de nada, como podemos leer:

“Sometimes I look at myself and think, how did everything get so tangled up?”

[A veces me miro y pienso, ¿Cómo todo se volvió tan complicado?]

(...)

"Nah. I'm sorry. It's too bitter. Anyway I'd rather be somewhere else than sitting here feeling sorry for myself." (p. 10, cap. III, *Watchmen*)

[Bah, lo siento. Demasiada amargura. De todas formas prefiero estar en cualquier otro lugar a estar sentada aquí sintiendo pena de mí misma.]

Esta actitud o rol activo en la sociedad llega a ser tan fuerte en ella que reta al destino que el mismo Jon Osterman ha previsto acerca de la reacción que tendrá Silk Spectre II cuando tuvieran su conversación sobre salvar al mundo del horror que le acecha, como notamos en el capítulo IX.

"What happens if I just stay down here and screw all your predictions, huh?" (p. 5, cap. IX, *Watchmen*)

[¿Qué pasaría si me quedo aquí y hecho a perder todas tus predicciones, eh?]

El resultado que el Dr. Manhattan esperaba de esa conversación era que Laurie terminaría llorando por lo que iba a suceder, pero sus predicciones fueron erróneas, Osterman no sólo se equivocó con Juspezyk, sino que ella le dio a entender el milagro de la vida, que tanto infravaloraba el Dr. Manhattan. Tal es el asombro de Osterman ante la revelación que la misma Laurie se lo recalca, como veremos a continuación:

"... And listen, you were wrong, see? You said it ended with me in tears, and look at me: not a moist eye in sight!

You were wrong about that. Maybe about a lot of things..." (p. 22, cap. IX, *Watchmen*)

[(...) Y mira, estabas equivocado, ¿Lo ves?, Tú dijiste que esto acabaría conmigo llorando y mírame: ¡Ni una lágrima! Estabas equivocado acerca de esto. Tal vez acerca de muchas cosas.]

La actitud de Juspezyk trasciende los cánones que mantiene la sociedad en su imaginario, al parecer tres de los cuatro pasos que indica el Método Veidt son cumplidos con Laurie: Conoce su yo interior (sabe quién es y qué quiere), su cuerpo es saludable y deja atrás los convencionalismos impuestos por la sociedad, y ella toma conciencia de sí misma. Pero ¿qué sucede con el mundo? ¿Acepta éste tal cual a Laurie Juspezyk como es, y se cumple la utopía de Veidt al menos en una persona?





Cuando leemos lo que sucede después de la lucha de los *Watchmen* contra uno de los suyos, Adrian Veidt (Ozymandias), sabemos ya que el grupo de “héroes” han de encubrir la “utopía” de este último al mundo, vemos que Laurie finalmente se deshace de todos aquellos estigmas que la aquejaban, ya no desea ser llamada Silk Spectre, quiere un nuevo disfraz para combatir el crimen, busca la aventura y no le interesa quedarse en casa cambiando pañales, busca incluso obtener un arma para protegerse:

“Laurie: Children? Forget it. Not yet. You were talking about adventuring, and I’m not staying at home changing diapers.

Dan: “Nite Owl and Silk Spectre”. Sounds neat.

Laurie: “Silk Spectre’s” too girly, y’know? Plus, I want a better costume, that protects me: maybe something leather, with a mask over my face... Also, maybe I oughtta carry a gun.” (p. 30, cap. XII, *Watchmen*)

[Laurie: ¿Niños? Olvidalo. No aún. Tú estabas hablando de aventurarnos, y yo no me voy a quedar en casa cambiando pañales.

Dan: “Buzo Nocturno y Espectro de Seda”. Suena bien.

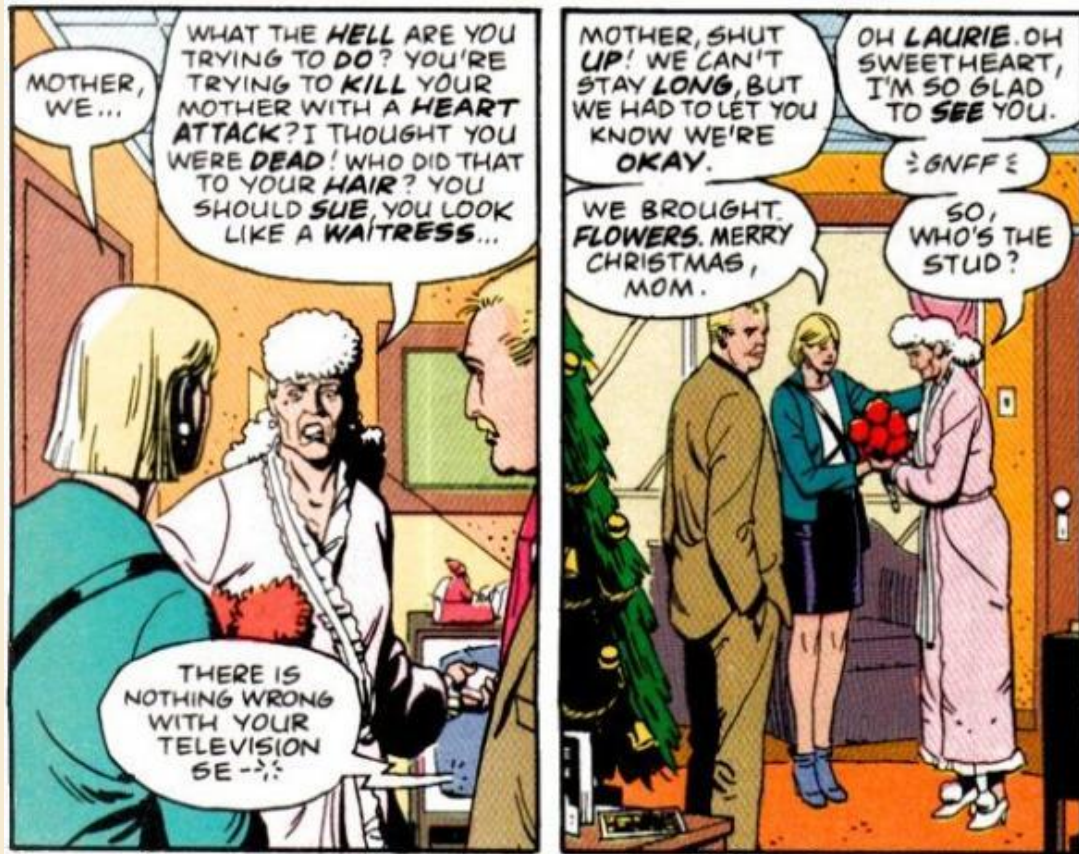
Laurie: “Espectro de Seda” muy femenino, ¿sabes? Además, quiero

un mejor traje, que me proteja: tal vez algo con cuero, con una máscara... También quizá porte un arma.]

Al llegar al final, parece ser que la construcción del sujeto andrógino en *Watchmen* es posible y aparece de forma clara, siendo Juspeckzyk la personificación de ello, pero en medio de todas las consideraciones positivas para el personaje de Silk Spectre, hay algo que no encaja. Para poder sostener la utopía de Veidt y la unión del mundo moderno –como señalábamos anteriormente–, los personajes han de guardar el secreto, de tal manera que no deben dejar rastro alguno de su paradero en caso que se le siguiera la pista al diario de Rorschach. Esto lleva a que tanto Dan Dreiberger como Laurie Juspeckzyk tengan que cambiar sus identidades frente al mundo. Ya no son ellos, han de tomar nuevos nombres y anularse a sí mismos frente a la sociedad. De hecho Sally Jupiter se sorprende del cambio de *look* que ha sufrido su hija cuando la misma va a visitarla a su casa de retiro, como podemos notar:

“Sally: What the hell are you trying to do? Are you trying to kill your mother with a heart attack? I thought you were dead! Who did that to your hair? You should sue, you look like a waitress...” (p. 28, cap. XII, *Watchmen*)

[Sally: ¿Qué demonios estás tratando de hacer? ¿Estás intentando matar a tu madre de un infarto? ¡Pensé que estabas muerta! ¿Quién le hizo eso a tu cabello? Deberías demandarlo, pareces una camarera...]



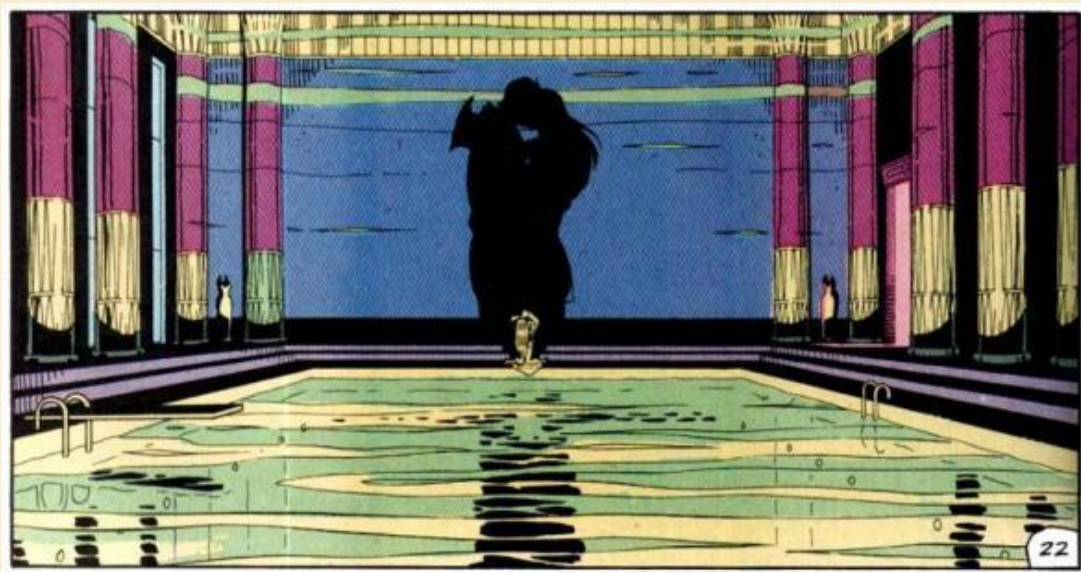
Su hija ha tenido que cambiar de identidad, deja de llamarse Laurie Juspeczyk para transformarse en Sandra Hollis, esposa (no oficial) de Sam Hollis (nueva identidad de Dan Dreiberger), quien pasa por el mismo cambio de identidad que su pareja.. Su búsqueda como ser integral reconocido por el mundo, ese último paso en el Método Veidt, se vuelve algo muy íntimo, sólo para ella, su pareja y quizá su madre. La sociedad como tal nunca pudo ver quien era Laurie Juspeczyk en realidad, siempre se tuvo que esconder, pasó de esconderse de Jon Osterman y de Sally Jupiter, a esconderse del mundo que la rodeaba. Entonces, a grandes rasgos, este sujeto andrógino continúa siendo una utopía, como bien lo sostiene Valdivia:

Por lo tanto, la construcción del sujeto andrógino aparece como un ideal utópico que no es posible llevar a cabo en la realidad concreta, pues un sujeto sexuado será siempre inaprehensible para un sujeto perteneciente al otro sexo (2004, 5, "La presencia del mito del andrógino...").

Siguiendo a Irigaray:

“Tú, que no eres ni serás jamás yo ni mío, eres y seguirás siendo un tú porque no puedo aprehenderte, comprenderte, poseerte. Escapas a toda captura, a toda influencia de mi parte si te respeto como trascendente no a tu cuerpo sino a mí” (1998, 29).

Valdivia considera que la construcción del sujeto andrógino sólo es posible en el plano trascendental, en el imaginario, porque, aunque se aspire a esto, no se consigue. Moore nos quiere decir algo semejante, nos presenta, a fin de cuentas, una paradoja: Laurie quería liberarse, y en su mente lo consigue, pero en el plano material no lo llega a concretar como es debido. No importa el rol sexual que tenga, si es activo o pasivo en sus relaciones de pareja o en sus concepciones mentales, simplemente ha salido del fuego para caer en las brasas...



Bibliografía:

- **Donovan, Sarah; Richardson, N.** *Watchwoman. Watchmen and Philosophy (A Rorschach Test)*. Blackwell Philosophy and Pop Culture Series. John Wiley & Sons, Hoboken. 2009.
- **Moore, Alan; Gibbons, Dave; Higgins, John.** *Watchmen*. DC Comics. New York. 1986-1987.
- **Valdivia, Cristina.** "La presencia del mito del andrógino en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi". Anuario de Pregrado, Universidad de Chile, 2004. [Disponible en este enlace](#).
- **Irigaray, Luce.** *Ser dos*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1998.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

JOSÉ MARCO SEGURA JAUBERT (2012): "EL SUJETO ANDRÓGINO EN WATCHMEN" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), SAN JOSÉ : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_sujeto_androgino_en_watchmen.html

HOMBRES INHIBIDOS, MUJERES AUDACES Y LECTORES PERVERSOS: EL EROTISMO EN LA OBRA DE JACQUES TARDI (BURGOS, 23-V-2012)

Autor: [CARLOS VADILLO SANTAOLALLA](#)

Notas: Texto redactado expresamente para el número 9 de *TEBEOSEFERA*, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic y el erotismo. La imagen de la derecha corresponde al libro 'Le noyé à deux têtes', sexto de las aventuras de Adèle Blanc-Sec.



HOMBRES INHIBIDOS, MUJERES AUDACES Y LECTORES PERVERSOS: EL EROTISMO EN LA OBRA DE JACQUES TARDI

Tardi y el erotismo

Desde 1970^[1] hasta nuestros días son muchas las obras publicadas por Jacques Tardi. Estas historias se desarrollan, pues, de manera paralela a un medio de expresión que en este periodo no deja de reivindicar unas señas de identidad adultas que hoy, por fin, parecen haberle sido mayoritariamente reconocidas.

Pero el término *adulto* no siempre ha tenido las mismas connotaciones. Y es que la historieta, que hasta entonces había sido dirigida de manera exclusiva a un público infantil y juvenil, conocerá un notable cambio en la Francia de los años sesenta. En esta década aparecerán *Barbarella*, de Jean-Claude Forest, y *Jodelle*, de Guy Peellaert, álbumes que serán protagonizados por heroínas cuyos máximos atributos reposan en su escasa vestimenta y que tendrán una gran repercusión. A partir de ese momento y durante un periodo bastante dilatado de tiempo, el adjetivo *adulto* se asociará con historias de contenido manifiestamente erótico.

Estas obras tuvieron una enorme influencia en un joven Tardi que por aquella época buscaba hacerse un hueco en el mundo de la *bande dessinée*. Los primeros balbuceos gráficos del autor son, según sus propias palabras, «... cosas de sexo, muy influidas por Jodelle o Barbarella y que no pueden de ninguna manera ser publicadas por Pilote»^[2], revista a la que el autor se dirige con la intención de dar a conocer sus primeros trabajos.



Adèle Blanc-Sec no pudo aparecer desnuda en sus primeras historietas.

Tardi, como muchos de sus contemporáneos, no deja de asociar, pues, la historieta adulta a un erotismo que, tras años de puritanismo, parece encontrar por fin vías de expresión. No es extraño, pues, que cuando decide crear el personaje de Adèle Blanc-Sec para Casterman, el dibujante incluya imágenes de contenido erótico. Pero la editorial, con un público esencialmente juvenil, impide cualquier iniciativa del autor en ese sentido: «*En las primeras páginas de Adèle Blanc-Sec dibujé una imagen en la que aparecía desnuda... y me obligaron a rehacerla*» [3].

Pero si en esta popular serie ambientada en la *Belle Époque*, y por razones de política editorial, el erotismo está prácticamente ausente, éste tampoco constituye aparentemente el núcleo fundamental del resto de la producción del dibujante. Algo lógico cuando, como bien saben los amantes de la obra del autor, el grueso de su producción está firmemente anclado en una realidad en la que priman los escenarios bélicos o los oscuros espacios urbanos tributarios del género negro. No parece que estos decorados sean muy propicios para esparcimientos festivos o divertimentos eróticos.

Y sin embargo, como si fluyera de manera subterránea bajo los escenarios sangrientos, el sexo surge en las historias de Tardi de manera puntual y precisa. De hecho, exceptuando las obras protagonizadas por Adèle, pocas son las historias en las que no hay escenas de naturaleza erótica. Pero éstas no son en su mayoría resultado de un proceso de seducción ni consecuencia del deseo amoroso. Al contrario, se manifiestan de manera repentina y con una gran intensidad, confiriendo densidad a los personajes y dotándolos de una especial significación.

Sabemos [4] que los personajes *tardianos* son en su inmensa mayoría hombres individualistas que han dejado de creer en soluciones colectivas, hombres desengañados y desprotegidos obligados a evolucionar en una sociedad violenta y que apenas disponen de ayuda para aliviar su pesada carga existencial. El amor brota de manera muy excepcional en la obra de Tardi, y cuando lo hace, es para ser

negado mediante la muerte. No parece, pues, extraño que el erotismo, cuando aparece, lo haga desprovisto de componentes afectivos.

Son personajes que Claude Crépault incluiría entre aquellos que, según este sexólogo, practican un "erotismo antifusional", es decir, aquel que no busca la unión ni la comunicación emocional y que

«... permite a Eros circular con mayor libertad, haciendo casi inexistente la ansiedad del abandono; el otro es sólo un objeto de placer, y su pérdida, por muy decepcionante que pueda ser en el plano individual, no entraña graves heridas afectivas» [5].

Pero ¿cómo y cuándo actúan estos hombres de escasa emotividad?, ¿de qué manera viven sus experiencias eróticas? En este terreno, como en otros, los personajes *tardianos* parecen alejarse de los parámetros mayoritarios que rigen las relaciones entre hombres y mujeres y se apartan de los modelos imperantes.



Viñeta de *La véritable histoire du Soldat Inconnu*.

En estos modelos, tal como nos recuerda Crépault, el hombre es el que manifiesta el deseo, y la mujer es el objeto de ese deseo: «El hombre necesita reconocerse como objeto de deseo. Para él es una manera de sentir viva su masculinidad. Al desear se ve a sí mismo como aquel que elige, que tiene derecho a elegir» [6]. Y más adelante, añade: «El hombre desea, la mujer busca ser deseada: el hombre penetra, la mujer es penetrada» [7].

Sin embargo, en la obra de Tardi, los roles aparecen invertidos. Pero analicemos más de cerca la manera en la que hombres y mujeres manifiestan sus comportamientos eróticos en las historias creadas por el dibujante.

Hombres inhibidos

Salvo en los álbumes incluidos en *Las aventuras extraordinarias de Adèle Blanc-Sec*, el protagonismo corresponde de manera mayoritaria a personajes masculinos. Esto parece normal si, como ya hemos mencionado, los escenarios por los que evolucionan las criaturas *tardianas* se sitúan preferentemente en el campo de batalla –territorio masculino por antonomasia– o en los decorados urbanos recorridos una y otra vez por los investigadores privados del género más negro.

La de soldado o detective es, pues, la vestimenta más habitual bajo la que se cobijan los protagonistas. Ropajes ambos que tradicionalmente simbolizan masculinidad y virilidad y que supuestamente confieren poder de seducción a quien los porta. Sin embargo, si hay seres poco predispuestos a mantener relaciones con sus congéneres femeninos, éstos son los soldados, excombatientes o investigadores privados que pululan por las historias dibujadas por Jacques Tardi.

En casi todos los casos, los protagonistas masculinos, cuando mantienen relaciones sexuales, lo hacen a su pesar, arrastrados siempre por circunstancias azarosas o empujados por mujeres que siempre toman la iniciativa ante unos hombres abrumados por una pesada carga interior.

Es lo que le ocurre al narrador de *La véritable histoire du Soldat Inconnu* (1974), historia con guión del propio dibujante y hasta ahora inédita en España. En ella, un soldado que agoniza en las trincheras es presa de terribles alucinaciones. El narrador, un antiguo autor de novelas populares, no puede evitar dirigirse al Hamman Palace, un gran burdel por el que transitan mujeres que fueron protagonistas de sus deleznable obras y que ahora, sedientas de venganza, se han convertido en prostitutas que se exhiben obscenas ante él. Éstas aparecen ante sus ojos tanto en su juventud más esplendorosa como en su más decrepita vejez. Angustiado, el protagonista intenta huir acosado no sólo por las prostitutas, sino también por proxenetas, monstruos prehistóricos e, incluso, por su antiguo editor. Durante esta orgía de sexo y de sangre, el narrador no dejará de sentir un terrible dolor de cabeza, que sólo al final de la historia sabremos que procede de la bala que está alojada en su cerebro y que le provocará la muerte en las trincheras.

Choumacher, protagonista de *La Bascule à Charlot* (1976), relato corto con guión del propio Tardi e igualmente inédito en nuestro país, es un soldado que ha sobrevivido a la Gran Guerra y que vuelve a casa tras cuatro años de horror. En un bar, mientras ahoga sus recuerdos en alcohol, es abordado con descaro por una hermosa mujer y conducido por ella a su domicilio, no sin antes practicarle una felación en plena calle. Ya en casa de la mujer, ésta será poseída impulsivamente por el excombatiente, todo ello ante la mirada de un enano monstruoso. Cuando el protagonista despierta, algunos instantes más tarde, la mujer y el enano aparecieron asesinados por arma blanca. Por este crimen, del que el propio Choumacher no es consciente, será condenado a la guillotina.

La guerra parece haber inhabilitado a estos seres atormentados. Ya no luchan en las trincheras, pero la violencia y la sangre de las que han sido testigos les han incapacitado para relacionarse con los demás. René Girard lo expresa con las siguientes palabras: «Parece como si del lugar en el que se ha manifestado la violencia y de los objetos que han sido tocados por ella surgieran emanaciones sutiles que impregnan todo lo que está a su alrededor» [8].



Escena de *La Bascule à Charlot*.

Hay a este respecto en *La última guerra* (1997), adaptación de la novela homónima de Didier Daeninckx, una escena paradigmática. En 1920, apenas dos años después del fin de la Gran Guerra, Eugène Varlot, antiguo soldado y ahora investigador privado, se ve llevado en el curso de sus pesquisas a una sala de fiestas en la que mujeres de la burguesía se libran sin ningún pudor a tumultuosas orgías con pilotos de aviación. Una de estas mujeres es Amélie Fantin, esposa de un coronel del ejército francés. Para introducirse en su círculo, Varlot intima con una acompañante de la "coronela". Ésta le conduce a una enorme estancia en la que decenas de parejas desnudas dan rienda suelta a sus pulsiones. El detective no puede dejar de asociar esta escena de gran promiscuidad con las trincheras, en las que había «... otros quejidos, otros gemidos, otros cuerpos enredados...» Varlot, incapaz, decide abandonar la escena dejando plantada a una acompañante que ya se había desvestido completamente.



Viñetas de *La última guerra*.

Curiosamente, tanto Varlot como antes Choumacher o el narrador de *La véritable...*, permanecen vestidos mientras sus *partenaires* exhiben su desnudez sin ningún tipo de pudor. Este retraimiento, esta renuencia a desvestirse y a participar plenamente en el juego erótico al que son arrastrados, caracteriza un rechazo profundo a diluirse, a fusionarse con el otro. Y esto, como muy bien señala Georges Bataille, es revelador:

«Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser (...) La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un esta-

do de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí»[9].

Pero los excombatientes *tardianos* son incapaces de liberarse de la sombra alargada de la guerra, y sus inhibiciones les impiden relacionarse sexualmente con plena libertad.

Aunque no haya participado directamente en ninguna contienda bélica, Walter Eisenhower –el protagonista de *El exterminador de cucarachas* (1984), obra realizada en colaboración con Benjamin Legrand– es, de alguna manera, fruto de la guerra. Nacido en Berlín durante la II Guerra Mundial y vendido por su madre a un oficial norteamericano, vive traumatizado por un pasado que le empuja al aislamiento y la incomunicación. Envuelto en extraños complots, se ve obligado a refugiarse en el Bronx, en casa de Luis, un puertorriqueño que le cobija en su apartamento en compañía de una hermana con inclinaciones espiritistas y que no duda en abalanzarse para poseer sexualmente a un desvalido Walter que parece traumatizado por la experiencia y que, como otros personajes *tardianos*, será incapaz de desvestirse completamente y conservará su gorra durante el acto sexual.



El exterminador de cucarachas. Eisenhower conserva la gorra durante el acto sexual.

Aunque Antoine Tarpagnan, uno de los numerosos protagonistas de la excelente *El grito del pueblo* (2000-2004), adaptación de la novela de Jean Vautrin, no da muestras de la pasividad de los personajes a los que nos hemos referido hasta ahora, comparte con ellos ciertas características. Es también militar, en este caso oficial, y aunque acaba al lado del pueblo, empieza capitaneando las tropas gubernamentales. Será precisamente una mujer quien desencadenará su desertión y su paso al bando de los *communards*. En efecto, Gabriella Pucci, más conocida como Caf' Con', desabrocha su blusa y muestra su generoso pecho a un Tarpagnan que, a partir de entonces, no dudará en seguir a los rebeldes. De nuevo un hombre vestido ante una mujer que exhibe su desnudez, de nuevo un hombre que será arrastrado hacia un escenario de desolación y violencia.

Pero además de estos personajes marcados por la guerra, hay otros héroes habituales de las historias dibujadas de Tardi que tampoco parecen gozar de experiencias eróticas especialmente satisfactorias. Nos referimos a los numerosos detectives, investigadores privados y personajes de los bajos fondos que protagonizan muchas de sus obras.

Cierto es que Nestor Burma, el detective creado por Léo Malet y brillantemente adaptado por Tardi, no sufre las inhibiciones ni conoce las dificultades relacionales de los personajes a los que nos acabamos de referir, pero tampoco puede decirse que sus escasos esparcimientos sexuales estén coronados por el éxito.

A Burma hay que atribuir, no obstante, una de las raras experiencias de naturaleza verdaderamente amorosa que encontramos en la obra de Tardi. En *Niebla en el puente de Tolbiac* (1982), el detective y Bélita viven una historia de amor que, desgraciadamente, acaba con la muerte de la joven gitana. La deriva depresiva que sigue a esta muerte guiará los pasos del protagonista en *Una resaca de cuidado* (1990), obra inspirada en los personajes de Malet pero con guión del propio dibujante. En ella, Burma ahoga sus penas en alcohol y se convierte en un ser frágil y autocompasivo. Serán precisamente el alcohol y la necesidad de afecto los que le lleven a solicitar los favores sexuales de su secretaria, Hélène. Pero esta transgresión no tendrá consecuencias, como muy bien precisa la propia ayudante del detective al reprochar su impotencia a un atribulado y resacoso Burma.

Algo parecido le ocurrirá a Martin Terrier, el protagonista de *Cuerpo a tierra* (2010), adaptación de la novela homónima de J.-P. Manchette. Decidido a abandonar su profesión de asesino a sueldo, Terrier vuelve a la pequeña ciudad en la que creció. Allí vive Alice, su amor de juventud, ahora casada con un rico hombre de negocios. Sin mucha convicción, Alice se decide a seguir a un Terrier acosado por sus enemigos. Pero en la primera ocasión, el aguerrido y feroz asesino a sueldo es incapaz de mantener la erección y de tener relaciones sexuales completas con Alice. En un segundo momento, y a pesar de los requerimientos de la atractiva mujer, Terrier rechazará sus ofrecimientos. Alice no esperará una tercera ocasión y no dudará en engañarle con Maubert, el guardián de la casa donde se cobija la pareja. Terrier sorprenderá en pleno acto a una Alice totalmente desnuda cabalgando sobre un Maubert que permanece completamente vestido.



Viñeta de *Cuerpo a tierra*.

Aunque no pertenece a ninguna de las anteriores categorías y Arthur Mème no es soldado o detective, ni tan siquiera deambula por los turbios decorados del género negro, sus experiencias eróticas con las mujeres no tienen un final mucho más feliz. El protagonista de la excelente *Ici Mème* (1979), con guión de Jean-Claude Forest, vive en Mornemont, el *País Cerrado*, y su única propiedad son los muros que separan las parcelas de las diversas familias que habitan tan extraño territorio. Desde esos muros, el frágil e introvertido Arthur se masturba mientras observa con sus prismáticos las cópulas nocturnas de respetables matrimonios y, sobre todo, las abluciones de la atractiva y lúbrica Julie. Ésta, consciente del interés que despierta en el joven Arthur, no tardará en insinuarse primero y en acosarle después, hasta introducirse en su lecho... para comprobar que el aterrorizado propietario de los muros de Mornemont es incapaz de reaccionar mínimamente a sus estímulos.



Arriba, el hombre inhibido de *Ici Mème*.
Bajo estas líneas, página de *Polonius*.



Éste parece ser el estigma de los protagonistas masculinos en la obra de Tardi. Arrastrados por mujeres que se ofrecen a ellos, éstos, o bien responden de manera impulsiva, como Choumacher, o bien viven de manera traumática la experiencia, como el narrador de *La véritable...* o Walter Eisenhower; y si no, se muestran incapaces de satisfacer a sus acompañantes femeninas, bien porque la promiscuidad les retrotrae a las trincheras, como a Varlot, bien porque la angustia, la ansiedad o los recuerdos les impiden lograr una erección, como a Arthur, Terrier o el Burma de *Una resaca de cuidado*.

No son los únicos. En *Polonius* (1977), con guión de Picaret, y *Jeux pour Mourir* (1992), adaptación de la novela de G.-C. Vèran –historias ambas nunca publicadas en nuestro país– sus protagonistas son igualmente incapaces, por unas u otras circunstancias, de vivir un erotismo placentero y satisfactorio con las hermosas mujeres que intentan seducirlos.

Y en las pocas ocasiones que parecen vivir relaciones sexuales dentro de la normalidad, los protagonistas masculinos aparecen siempre serios, tristes, silenciosos, en una especie de melancolía postcoital que todo lo invade. Es lo que le ocurre a Burma con Bélita o al detective protagonista de *Griffu* (1978), obra con guión de Manchette, en sus relaciones con la joven Évangéline^[10].

Este comportamiento parece verificar la teoría de Bataille cuando en *El erotismo*, afirma que éste nace siempre de «una experiencia interior». Si esto es así, no debe extrañarnos que unos hombres invadidos por la angustia y la desolación sean incapaces de

relacionarse con el sexo opuesto de manera reconfortante.

Los protagonistas masculinos de las obras de Tardi estarían, según esto, incluidos en una de las categorías a las que se refiere Claude Crépault. Éste habla de un "erotismo de excitación" que se opondría a un "erotismo de descarga", en el que el primero sería un "erotismo que llena" y el segundo un "erotismo que vacía". O, mejor aún, uno sería el reflejo de una "sexualidad completiva", y el otro, de una "sexualidad defensiva"[\[11\]](#).

No parece haber dudas acerca de en cuál de estas dos categorías deberían ser incluidos estos seres frágiles, aislados y traumatizados por las experiencias vividas en un mundo hostil.

Mujeres audaces

Aunque los personajes femeninos creados por Jacques Tardi comparten con sus coetáneos masculinos una misma época histórica y son igualmente víctimas de un orden social injusto impuesto por los más poderosos, no parecen, sin embargo, asumir su suerte de la misma manera.

Cierto es que ellas no están obligadas a vivir la guerra en primera línea y que su rol en las obras inspiradas en el género negro es manifiestamente secundario, pero no por ello gozan de condiciones especialmente favorables. Al contrario, la guerra las obliga a ejercer de mano de obra barata, como vemos en *La guerra de trincheras* (1993) y *iPutá guerra!* (2008-2009) o, peor aún, a prostituirse, como queda reflejado en *El soldado Varlot* (2000). Y sin embargo, la actitud con la que afrontan las penalidades cotidianas es radicalmente diferente.



Tarjeta postal de Tardi inspirada en una escena de *Ici Mème*, con Julia de espaldas.

Ya desde su misma concepción gráfica la diferencia es llamativa. En efecto, los protagonistas masculinos dibujados por Tardi responden en su mayoría a un mismo prototipo: se trata de hombres altos y delgados, con una apariencia asustadiza e introvertida que les otorga un aura de desprotección e indefensión.

Todo lo contrario es lo que transmiten las protagonistas femeninas. Son, por lo general, mujeres jóvenes con formas generosas pero proporcionadas y con labios carnosos. Muchas de ellas exhiben además un rictus facial en el que se mezclan la

sensualidad y un cierto aire de suficiencia irónica.

No debe, pues, extrañarnos que la manera de vivir el erotismo sea tan diferente en unos y otras. Ya lo hemos dicho: los parámetros tópicos de hombre seductor y mujer seducida no encuentran acomodo en la obra de Tardi. Esta transgresión de las normas se opera prácticamente en todas las historias creadas por el dibujante.



Julie Maillard, siendo observada.

Hemos visto que, por razones editoriales, esto no era posible en los álbumes protagonizados por Adèle Blanc-Sec, precisamente la serie en la que es una mujer el personaje principal. Escritora de folletines, Adèle, movida por su incesante curiosidad, ejerce más bien de investigadora privada. No parece que los hombres, en general, le inspiren mucho interés. Sin embargo, en una vuelta de tuerca que acentúa el carácter transgresor y paródico de la serie, Adèle no duda en otorgar sus favores sexuales a un poco agraciado Mouginot. La única escena que deja constancia de ello tiene lugar en *Momias enloquecidas* (1978), y es el púdico desayuno que tiene lugar tras una noche de amor de la que el autor no suministra ninguna imagen.

Pero si de Adèle tan sólo intuimos su desinhibición en cuestiones sexuales, con el resto de los personajes femeninos, ya lo sabemos, no ocurre lo mismo. Tanto las mujeres que habitan el *Hamman Palace* en *La véritable...* como la libidiosa desconocida que aborda a Choumacher en *La Bascule à Charlot* o la enfebrida puertorriqueña que asalta a Eisenhower en *El exterminador de cucarachas*

no esperan indicación alguna por parte masculina para actuar. No lo hacen tampoco las burguesas que en *La última guerra* participan en las orgías que tan tristes recuerdos le traen a Varlot, ni siquiera las mujeres más o menos fatales que aparecen y desaparecen en las historias con trama policiaca.

Son ellas, como hemos visto, quienes toman la iniciativa ante esos varones apesadumbrados y vencidos por la angustia, ellas las que exhiben su desnudez voluptuosa ante esos hombres timoratos que temen despojarse de sus vestimentas; ellas, por fin, quienes no ahorran gestos provocativos ni acciones lascivas.

Todas responden en mayor o menor grado a estas características, pero si hay un personaje paradigmático entre las mujeres dibujadas por Tardi, éste es sin duda el encarnado por Julie Maillard en esa obra extraordinaria que es *Ici Môme*. Tras su aparente ingenuidad va revelándose como una mujer de gran espíritu transgresor. No sólo es consciente de ser observada por Arthur cuando lava sus partes íntimas en el baño, sino que además mantendrá relaciones incestuosas con su hermano en presencia del atribulado guardián de Mornemont. Si esto no fuera suficiente, no esconde en ningún momento su promiscuidad: no tiene reparos en mantener relaciones con el viejo tendero del lago ni evita recordar su pasado en

París cuando excitaba sexualmente al mismo presidente de la República orinando en su presencia.

Julie, es cierto, vive en ese limbo irreal que es Mornemont, el *País Cerrado*, y su libertad es casi total. No tiene, por tanto, que hacer frente a una realidad exterior problemática como el resto de las protagonistas femeninas de Tardi. Al contrario que Julie, muchas de ellas se ven obligadas a ejercer la prostitución, actividad ésta que parece ser objeto de una cierta fijación por parte del dibujante.

El burdel como escenario no es, en efecto, infrecuente en sus obras. Recordemos que el *Hamman Palace* por el que vaga el atemorizado narrador de *La véritable...* es un inmenso prostíbulo. Polonius, el protagonista de esa obra homónima tan poco conocida, verá igualmente cómo Ezzulia, la esclava que le han asignado, acaba siendo prostituida. Lo mismo le ocurrirá a él mismo, forzado a servir de *gigoló* a viejas y decrépitas alcahuetas. El burdel, igualmente, es el lugar en el que se ven obligadas a trabajar algunas mujeres de combatientes, como vemos en *El soldado Varlot*, y es uno de los escenarios más importantes en *El grito del pueblo*.

En esta última obra, Gabriella será al principio la ramera de lujo del mafioso Edmond Trocard, pero al enamorarse de Antoine Tarpagnan, será degradada y obligada a ejercer la prostitución en L'Escalier de Vénus, un burdel de mala muerte. Antoine no cesará de buscarla en todas las casas de citas, de las más lujosas a las más sórdidas, de una capital en la que reinan la sublevación y la violencia. Esas escenas en las que recorreremos con el antiguo capitán los antros más míseros de un París decimonónico poseen sin duda un erotismo ciertamente turbador [12].



Burdel de El grito del pueblo.

Erotismo y pulsión de muerte

Sin embargo, Tarpagnan no logra encontrar a una Gabriella que, a pesar de todo, conseguirá escapar de L'Escalier de Vénus. Pero Caf' Con', no sólo renuncia a un amor en el que ya no cree, sino que a partir de ese momento acompañará a un tal Pouffard en su coche fúnebre y le ayudará en la macabra tarea de recoger los numerosos cadáveres que se amontonan en las calles de París. El cuerpo de la hermosa y sensual Gabriella ya no sirve de cobijo a los desesperados *commu-nards*. Ahora, en una transmutación de alto contenido simbólico, acogerá en sus

brazos a la misma muerte.

Si para Bataille lo que diferencia claramente al hombre del animal es su conciencia de la muerte y su práctica del sexo como deseo y no como instinto^[13], estos dos territorios en los que se funden el origen y el final del ser humano aparecen íntimamente ligados en toda la obra de Jacques Tardi.

Ya hemos visto cómo influía la muerte –omnipresente en las trincheras y en los escenarios urbanos– en la manera en la que los héroes tardianos afrontan las relaciones sexuales. Esa pulsión de muerte tan arraigada en esos seres desamparados se manifiesta a veces en algunas imágenes de alta significación: Griffu agonizando en una sala de fiestas en la que un numeroso público asiste a un espectáculo de *striptease* o *Burma*, en *Una resaca de cuidado*, presenciando el obsceno baile entre Mauricette y un lúbrico esqueleto con el pene erecto.



Griffu agoniza.

El lector perverso

Decíamos al principio que la obra de Tardi no tiene a primera vista un carácter eminentemente erótico y que la descripción de un mundo en el que domina la violencia no deja mucho espacio para asuntos más livianos. No obstante, si consideramos al erotismo en su vertiente transgresora, no cabe duda de que nos encontramos ante una obra que, en algunos momentos, posee una extraña y turbadora intensidad.

El lector asiste a una trama en la que, como fogonazos, surgen breves pero intensos encuentros de naturaleza sexual y observa desde su atalaya a esas mujeres

voluptuosas y carnales que ofrecen sus cuerpos a unos hombres derrotados por las circunstancias.

Desde su observatorio privilegiado, el lector es un *voyeur* que no puede reprimir esa leve excitación que le produce su transitoria incursión en los más sórdidos burdeles. Desde su soledad, el lector de cómic es un perverso que se detiene, a veces con delectación, en esas viñetas dibujadas por Tardi en las que se funden con maestría el sexo, la violencia y la muerte.

NOTAS

[1] En este año publicó su primer relato, "Un cheval en hiver", aparecido en la revista *Pilote*.

[2] Declaraciones del autor en *Tardi. Entretiens avec Numa Sadoul*, Éditions Niffle Cohen, París, 2000, p. 34. Las traducciones del francés al español, salvo mención expresa en sentido contrario, son del autor de este artículo.

[3] *Ibid.*

[4] Me permito remitir al lector a VADILLO, C., *Jacques Tardi: la conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*, Universidad de Burgos, 2000.

[5] CRÉPAULT, C., *Les Fantômes, l'Érotisme et la Sexualité*, Odile Jacob, París, 2007, p. 43.

[6] *Ibid.*, p. 134.

[7] *Ibid.*, p. 136.

[8] GIRARD, R., *La Violence et le Sacré*, Grasset, París, 1972, p. 49.

[9] BATAILLE, G., *El erotismo* (1957), Tusquets, col. Fábula, Barcelona 2007, p. 22.

[10] La única excepción que hemos encontrado a esta regla aparece en la página 61 de *Balada de la Costa Oeste* (2005), adaptación de otra novela de Manchette, en la que el protagonista, Gerfaut, y su pareja eventual, Alphonsine, aparecen felices y sonrientes tras "haber realizado juntos el acto de la carne".

[11] CRÉPAULT, C., *op.cit.*, p. 213.

[12] El carácter erótico de la prostitución no sólo ha sido reivindicado por Bataille, sino por otros expertos en el tema. Véase, a este respecto, SCARPETTA, G., *Variations sur l'érotisme*, Descartes & Cie, París, 2004.

[13] Véase, a este respecto, "La conciencia de la muerte", primer capítulo de su libro *Las lágrimas de Eros* (1961), Tusquets, Barcelona, 1997.

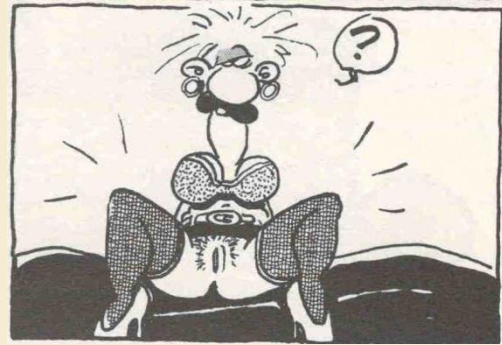


CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

CARLOS VADILLO SANTAOLALLA (2012): "HOMBRES INHIBIDOS, MUJERES AUDACES Y LECTORES PERVERSOS: EL EROTISMO EN LA OBRA DE JACQUES TARDI" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BURGOS : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/hombres_inhibidos_mujeres_audaces_y_lectores_perversos_elerotismo_en_la_obra_de_jacques_tardi.html

SEXO Y MISOGINIA EN LA OBRA DE RALF KÖNIG (BARCELONA, 28-V-2012)

Autor: [VIRGINIA LUZÓN](#), [QUIM PUIG](#)



Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, dedicado a la representación de la mujer en el cómic, en este caso a la imagen de la mujer que se observa en los cómics dirigidos a gays obra de Ralf König.

Viñeta de la obra 'Huevos de Toro'.

SEXO Y MISOGINIA EN LA OBRA DE RALF KÖNIG

1. Introducción

Lo que se le permite al universo del cómic como transgresor en el mundo del arte, al igual que a la literatura, al cine, al teatro o a cualquier forma de discurso que pretende llamar la atención de la sociedad haciendo una sátira de la misma, como una crítica demoledora, es lo que hace Ralf König con el sexo y el universo gay reducido a su entorno, principalmente al mundo *underground* alemán. El autor no tiene pretensiones más allá de reflejar e ironizar sobre una realidad existente diferente a la de la burguesía y "sociedad acomodada" alemana. Pero lo que consigue es proyectarse y empatizar con todo un universo rebelde que se apropia de una conciencia crítica y que de alguna manera hace de los cómics e historias de König su propia voz. Al masificarse los cómics de este autor hacen patente una realidad existente, aunque minoritaria, y se convierten, sin pretenderlo, en el altavoz de una generación que ha crecido sin censura.



König es de hecho el autor de referencia del colectivo gay, su más que amplia obra gráfica se inicia en los primeros años ochenta con un cómic demoledor y pasional que en muchos aspectos se ha ido suavizando, presionado por su propio éxito y el impacto social que ha tenido, como por ejemplo en su relación respecto al uso del condón, donde el propio autor ha pasado del rechazo total en palabras de algunos de sus personajes a participar en campañas de uso del preservativo promovidas por el gobierno alemán.

“Traducido a varios idiomas y conocido internacionalmente, König es icono y referente del colectivo gay. Konrad y Paul, sus personajes narizotas han encandilado a miles de lectores, que no son sólo homosexuales, pues los planteamientos resultan válidos para todo el que esté interesado en las relaciones de pareja o en creciente visibilidad de los gays y su integración en la sociedad moderna” (Salvador, 2011: 49).

Así, hay que reconocer el valor en positivo que simboliza la obra gráfica de Ralf König, quien acerca al público la posibilidad de leer en un cómic historias donde está presente:

- La proyección del sexo sin tabúes.
- La explicitación del universo homosexual.
- La visualización del sexo pero sin caer en la pornografía.

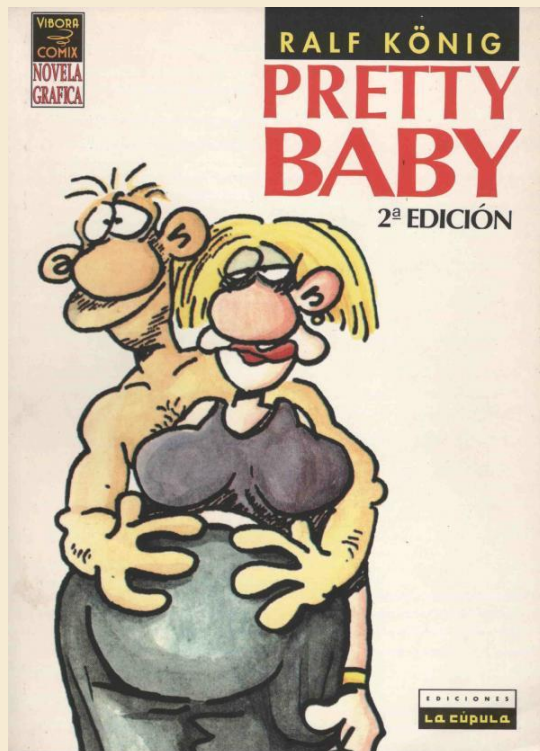
Pero los valores positivos no compensan una deformación de determinados estamentos cuya representación queda desequilibrada y distorsionada, llegando a constituir lo que para nosotros es un maltrato directo a la figura de la mujer:

“König se ríe de todos los estereotipos y prejuicios sociales, ya sea los que sufre la comunidad gay o muchos otros a los que König confronta desde la sátira y el humor; se ríe de la comunidad gay, los prejuicios gays y heterosexuales, el feminismo, el machismo, las religiones, el choque generacional, el sida, la heterosexualidad, la histeria, y otros tantos aspectos de la sociedad alemana y los estereotipos que funcionan en ella. No hay estamento social no ridiculizado o satirizado en su obra creativa, pero no nos encontramos ante una sátira mordaz o cruel, es una sátira que parte de su propia persona y atraviesa todo el universo ficcional y social, nadie queda a salvo” (Saxe, 2009-2:3).

2. Mujeres y misoginia, un trasfondo negado

La defensa de cualquier minoría históricamente marginada es considerada en la sociedad actual una causa progresista y los iconos y referencias de la misma tienen un plus de legitimidad adicional. En este sentido König no sólo es un dibujante exitoso sino una figura concienciada y crítica a la vez, se ha convertido, como ya hemos explicado en la introducción, en un icono referencial por su defensa de la minoría gay y por su crítica constante a un sistema que desde su perspectiva está podrido. ¿Puede un autor de estas características tener prejuicios y discriminar? Planteamos esta pregunta ya que una de las acusaciones que se le ha planteado a König reiteradamente es que en sus historias hay un alto componente de

odio y rechazo hacia las mujeres y de clara misoginia. "Su estilo es caricaturesco, pero tierno y amable, aunque quizá no pueda decirse que muy favorable para las mujeres a las que dibuja con cierta crueldad" (Salvador, 2011: 49).



Portada de *Pretty Baby* (1996).

A König le preguntan por ambas cuestiones en su obra *Con la mano izquierda*. Él, respecto al odio y al rechazo hacia el género femenino, afirma que las mujeres le gustan e indica un listado de algunas muy famosas como: Barbra Streisand, Bette Midler, Liz Taylor y Meryl Streep (p.41). De todas ellas, el gran referente es Barbra Streisand la cual es citada diversas veces en varias de sus obras. Así, en *El retorno del condón asesino* Luigi Macarroni y Billy Bulcock han ido a un cabaret de travestis aunque el espectáculo no parecer ser muy bueno. Macarroni propone a Bulcock irse ya que "nos hemos tragado una malísima parodia de Donna Summer, un asqueroso número de Judy Garland, una estúpida Marlene Dietrich... pero la Streisand es sagrada" (p. 56). Se levantan para irse y al pasar ante el travesti que la imita Macarroni le espeta "No eres Barbra Streisand. Sólo eres un tra-

vesti penoso y sin atractivo que sublima su complejo de inferioridad insultando a verdaderos grandes artistas" (p. 57). Otros ejemplos los vemos en *Beach Boys*, ya que Gunther tiene en su casa un póster de ella y en *Superparadise*, donde se da como gran noticia que viene a actuar a Múnich. Pero la adoración a una mujer que es también un icono gay no exime del sentimiento misógino, sólo demuestra que el autor perpetúa en su representación elementos específicos de los estereotipos y roles gay.

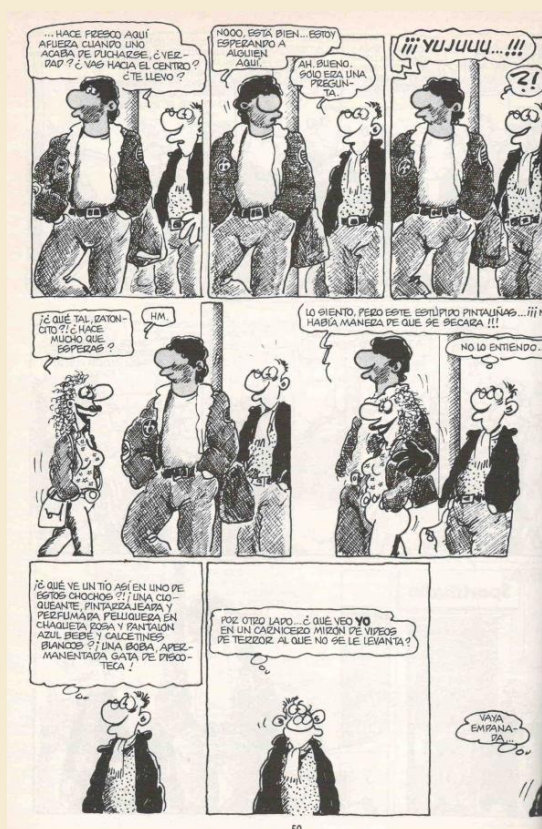
Respecto a la acusación de misoginia su respuesta es más extensa ya que ocupará las páginas 41-43 de *Con la mano izquierda*. Se le pregunta en los siguientes términos: "Hay quién dice que tus cómics son misóginos. Por ejemplo, Doro, la histérica embarazada de *Pretty Baby* o Sabine, la puta tonta de "Huevos de toro" y todas parecen estúpidas y tienen dientes de conejo" (p. 41). El autor niega ser misógino y hace varias argumentaciones. En primer lugar evoca la polémica que hubo sobre su historieta *El maravilloso mundo de los animales*, precisamente referenciada sobre esta cuestión de la misoginia. A continuación König defiende la idea de que las mujeres son más inteligentes que los hombres y por eso deberían dedicarse a la política en lugar de "esos gorilas agresores" (p.42) (se refiere a los políticos masculinos actuales). Después se le pregunta si ha tenido alguna relación heterosexual y él recuerda estar en un saco de dormir doble con una chica. Recuerda haber introducido un dedo en el "chocho" de ella que "estaba húmedo y no

me excitaba. Entonces ella, por debajo del saco, y con sus uñas afiladas comenzó a tocarme la picha con muy mala pata. Yo cogí y saqué el dedo del coño" (p.43). El tema concluye con una pregunta/observación adicional:

P- A pesar de todo tienes que admitir que por lo general las mujeres de tus cómics no son muy atractivas:

R- Tengo mis derechos ¿no? Soy un dibujante de cómics homosexual. Además tampoco hago a todos los hombres atractivos. ¿Acaso eres atractivo, tío? No ¡Eres miope, gordo y tienes poco pelo! ¡Yo dibujo las cosas como las veo! ¡Y si alguien se cabrea no es más que un puñado de mujeres sin sentido del humor! ¡Que conste que a la mayoría les gustan mis libros! (p.43)

Sin embargo, quizá las cosas no sean tan sencillas como afirma el autor. Es frecuente en su obra encontrar a personajes que para referirse a las mujeres las tratan de "chochos". Y luego tenemos a Paul, protagonista importante de varios tebeos y por tanto muy representativo del universo König, cuyo apellido es traducido por Noalmejen (en *Superparadise*) y por Nochotch (en *Podéis Besaros*). Paul también llama en ambos álbumes a Brigitte, exnovia de Konrad, Brujritte. Ciertamente que estas cuestiones pueden parecer epidérmicas y aceptables dentro de una serie de humor que tiene en la incorrección una de sus señas de identidad y que después de todo la risa permite la deformación y la parodia, el problema surge cuando se acumulan detalles que apuntan al mismo sitio sin que haya elementos de equilibrio que lo contrarresten.



La imagen de la mujer desde el punto de vista gay en *Pretty Baby* (p. 50).

La desdramatización de temas tabú a través del humor es una herramienta maravillosa que nos permite enfrentarnos a nuestros miedos y realizar críticas a situaciones sociales insostenibles, pero esta visión normalizada de los personajes "mujer" o similares que él hace son decodificados por el público sin ningún tipo de perspectiva crítica, lo que hace que se asuman determinados estereotipos y roles de género sin percibir lo perverso de los mismos. Porque, a veces, la sátira se convierte en una forma de maltrato que deja de cumplir su función de grito a la sociedad, de reclamo, y actúa como elemento perverso de permeabilidad de estos roles al no permitir al público la construcción del espíritu crítico.

Planteémonos la siguiente pregunta: ¿Cómo presenta Ralf König el cuerpo de la mujer? La respuesta que podemos dar es una doble perspectiva:

- a) Hay personajes que manifiestan miedo, desconocimiento, burla o rechazo ante la anatomía femenina.
- b) La representación que hace el autor es deformar y caricaturizar el cuerpo de la mujer tanto en los diálogos como en los dibujos.

Vamos a ver a continuación algunos ejemplos de ambos casos, en primer lugar la representación del rechazo de la anatomía femenina:

- *El hombre nuevo/el hombre deseado*: dice Norbert que "las mujeres son para mí marcianitos"(s.p.).
- *Huevos de Toro*: Paul y unos amigos están viendo un vídeo de Rocco Sifredi, actor porno heterosexual:

Paul- "¿Y por qué folla con una tía? ¡Qué asco esas tetas! ¿Qué deben ver los heteros en esas bolsas de gelatina danzando?"

Un amigo de Paul- "¡Y esas uñas! Sólo pensar que alguien me pueda estar manoseando la picha con esas garras..."



Konrad y Paul demuestran su desprecio por el sexo femenino.

En este ejemplo vemos cómo el universo femenino que representa König es de desprecio y humillación hacia el cuerpo de la mujer, un insulto hacia lo femenino que se siente maltratado por esta descripción que no es en absoluto una crítica constructiva o una burla mordaz, no se trata de una sátira de la sociedad que necesite un revulsivo para aceptar el universo gay como normalizado, sino de un ataque directo al universo femenino.

Uno de los gays protagonistas de *Beach Boys* recuerda un baile con una chica en la adolescencia (ella se llama significativamente Gabrielle Kalentorren), cuando le intenta besar, él la aparta asustado y asqueado, escupe en el suelo y le reprocha que no tenga un caramelo de menta para quitarse el mal sabor de la boca (s.p.). La caricatura aquí es de rechazo y burla, de desprecio hacia la mujer, un maltrato directo porque el sabor de la mujer es asqueroso.

En cuanto al dibujo, König tiene a dibujar a las mujeres con unos labios enormes y aumentados y con cortes de pelo que tapan los ojos o que producen la sensación de falsos bigotes. Igualmente los pechos son dibujados como enormes y caídos. El embarazo también permite deformar el cuerpo femenino, véase las figuras de Doro en *Pretty Baby* y la yonqui desastrada del inicio de *El condón asesino*. Genéricamente, pues, las mujeres son presentadas sin atractivo físico de ningún tipo y ello incluye a las lesbianas (Elke y Ruth en *Podéis Besaros*, y Lampito y Lisístrata en *Lisístrata*). Hay excepciones claro pero lo son, nunca mejor dicho, por exigencia del guión. Es el caso de Elke Schmitt en *Pretty Baby* ya que no se en-

tendería que Axel se interesara por una mujer fea, las estrellas pornográficas Samantha Whopper y Simone Booster y la soprano Kriemhild Nastrova en *Como conejos* o, en *Huevos de Toro*, algunas de las mujeres que frecuentan el Piraña y con las que Ramón asegura a Paul haber tenido relaciones sexuales. No obstante, es más frecuente que el dibujo, la alusión o el carácter de la mujer sea presentado de forma negativa.

Si König como autor crítico, sumado al hecho de que al ser un autor de reconocido prestigio y calado social, cuyas ideas se asocian a la vanguardia y al carácter progresista, hace esta representación mayoritariamente negativa de la mujer consiguete la normalización de los roles y estereotipos que son asumidos por el público sin que haya una contrapartida en la representación de otros roles de mujeres inteligentes más allá de los estrictamente reconocidos como iconos gay. El maltrato y la misoginia pueden no ser conscientes ni pretendidos pero se materializan cuando no hay un equilibrio en la presentación del género femenino, pues aunque el autor se defiende argumentando que él dibuja lo que ve es materialmente imposible que en su entorno no haya ninguna mujer bella, amable o inteligente que sirva de contrapunto para sus historias y que pueda utilizar en la construcción crítica del discurso.



Escena de *Huevos de Toro* (páginas 120-121).

3. El sexo según König

König toca el tema del sexo sin tabúes, no lo plantea como algo pornográfico sino como una representación de la realidad, se acerca de forma gráfica pero no violenta, lo que hace que el público que lo lee no rechace la lectura ni la visión del mismo. La naturalidad con la que trata el tema del sexo es algo propio de la educación actual, una realidad a la que acercamos a los niños y adolescentes en la

actualidad, pero a la que la educación de la generación König (nuestra generación) no tenía acceso, una generación que veía en el sexo algo sucio y para la que el autor revela que el sexo no es malo, sino algo natural e intrínseco al ser humano. Todo matizado por el universo gay, si consigue naturalizar y normalizar el sexo ¿por qué no normalizar el mundo gay?

En sus álbumes muestra todo tipo de prácticas: desnudos, felaciones, sadomaso, lluvia dorada, coitos anales, faciales (eyaculaciones en la cara), voyeurismo, striptease, sexo en lugares públicos, usos de drogas para aumentar la excitación... No hay límites para la representación, porque muestra la realidad, lo que existe, como ya ha manifestado en *Con la mano izquierda, "¡Yo dibujo las cosas como las veo!"* (p. 43).

La promiscuidad es una constante en sus álbumes, pero pese a la promiscuidad también aparece la prostitución gay: Macarroni dispone habitualmente de chapeiros, pero se justifica dentro de un ámbito de cine negro. Ningún personaje gay se va "de putos" (ya que para eso está la promiscuidad que los heteros no tienen) con excepción de Paul que en *Mykonos*, tal como se cuenta en *Superparadise*, conoce a Giancarlo, alias Beefsteak, un actor porno italiano que hace de gigoló de mujeres pero que acepta tener a Paul como cliente. La prostitución para König es vista pues como algo heterosexual, lo que nos indica un sesgo por parte del autor que descalifica y estigmatiza el mundo *hetero* frente al *homo* basándose en el desconocimiento de un universo que le es ajeno, como el de la prostitución masculina y los gustos de sus ¿posibles? ¿hipotéticas? clientas.



Cómo se imagina un homosexual la forma que tiene un heterosexual de abordar a las mujeres sexualmente.

Los actores porno en general están aceptados en su universo y son representados de manera amable, tanto los masculinos como los femeninos, independientemente de si son actores homo o heteros. Raúl, la bestia de *El retorno del condón asesino* tiene primero el aspecto de Billy Bullcock y luego el de Kevin Nippleman, dos actores porno en la ficción. En *Como conejos* son dibujadas de forma atractiva las actrices de ficción gráfica Samantha Whopper y Simone Booster. Esta representación amable no lo es sólo por exigencia del guión, pone de manifiesto una querencia del autor, un punto débil hacia los actores de cine porno, a los cuáles encuentra en cierta forma discriminados por la sociedad en la que se circunscriben, como lo están "ellos", el universo gay. Las minorías son aceptadas por König porque forman parte de los microuniversos paralelos a la sociedad normalizada a la que se enfrenta en sus cómics y a la que de alguna manera pretende escandalizar con este retrato de la sexualidad tan explícito.

Hay también un uso social y comunitario del sexo. En el inicio de *Huevos de Toro* Paul está en casa de unos amigos gays y están tomando café y pastas y se masturban viendo porno y charlando o en *Superparadise* Paul es invitado a ir al domicilio de otro amigo donde harán sexo en grupo y tomarán Viagra. El sexo como reclamo de un hecho natural de ocio en compañía en contraposición al sexo en pareja que tiene como objeto la reproducción de la misma, otra de las constantes de la obra de König, donde la familia tradicional es molesta.

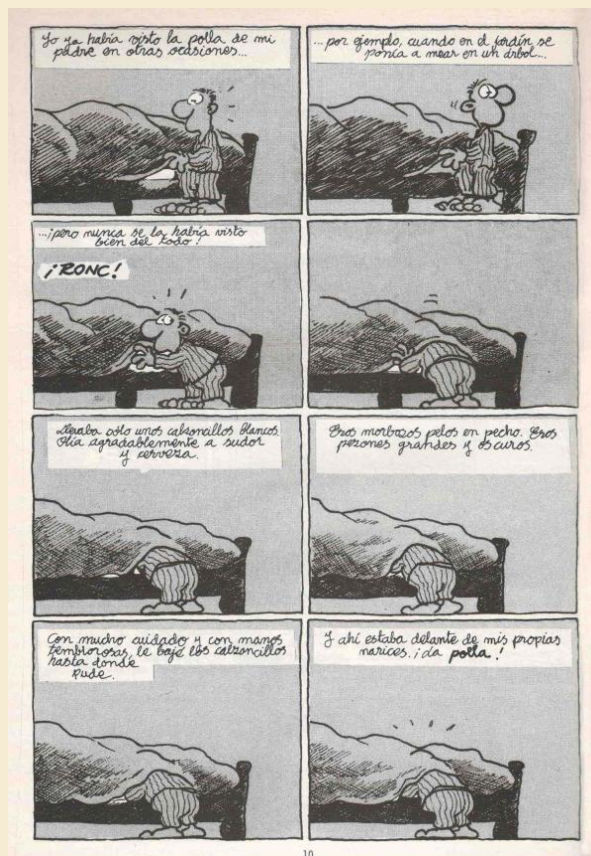
3.1. Los menores también son sexualmente activos

En el mundo representado por König los modelos familiares tradicionales no son un elemento positivo y su existencia es uno de los motivos de oposición entre el mundo gay y el mundo hetero. Además, la caricaturización de estos modelos no le impide presentar el sexo con menores y el incesto, ya sea como realidad, fantasía sexual o equívoco.

El primero de los puntos que analizamos sobre el menor y su relación con el sexo es la figura del incesto, una figura recurrente en las obras de König. En las páginas 9 y 13 de *Con la mano izquierda*, la que es identificada como su novela gráfica autobiográfica, König describe cómo una noche que su padre estaba "durmiendo la borrachera" le realizó una felación por primera vez. En una entrevista, preguntado sobre si su padre le visitaba por la noches en su cuarto él dice que sí, pero matizando las situaciones, como en una ocasión en la que lo despertó para ver a altas horas de la noche el combate Cassius Clay-Joe Frazer (algo que evidentemente no le interesaba y veía medio dormido). Su padre es presentado como un hombre heterosexual que ha tenido ocho hijas, König sería su último hijo, el único varón. El autor evoca que le gustaba verle cortar la leña estando desnudo de cintura para arriba ya que era muy velludo y que ésta es la causa de la fascinación que los hombres de estas características despiertan en él. El rol del menor sexualmente activo se materializa en un incesto, representado de manera gráfica en el cómic autobiográfico y se evoca en la entrevista como la justificación de un síndrome similar al de Electra, en el que König se enamora del padre y por lo tanto va a proyectar su atracción sexual en personajes que representen sus características físicas.

Esta idea del padre protector como rol de pareja gay la representa también en la ficción. En *El retorno del condón asesino*, Luigi Macarroni evoca ante Billy Bullcock

su amor por el anónimo *leather boy* en la precedente *El condón asesino*: "afirmó que me amaba y yo, yo le creí pero al poco tiempo me di cuenta que el sólo veía en mí al padre... El papi grande y fuerte con pelo en el pecho y la polla grande. Poco después, se acabó el amor y el volvió a la calle" (p.51). Aunque como fantasía sexual curiosamente aparece también como algo propio de heterosexuales. No obstante podemos establecer un paralelismo entre éstas y lo que cuenta König de sí mismo: el deseo de tener sexo con el padre (aquí, con la madre). En *Como conejos*, Horst, el vecino heterosexual de Sigi, se siente muy atraído por una estrella del porno, Samantha Whopper. Un día se masturba imaginando que vuelve del colegio con malas notas y debe enfrentarse a la ira de su madre, a la cual imagina con los rasgos de la citada actriz. Ella dice que le castigará encerrándole en el sótano, atándole las manos a la barandilla, bajándole los pantalones y... (en la viñeta aparece un primer plano de la cara de ella haciendo una mueca con la boca como si le estuviera haciendo una felación). De nuevo la felación como símbolo del sexo activo del menor, en este caso representado en un *flashback* onírico, donde el adulto que se imagina niño además fantasea con el incesto.



Ejemplo del tratamiento de la figura paterna y del incesto en la obra de König. Página 10 de *Con la mano izquierda*.

cio! ¿Entendido? ¿Me has entendido? (s.p.).

La madre yonqui es una representación de una sociedad enferma que no acepta una realidad sexual, y es significativo que el rechazo más directo se produzca en el seno de una familia tradicional, padre y madre, por más que se trate de una drogadicta y un chapero, no dejan de ser una pareja heterosexual que construyen una "familia de contexto tradicional" que rechazan la conducta sexual del menor.

El incesto y el síndrome de Edipo o Electra, la necesidad del sexo con el progenitor, el padre o la madre, como elemento protector o como fuente de placer carnal en el niño es una figura recurrente que König introduce en sus obras, aunque muestra también como la sociedad rechaza esta realidad sexual del menor. En *El condón asesino* una madre yonqui embarazada, medio desnuda y en un ambiente de sordidez, recibe a su pareja, un yonqui chapero del que hace días no sabe nada. En la habitación está también un niño, hijo de ambos, ella llorando le reclama:

"Oh Vaya, que cosa ¿Te dejas ver de nuevo? Podrías tranquilamente participar un poco más en al educación de nuestro hijo. ¡Mientras duermo me chupa la teta y se hace una paja! ¡Y sólo tiene nueve años! ¡Eso no es normal! [le pega al niño, que sigue llorando] ¡Como te vuelva a pillar haciendo esa marranadas te meto en el hospi-

König también introduce el tema del sexo y los menores a través de la figura narrativa del equívoco, el cual se presenta como dramático para los personajes pero cómico para el lector. Así, por ejemplo, en *Huevos de Toro* Konrad recibe una paliza por presunto abuso a un menor. En realidad todo es un malentendido producto de la venganza y del odio hacia el personaje gay. Konrad tiene que hacer de canguro del hijo de una amiga y el marido de la misma que llega tarde a la casa tiene una rabia contenida hacia él que se materializa en forma de represalia hacia el personaje.

Finalmente en relación a los menores y el sexo König no tiene reparos incluso en introducir la pederastia, aunque sea como amor platónico y nunca como abuso. Así, en *Superparadise*, donde Paul y Konrad son pareja, Konrad le presenta a Siegfried, un alumno suyo de música, y Paul tiene un ataque de celos: "*Aquí hay algo. Es igualito que yo pero con pelo. Vuelves a estar colgado de un menor de edad con quien...*", Konrad le interrumpe diciéndole que Siegfried tiene 23 años (p.116). La alusión de Konrad tiene que ver con un suceso anterior explicado en *Huevos de Toro* en el que se enamora platónicamente de Matthias, un alumno suyo de diecisiete años al que Paul califica despectivamente como "*crío con dientes de leche*" (...) "*beethovencito de diecisiete tacos*" e indica que "*el pobre apenas tiene pelo púbico*" (p.35).

4. Oposición entre el *Mundo Gay* y el *Mundo Hetero*

El telón de fondo en el que se desarrollan las historias de Ralf König es el ambiente gay alemán y la inmensa mayoría de los protagonistas principales de sus novelas gráficas son homosexuales. El autor toma como opción el presentar una clara oposición entre el excitante y sexualmente liberado mundo gay y el convencional mundo hetero. Esta oposición no sólo se circunscribe a la práctica sexual sino también a valores sociales y pautas de comportamiento. Por ello las características negativas de la vida heterosexual son muchas y muy evidentes: intolerancia, envidia, habladurías, chismes, agresividad, represión, desquiciamiento y un gran control social sobre la libertad de las personas. Nada de eso ocurre en el mundo homo y si ocurre König lo contempla y nos lo hace contemplar a los lectores con amabilidad y bonhomía, mientras que si se trata de heteros su visión suele ser más contundente. Esta postura tiene su lógica ya que, a su manera, el autor es militante de las reivindicaciones de su propia condición sexual y por ello hace propaganda y prestigia a la misma.

Un ejemplo claro de todo esto lo encontramos en la propia historia de *El hombre nuevo/el hombre deseado* y en de su continuación *Pretty Baby* donde ésta contraposición de mundos se establece entre Axel (hetero) y Walter y Norbert (homos). El primero realiza un intento de suicidio para llamar la atención de su novia Doro quien lo quiere dejar. A continuación frecuenta un grupo de hombres heterosexuales concienciados que se reúnen para debatir sobre sexo y relaciones y éstos han invitado a Walter para que les explique cómo funciona el mundo gay. A partir de ahí Axel frecuenta a éste y a Norbert y se introduce en su ambiente donde es objeto de deseo por parte de Walter primero y de Norbert después. Hay varios momentos en los que Axel parece que va a hacer el amor con Norbert pero siempre ocurre algo que lo impide. Finalmente Axel volverá con Doro, su novia embarazada y se casará con ella alejándose de la compañía de gays. Más tarde, ya casado con Doro y estando ella embarazada no le importará engañarla con Elke Schmitt, una antigua compañera de curso: Axel (hetero) es un mentiroso y un adúltero.

Frente a toda esta atmósfera de simulación e hipocresía, König contrapone la sinceridad de los gays, lo abierto de sus relaciones y en la manifestación de sus deseos y cómo la promiscuidad por sí misma no es un problema de pareja. De hecho en la conclusión de *Pretty Baby*, Walter y Norbert deciden pasar totalmente del mundo hetero y, en palabras del primero, acaban bailando en un "local cachondo lleno de maricones de verdad. ¡Ahí sabe uno lo que hay" (p. 120).

Pero no sólo es la mentira o la hipocresía, es un problema de valores más amplio. En *Podéis Besaros*, Konrad evoca el momento en que, siendo heterosexual y teniendo una novia, Brigitte; conoce a Paul en una fiesta que tendrá como consecuencias el descubrimiento de su propia homosexualidad, su enamoramiento mutuo y la relación de pareja estable que mantendrán a lo largo de los años pese a ser de caracteres totalmente antitéticos. En dicha fiesta, Paul le hace este discurso exaltado que sirve de claro ejemplo de la oposición entre el mundo hetero y el mundo gay:

"Un tío hetero normal se casa con la bendición del Estado con una tía hetero normal, se construyen una casita, hacen niños, se acomodan en el fantástico capitalismo, él trabaja, ella limpia los culitos de los churumbeles, todo de lo más normal y aburguesado ¡Bien!

Pero yo me arrodillo delante del gran Manítú y le doy las gracias por haberme hecho maricón porque es una verdadera alternativa a esa caca de la burguesía. ¡Ya se lo he machacado a mi madre: nunca me voy a casar! ¡Por la homosexualidad! (alza su copa) ¡Salud!" (pp.38-39).

Hay que decir que una parte importante de la trama de *Podéis besaros* tiene que ver con la posibilidad de que Paul y Konrad se casen por lo civil ya que las leyes alemanas lo permiten. Al final esto no ocurre pero siguen siendo pareja.

De hecho sexualidad, matrimonio, familia y reproducción son los cuatro grandes factores que separan el mundo gay del mundo hetero, son las características específicas de estos últimos, características con las que el homosexual no tiene nada



Representación poco amable de la familia heterosexual en *El condón asesino*.

que ver ni tampoco quiere o desea. Por ello Walter en *El hombre nuevo / El hombre deseado* afirma "Estos heterosexuales están totalmente reprimidos (...) en los últimos años me he emancipado tanto que icasi no conocía a ningún heterosexual!" (s. p.).



Página de Konrad y Paul, donde se expresa el peligro que anida en las relaciones heterosexuales.

sión y no para reproducirse, puesto que no tiene descendencia y puesto que la promiscuidad es algo atractivo y aceptable la consecuencia es la afirmación de Herbert:

"nosotros, los gays vamos hoy en día por la vida con problemas que, en el fondo y el forma, paradójicamente no nos atañen. Los gays deberíamos tener claro que, básicamente, nos atormentamos con superfluas neurosis heterosexuales que en realidad no nos conciernen" (p.74).

Curiosamente, Herbert acaba enamorado de Paul y la relación entre ambos no puede ir a más ya que éste quiere seguir con Konrad. Como en el caso del argumento de *Podéis Besaros* hay una cierta incoherencia entre discurso y acciones pero éste sigue estando presente.

Dentro de la producción de König hay dos obras en las que la oposición entre lo hetero y lo homo no se cumple y que puede haber una cierta convivencia. Se trata de *Como Conejos* y *El diván de la psicóloga*.

En *Como Conejos* asistimos a las aventuras amorosas de dos amigos de infancia y actuales compañeros de escalera Sigi (Siegfried, gay) y Horst (homo). En *El diván*

En el discurso anterior de Paul hemos podido ver que a finales de los setenta hay en esta actitud no sólo una reivindicación de lo gay sino un rechazo específico a los valores sociales burgueses imperantes. La legitimación de este tipo de discurso es sociopolítica pero en *Superparadise* plantea una aproximación científica a la cuestión. Hay que advertir, no obstante, que entre una y otra han pasado treinta años.

Esta aproximación científica es presentada a partir de Herbert, un sociobiólogo gay que da una conferencia y que König nos la explica con detalle. La idea es que las personas llevamos un programa biológico producto de la evolución que hace que busquemos crear una familia como forma de reproducir la especie y que este hecho es cubierto con la idea del amor y de la monogamia ya que sin ello el macho no protegería ni a la hembra ni a la prole. Ahora bien, puesto que el homosexual hace el amor por diver-

de la psicóloga la protagonista es mujer y heterosexual, Silke, divorciada y con un hijo adolescente, y su secretario y amigo Bert es gay.

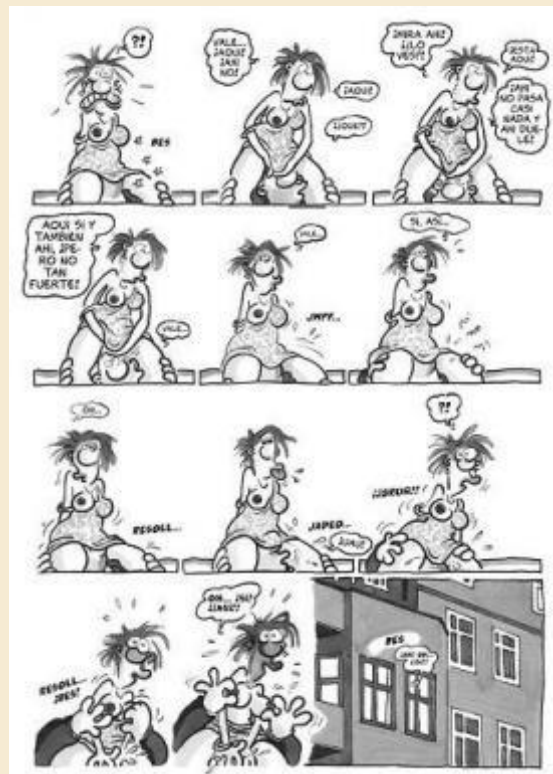
5. Los heteros deben salir del armario, ¿y convertirse en gays?

Ya hemos visto que para König un heterosexual es, por definición un reprimido en todos los aspectos, no sólo en el sexual. En *El hombre deseado / El hombre nuevo* Axel y Norbert están en una fiesta gay en la que el segundo va travestido y el primero le pregunta porque se ha disfrazado de mujer. Respuesta de Norbert:

"Pues es una pregunta difícil. Ahora podría soltarte todo un discurso pero te lo voy a resumir en una frase... ¡porque es divertido! Vosotros los heteros sólo os atrevéis a algo así en carnaval e incluso entonces vais de cow-boys o de indios ¡Todo menos sacar la loca!" (s.p.).

Por ello, un homosexual que no se reconoce como tal y no sale del armario participa de la misma represión de sus deseos e identidad. La solución es obvia: implica asumir la propia condición y "salir del armario", reconocer(se) públicamente como homosexual y romper con el control social heterosexual de la propia vida.

En *El retorno del condón asesino* hay una conversación entre Luigi Macarroni, el detective gay protagonista, y Brian Plumley, un detective hetero, convencional, casado y padre de familia. Macarroni le explica el argumento de *Cruising*^[1] (*A la caza*, William Friedkin, 1979) donde Al Pacino encarna a un detective hetero que debe frecuentar el ambiente *leather* para buscar a un *serial killer* de gays. Lo acaba encontrado pero él se vuelve homofóbico y acaba matando gays. Con Plumley no pasa eso, solucionado el caso, éste ha encontrado un novio en el ambiente y ha descubierto su identidad gay. Eso sí, su mujer no sabe nada y es posible que lleve una doble vida a partir de ahora.



La complejidad de mantener una relación sexual heterosexual en *Konrad y Paul*.

Sin embargo el autor tiene como un tema recurrente la posibilidad de que un homo seduzca a un hetero y también que un hetero salga del armario proclamándose homosexual. Recordemos que un heterosexual es por definición un reprimido y por tanto el sexo heterosexual no puede ser satisfactorio. En *Podéis besaros*, Brigitte, ex novia de Konrad, ha tenido al menos dos novios más, Wiener y Alexander, y los dos, al acabar la relación con ella, también han salido del armario. Y por ello tiene esta

reflexión: *"Por cierto quiero volver al psicólogo. Tengo que saber si es culpa mía que mis novios se vuelven gays después de haber estado conmigo"* (p.31). Hay que decir que Konrad le indica que el salir del armario no tiene nada que ver con la propia Brigitte.

Estas situaciones las puede presentar bien en forma de chiste, bien con una narración más elaborada. Como la primera vamos a ver un par de ejemplos.

En *Pretty Baby* hay este diálogo entre Norbert y Axel:

Axel-*"Eso es lo que me jode de vosotros los maricones... Todo heterosexual es para vosotros un homosexual encubierto."*

Norbert- *"No es cierto. Sólo los bien parecidos"* (p. 56).

En *Como Conejos*, König, como narrador omnisciente nos dice que Sigi, el vecino y amigo homosexual de Horst, opina que:

"1. Los hombres heterosexuales no tienen idea de lo que es el buen sexo.

2. Los hombres heterosexuales que tienen idea de lo que es el buen sexo son homosexuales latentes.

3. Al fin y al cabo, los hombres heterosexuales muy atractivos son en el fondo homosexuales, tanto si tiene idea del buen sexo como si no".

Una narración más elaborada la vemos en *Huevos de Toro*, versión extremadamente paródica del hetero que sale del armario, aunque sea parcialmente. Paul quiere acostarse con Ramón, un albañil andaluz que ha emigrado a Alemania para trabajar, que es hetero y que volverá a Andalucía para casarse. Hacen un pacto, Ramón se dejará chupar el culo por Paul pero a cambio Paul deberá comer el coño a una mujer. Paul acepta irreflexivamente ya que le puede más el deseo que siente por Ramón que cualquier otra cosa pero le va a crear un doble problema. De un lado la reputación de Paul dentro del ambiente, como de hombre que rechaza a las mujeres y a la sexualidad heterosexual queda en entredicho y por ello es objeto de burla y cotilleo. De otro tendrá un auténtico y terrorífico ataque de pánico cuando Ramón se presente en su casa con Sabine, una prostituta, para obligarle a cumplir su promesa. Finalmente Ramón hace que Sabine le haga una felación y que Paul le chupe el culo en una escena mitad paródica y mitad orgiástica. Como Ramón es dibujado por König como un supermacho deja exhaustos a los dos.

Una vuelta de tuerca en el tema la tenemos en *Pretty Baby* donde uno de los personajes saldrá del armario a la inversa: siendo gay descubre su heterosexualidad. Norbert está conviviendo con un hombre que está trabajando de carnicero (no se nos indica su nombre de pila y en el cómic se le llama simplemente Carnicero). Este personaje, de comportamiento aparentemente gay, es en el fondo un heterosexual latente (una burla de König del concepto de homosexualidad latente y de la salida del armario) y esto motiva que la pareja con Norbert esté en crisis. Los indicios que apuntan a que el Carnicero es un heterosexual latente son los siguientes:

-Trabaja de carnicero, oficio que Walter considera *"completamente atípico para un homosexual ¡Ningún maricón se hace carnicero! Algo no cuadra"*

(p.14)

Portada del libro *Como conejos* (2003).

-Le gusta comer carne. Norbert es vegetariano, detalle que aparece en *Pretty Baby* pero no en *El hombre deseado / El hombre nuevo*.

-Le gusta ver partidos de fútbol por televisión.

-Ve cine *gore* y preferiría ver un film de Sylvester Stallone, *Alto a mi madre dispara*, a *Muerte en Venecia* de Visconti.

-Lógicamente el sexo con Norbert o con otro gay (Frank Hilsman, a quién el primero no puede ver) no funciona bien.

-Se pelea a bofetada limpia, junto con Walter y Norbert, con unos tipos que se han equivocado de sala y querían ver la de Stallone. Y sale bien parado cosa que no le pasa ni al uno ni al otro.

Por todo ello, Walter concluye: "Sólo creo que eres el homosexual más heterosexual que haya cono-

cido". Y para darle la razón el Carnicero acabará haciendo el amor con Elke Schmitt con la que se casará y tendrá un hijo.

Como se ve todas las salidas del armario citadas suponen un intento de solucionar no sólo una confusión de gustos sexuales o preferencias afectivas sino también la definición de la propia identidad. Confusión y dudas identitarias que también han afectado al propio König tal como se ve en su autobiografía *Con la mano izquierda*, se le pregunta por el *outing* y su respuesta puede parecer chocante:

"Pues imagínate que lo de soy maricón fuera sólo una farsa, que en realidad fuera un hetero camuflado y Praunheim^[2] se pondría a gritar en su programa tertulia ¡Ralf König es hetero! (...) Entonces todo el mundo sabría lo que me pasa y ya no haría falta esconderme no tener miedo cuando quiero poner el dedo en un chocho" (p.63).

6. La narrativa propia y el uso de referencias intertextuales

Saxe afirma que "la obra de König no destaca por apartado gráfico. Su dibujo es de trazos simples y fácilmente identificables porque sus personajes tienen lo que se ha dado en llamar *Knollenasen* [nariz de patata]". En su opinión es más importante al analizar la obra de Ralf König el considerar que sus rasgos destacables "son las historias y el manejo de la comedia. Con una importancia radical del diálogo

go y la inclusión de grandes párrafos que satirizan a la sociedad" (2009-1: 2).

Sin negar la importancia de estos segundos aspectos, somos de la opinión de que Saxe minusvalora, tal vez involuntariamente, el dibujo del autor alemán. Es cierto que hay dibujantes formalmente mucho más sofisticados y con un dibujo más elaborado o artístico que König. Sin embargo sus trazos son eficaces ya que, recordémoslo, la intención es caricaturizar y en esto es un maestro.

El dibujo de König es importante por sí mismo especialmente en tres aspectos concretos:

a) Como representación documental de una realidad concreta, la comunidad homosexual alemana, y de algunos de sus rituales, relaciones y prácticas. Están las sexuales, claro, pero también la forma de vestir, la descripción de los clubes, bares de ambiente o locales de reunión, la visión de determinadas manifestaciones públicas de las que los homo hacen bandera como el Orgullo, los carnavales (aunque no sean estos específicamente gays) o espacios públicos de encuentro al aire libre. Sabemos, porque lo ha dicho König en *Con la mano izquierda* a propósito de la misoginia, que él pinta las cosas como las ve pero esto no debe ser entendido como una reproducción objetiva de la realidad, sino que está distorsionada por la sátira y por la subjetividad del dibujante. Y todo ello es visto a partir no sólo del texto, sino del dibujo.

b) Como representación del cuerpo dotándolo de unas determinadas características. Ya hemos visto que el cuerpo femenino es sometido mayoritariamente y sistemáticamente a un proceso de distorsión como forma de contraponerlo a un cuerpo masculino gay e incluso hetero que es visto frecuentemente con rasgos positivos. Naturalmente también hay cuerpos poco atractivos masculinos pero la distorsión agresiva es menor y más suave quedando en caricatura crítica, mientras en el caso de la mujer llega a ser de maltrato.

c) Como representación de las prácticas sexuales, placenteras y atractivas, que practican los gays. Hay en estos dibujos una parte de provocación y exhibicionismo pero también una visión de gustos: torsos peludos, penes grandes y erectos, grandes goterones de semen y una exaltación de los culos masculinos y del coito anal.

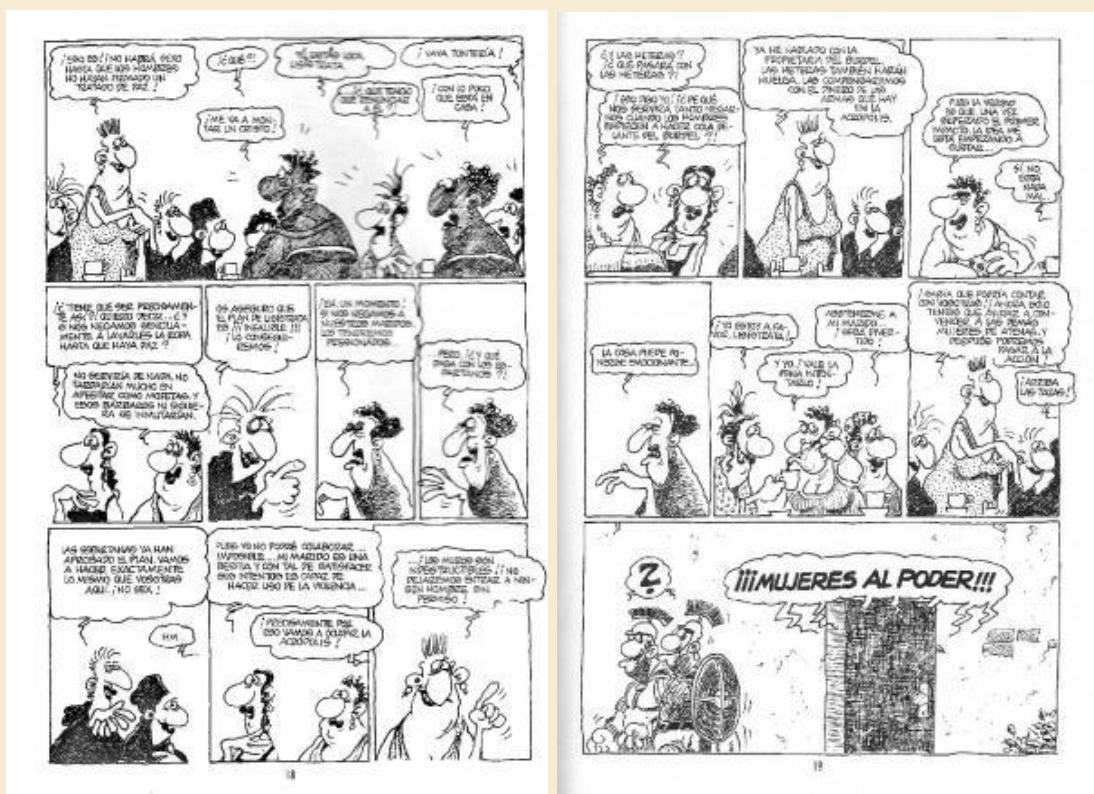
Es cierto que König es un excelente guionista y tiene una visión muy clara de lo que es cómico y neurótico en la vida cotidiana. Pero valorar un cómic sólo por su texto es rechazar precisamente lo que lo hace distintivo de la literatura y del cine:



König, dibujo feísta y personajes con nariz amorfa. Páginas de *El condón asesino*.

el propio dibujo.

König además ha evolucionado en la presentación de atmósferas y trazos. En el díptico del condón asesino, y especialmente en el primer volumen de la serie, juega con claves del *thriller* y del *gore* y muestra un ambiente sórdido y repulsivo. Evidentemente la historia lo exige. Pero es que además el autor juega con sombreados, parciales aunque muy evidentes, en personas y objetos. Con ello consigue un dibujo feísta y duro que se acomoda a la historia y recalca la mencionada sordidez. Esto lo repetirá también en algunos álbumes posteriores como *La noche más loca*, *Con la mano izquierda* o *Lisístrata* pero progresivamente lo irá abandonando y será sustituido por un dibujo de trazos más claros. También hay que decir que aunque mayoritariamente las novelas gráficas son en blanco y negro König se ha decantado progresivamente hacia el color como puede observarse en la trilogía compuesta por *Prototipo*, *Arquetipo* y *Antitipo*.



Páginas de Lisístrata.

Preguntado en *Con la mano izquierda* por el tema del cómic él afirma "apenas leo" pero da una lista corta de dibujantes y personajes que le interesan. De los primeros menciona a Claire Bretécher, Walter Moers, Gary Larson y Bernd Pfaur y de los segundos a *Calvin y Hobbes* de Bill Watterson y *Carlitos y Snoopy, los Peanuts* de Charles M. Schultz. En la entrevista que se incluye al final del álbum *Superparadise* y preguntado por otros autores de cómic alemanes König recomienda sin dudar a Walter Moers. Esta admiración llega hasta el punto de que en *Yago las brujas de Macbeth* son dibujadas por él y así consta en los créditos del álbum. También hay que citar, aunque no es un dibujante de cómics sino un artista gráfico y cinematográfico, a Tom de Finlandia ya que König abre y cierra *La noche más loca* con imágenes de una película porno suya en súper 8. Curiosamente lo que König usa es una película y no ilustraciones de este autor por las cuales es mucho

más conocido. Aún y así König dibuja imitando su estilo y con ello le homenajea.

Hay además un recurso específico, el uso de textos clásicos, que König utiliza profusamente en sus obras y que en determinados casos es también la base misma de la historia. Estos serían, por ejemplo, los casos de *Lisístrata* sobre la obra de Aristófanes, *Yago* sobre la figura de Shakespeare, su hipotética homosexualidad, los actores que le rodeaban y referencias a *Otelo*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y *El Sueño de una noche de verano*, el díptico de *¡Oh genio!* que reproduce elementos de *Las Mil y una noches* o la trilogía *...tipo* que toma como referencia la Biblia. En estos casos podemos coincidir con la interpretación de Sax:

"König está realizando una operación de descentralización y apropiación de los modelos canónicos heteronormativos. Estamos ante una búsqueda de legitimación y de reescritura del pasado, en dos palabras, König lee el pasado como un pasado queer. La gran pregunta que subyace en las lecturas que buscan elementos queer en la gran tradición universal, está presente en König: ¿por qué leer el pasado en clave heterosexual?, ¿por qué mirar hacia atrás en términos de dominación y opresión?" (2009-2: 3)



Página de la obra traducida en España como *¡Oh genio! El velo en el semillero del vicio*, donde se comenta la dificultad para comprender la psique de la mujer.

mundo de Max Goldt.

Música: En algunos casos se utiliza la música para mostrar artistas que, además

El problema que plantea esto es que si esa reescritura y apropiación del pasado no se trata en realidad de una manipulación propagandística y si basta con que quién la hace con sea progresista y tenga intenciones progresistas para que la manipulación no sea tal.

Independientemente de esta cuestión lo cierto es que König se revela como una persona de erudición y que documenta sus historias. Pero es que esta citación también la encontramos en la mayoría de las historias citadas aunque no se pretenda en ellas ninguna relectura del pasado o de sus símbolos. Veamos a continuación ejemplos tomados de diferentes disciplinas y ámbitos:

Literatura: Ya hemos citado como König reescribe y reinterpretar algunos de los referentes literarios occidentales. Pero también hay citas puntuales. En *La noche más loca*, Lota tiene en su biblioteca *Relatos del piloto Pirx* de Stanislaw Lem y en *Con la mano izquierda* recomienda *Membrillo para todo el*

de ser buenos, son iconos gays. En este sentido la gran referencia es Barbra Streisand, ya comentada, pero también tenemos los casos de Eros Ramazzotti y Marianne Rosenberg. König considera atractivo al primero, aunque sea heterosexual. Por eso Paul que lo está escuchando mientras toma el sol en una playa de Mykonos comienza a cantar una canción en voz alta o un amigo de Herbert tiene una fantasía erótica con él imaginándose que el cantante se le declara en medio de un concierto. Todo ello en *Superparadise*. En cuanto a la segunda los personajes principales de *Beach Boys*, cuya acción transcurre en Semana Santa, acaban todos en un concierto suyo en Lunes de Resurrección. König precisa que el concierto evocado y en el cual estuvo no ocurrió en realidad ese día sino el 1 de mayo de 1989. También es el caso de María Callas contrapuesta jocosamente a Marianne Rosenberg en *Huevos de Toro* para indicar la disparidad de gustos y de caracteres de Konrad y Pual pese a ser pareja.

Diversos grupos y cantantes de los setenta son usados por el autor como forma de evocar esa década. Así Alex y Elke Schmitt follaron dentro de un saco de dormir en un festival cuando eran adolescentes mientras Deep Purple tocaban *Child in Time* o la evocación que se hace de Patti Smith y Nina Hagen en *Podéis Besaros*.

También se usan canciones con una finalidad cómica. En unos casos por que ya lo eran así en su origen como *El neardental* de Hanne Wieder en *El hombre nuevo / El hombre deseado* y en otros adaptadas como hace Ute, amiga hetero de Herbert, que convierte en canción gay una de Udo Lidenberg en *Superparadise*.

También hay declaraciones de odio aunque de tipo jocosos. König hace una alusión envenenada a Modern Talking en *El condón asesino* poniendo este pensamiento en Luigi Macarroni:

"si alguien me hubiera dicho hace un par de semanas que habría preservativos que muerden lo hubiera tomado por loco. Ahora ya no tengo ningún problema con esa idea. En nuestra época surgen cada día conceptos que no se conocían ayer: "Catástrofes nucleares", "Residuos peligrosos", "Grupos de alto riesgo". "SIDA", "Modern Talking" ¿Por qué no debería usarse mañana el término "condón asesino"?" (s.p.).

Otra declaración de odio es para Milli Vanilli y está recogida en *Melodía*, una historieta de *Corazones calientes / Historias de amor*. En ella un gay intenta convencer a su pareja de que Milli Vanilli es un gusto musical horrible y le pone para intentar que cambie la canción *Melody* del álbum de los Rolling Stones, *Black & Blue*. No lo conseguirá, por supuesto.

Películas: Tanto *El condón asesino* como *El retorno del condón asesino* están planteados como películas, tienen títulos de crédito al inicio y al final. Su género sería el *thriller* con toques de *gore* y terror.

- *Casablanca* es citada en *El hombre nuevo / El hombre deseado*. Ni Paquito (gay) ni Axel (hetero) entienden como Norbert todavía no la ha visto.
- *Alien* es definida como una obra maestra en *Corazones Calientes / Historias de amor*.
- *Memorias de África* es mencionada de forma elogiosa en *Beach Boys* y en *La noche más loca*.

- Walter trata despectivamente a *La ciudad de las mujeres* un film de Fellini. "¡Vaya mierda!", exclama, pero queda con Norbert para ir a ver *Muerte en Venecia* de Visconti.
- Hay además una alusión jocosa a un film de Stallone ¡*Alto o mi madre dispara!* que dan en la sala de al lado y que sirve para contraponer un mundo hetero patán a un mundo gay culto y refinado. Todo ello en *Pretty Baby*.
- La actriz Inge Maysel en *Beach Boys* y Detlev Meyer le dedica un relato en *Corazones Calientes / Historias de amor* [3].
- Diferentes actores y directores pornográficos son citados. Alguno es hetero como Rocco Siffredi en *Beach Boys* y *Huevos de Toro*. Otros son gays como Jon King, también en *Huevos de Toro* o Jean-Daniel Cadinot, este último es citado en términos poco elogiosos por Paul en *Superparadise*.

Series de TV

- Una de las víctimas de Raúl en *El retorno del condón asesino* es Steve Carrington de los Colby, que era gay.
- *Las chicas de oro* son vistas en *Huevos de Toro* como un icono gay.
- *El pajarito espino* es citado en *Pretty Baby*.

Finalmente hay que decir que König juega al hiperrealismo y a veces usa la autocita y utiliza otros recursos narrativos como la ruptura de la cuarta pared. Así, en *Lisístrata* vemos a un matrimonio heterosexual ateniense que va a ver la representación de la obra y el progresivo enfado del marido al ver las connotaciones homosexuales de la misma. Él abandona el teatro indignado mientras ella se queda hasta el final. Ella se dirigirá varias veces al lector como si fuera un espectador más que estuviera sentado al lado, rompiendo la cuarta pared. Con ello König juega en tres niveles: la propia obra, el público que asiste a la misma y los lectores.

Otra vez es el hiperrealismo el que confunde voluntariamente realidad y ficción y juega a la autocita. Así en el final de *El retorno del condón asesino*, uno de los camareros gays del Tagle le comenta a Macarroni: "No sé Luigi, que Riffleson haya sobrevivido apesta condenadamente a continuación." Y este le responde: "Mejor no, Estoy hasta las narices de fanáticos religiosos y monstruos de la técnica genética" (p.105). Y aquí está hablando el propio autor por boca de uno de sus personajes ya que no ha habido un *Condón asesino 3*.

En el inicio de *Pretty Baby* el carnicero está viendo una película ficticia de terror *gore*. Norbert le comenta a Walter que el otro día estuvo viendo *El retorno del condón asesino* pero su argumento es ligeramente diferente al de la novela gráfica: "unos condones que caían en una pequeña ciudad americana y arrancaban a mordiscos la pollas de los tíos" (p.13).

En el concierto de Marianane Roseberg que cierra *Beach Boys* aparece Walter con cara de antipático. Dos amigos mencionan que después del éxito, se entiende del díptico *El hombre nuevo / El hombre deseado* y *Pretty Baby*, ya no saluda. Uno comenta que Norbert sigue igual de majo pero el otro considera a éste un agilipollado.

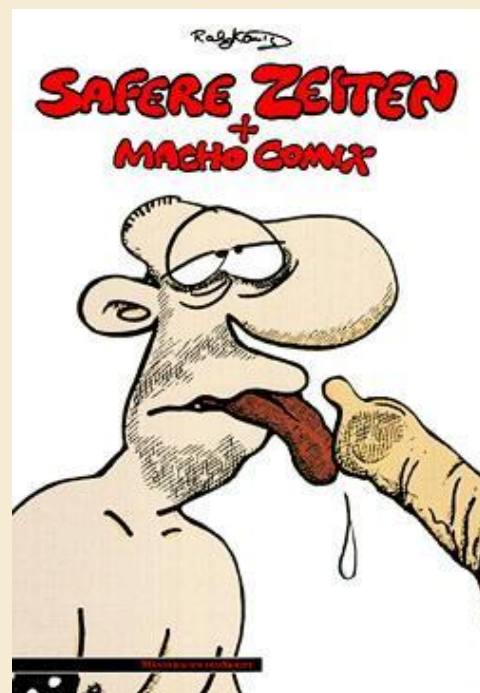
7. A modo de conclusión

Ralf König en nuestra opinión es un gran autor de cómic. Las razones que avalan esta afirmación son diversas, como por ejemplo:

- Su gran habilidad para hacer retratos caricaturescos de carácter simbólico pero perfectamente cotidianos y reconocibles.
- El aspecto que hace más reconocible sus dibujos es el uso de las narices prominentes, llamadas "de patata", que se han convertido en seña de identidad del autor. Este aspecto del trazo puede parecer superficial, desdeñado en pro de la historia y en detrimento del dibujo. Pero la realidad es que König ha recreado en el dibujo de sus personajes todo un universo simbólico, que se refleja en cada una de sus características físicas, las cuales son imposibles de ver y decodificar si no es gracias al dibujo.
- Es una persona de gran cultura que se documenta concienzudamente para realizar los guiones de sus novelas gráficas. Dado que sus referentes no sólo son literarios o del propio cómic, sino de música, cine o series de televisión, podemos afirmar que domina de forma clara la intertextualidad. Ésta es en algunos casos fundamental en determinadas de sus obras, ya que implica relecturas o reelaboraciones, y en otras manifiesta su dominio del arte de la cita.

En sus obras utiliza el sexo como provocación tanto como recurso expresivo, y al mismo tiempo lo convierte en algo cotidiano y normalizado. Lo muy explícito de algunas de las escenas no representa una intencionalidad pornográfica, sino que oscilaría entre la provocación, lo documental y la ironía. Además, es una forma manifiesta de demostrar una premisa ideológica clara: el sexo gay es más divertido, fantasioso y creativo que el sexo hetero, por eso lo explicita de forma tan gráfica.

König es de facto un icono gay y también un líder de opinión gay. Su visión de este mundo es universal, aunque se circunscriba a la Alemania *underground*, para irse normalizando y tendiendo a un retrato del universo gay de la clase media alemana. Al mismo tiempo, su retrato de lo que es neurótico, pero cómico, en la vida cotidiana y en las relaciones de pareja es lo que ha permitido que sea aceptado y extrapolado al cómic *mainstream*, haciendo que el autor sea mediático, exitoso y aceptado por el gran público hetero.



La última obra publicada por König, transgresora y atrevida.

En el análisis de los cómics de Ralf König hay patente, como hemos demostrado, una representación de la mujer claramente hostil y misógina. Esta realidad de maltrato hacia los roles y estereotipos femeninos se acrecienta desde el momento en el que no hay un equilibrio de facto en la representación femenina positiva, y se multiplica por el hecho de que al ser el autor un líder de opinión progresista sus postulados son decodificados sin una perspectiva crítica, alguien que defiende los derechos de una minoría oprimida no puede ser aparentemente a su vez opresor. No afirmamos que König sea intencionalmente misógino, porque nos es imposible saberlo, sino que sus cómics son vejatorios en el trato a los personajes femeninos y por lo tanto proyectan esta realidad.

Bibliografía

König, Ralf (obras editadas en español)

(1991): *El Condón Asesino / Kondom Des Grauens* Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

(1991): *El Retorno del Condón Asesino / Bis Auf Die Knochen* Col. La Cúpula-Novela Gráfica, 2ª edición La Cúpula, Barcelona.

(1993): *Lisístrata / Lysistrata*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

(1994): *Huevos de toro / Bullenklöten*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona [Protagonizado por Konrad y Paul].

(1995): *La noche más loca*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

(1996): *El Hombre nuevo / El Hombre Deseado / Der Bewegte Mann*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, 4ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(1996): *Pretty Baby*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, 2ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(1996): *Con la mano izquierda /...Und Sas Mit Links* Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona .

(1997): *Beach Boys*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, 2ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(1998): *Yago / Jago* Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

(1999): *Superparadise*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona. [Protagonizado por Konrad y Paul].

(2000): *Retazos de vida*, Col. ¡Me parto! 2ª edición La Cúpula, Barcelona.

(2003): *Bracitos de gitano / Zitronen- röllchen*, Col. ¡Me parto! 2ª edición La Cúpula, Barcelona.

(2003): *Como Conejos / Die Wie Karnickel*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

(2004): *Podéis Besaros / Sie Dürfen Sich Jetzt Küssen*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona [Protagonizado por Konrad y Paul].

(2004): *Suspiros de monja y otras mariconadas*, Col. ¡Me parto! La Cúpula, Barcelona.

[2005): *Konrad y Paul vol. 1 / Konrad und Paul, Big Dick*, Col. La Cúpula- Comix. La Cúpula, Barcelona.

(2007): *El diván de la psicóloga / Hempels Sofa*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

(2007): *Roy & Al / Roy und Al*, Col. La Cúpula-Comix, 2ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(2007): *Troya / Trojanische Hengste*, Col. La Cúpula- Comix, 2ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(2008): *Suck My Duck: Chupa Mi Pato / Suck My Duck*, La Cúpula- Comix. La Cúpula, Barcelona.

(2008): *iOh Genio: el velo en el semillero del vicio! / Dschinn Dschinn2: Schleierzwang im Sündenpfehl*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

(2008): *Konrad y Paul vol.2 / Konrad und Paul, Overkill*, Col. La Cúpula- Comix, 2ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(2008): *Poppers / Poppers! Rimming! Tittentrimm!*, La Cúpula- Comix. La Cúpula, Barcelona.

(2009): *iOh Genio!: El hechizo de Shabbar / Dschinn Dschinn1 : Der Zauber des Schabbar*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, 2ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(2009): *Cosas de hombres / Stutenkerle*, Col. La Cúpula- Comix La Cúpula, Barcelona.

(2009): *Konrad y Paul vol.3 / Konrad und Paul, Batman Returns*, Col. La Cúpula- Comix La Cúpula, Barcelona.

(2010): *Pastitas de hojaldre*, La Cúpula- Comix La Cúpula, Barcelona.

(2010): *Prototipo / Prototyp*, Col. Ediciones especiales, 2ª edición, La Cúpula, Barcelona.

(2010): *Arquetipo / Archetyp*, Col. La Cúpula- Comix La Cúpula, Barcelona.

(2011): *Antitipo / Antityp*, Col. La Cúpula- Comix La Cúpula, Barcelona.

König R. y Meyer D. (2002): *Corazones calientes-Historias de amor / Hesse Herzen*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona.

König R. (1999): "Me encanta ser gay, se lo recomiendo a todo el mundo", incluida en (1999) *Superparadise*, Col. La Cúpula-Novela Gráfica, La Cúpula, Barcelona pp. 200-205.

Salvador, Antonio (2011): "El cómic pornográfico gay". *Historietas*, núm. 1. Universidad de Cádiz. [Disponible en línea](#) (anotado 20/02/2011).

Saxe, Facundo Nazareno (2009-1): "Ralf König, el comic *queer* y otros ejemplos: de la identidad gay en la cultura de la diversidad sexual". Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius. Universidad Nacional de La Plata (Argentina), Se.Di.C.I. - Servicio de Difusión de la Creación Intelectual, UNLP.

Saxe, Facundo Nazareno (2009-2): "El canon *queer*: Lysistrata de Ralf König. De Aristófanes a la adaptación cinematográfica." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [Disponible en línea](#) (anotado 10/02/3012).

Saxe, Facundo Nazareno (2010): "La doble alteridad de las historietas de Ralf König: El cómic gay y su irrupción en lo Mainstream". Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias. 23-25 Septiembre 2010. Buenos Aires. [Disponible en línea](#) (anotado 10/02/3012).

Sitios web

[Página web del autor](#), en alemán (anotado 12/12/2011).

[Página del autor en Tebeosfera](#), con su tebeografía completa.

[Página en Wikipedia](#), en español (anotado 12/12/2011).

NOTAS:

[1] Paradójicamente, la comunidad gay americana boicoteó el film *Cruising* por considerar que les denigraba.

[2] König hace alusión a Rosa Von Praunheim quien en el año 1991 dio en su programa los nombres de un presentador y un cómico gays sacándolos del armario sin su consentimiento previo y creando una polémica sobre ello.

[3] *Corazones calientes/Historias de amores* es un experimento que mezcla historietas de König con textos y poemas de Meyer y que en algún caso éste último llega incluso a hacer el guión de alguna.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

VIRGINIA LUZÓN; QUIM PUIG (2012): "SEXO Y MISOGINIA EN LA OBRA DE RALF KÖNIG" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sexo_y_misoginia_en_la_obra_de_ralf_konig.html

KATERINA MIROVIC: UNA MUJER FUERTE AL FRENTE DEL CÓMIC ESLOVENO (LIUBLIANA, 29-V-2012)

Autor: [SANTIAGO MARTÍN](#), [KATERINA MIROVIC](#)

Notas: Entrevista realizada entre octubre y noviembre de 2011 en la sede de la revista Stripburger en Metelkova, Liubliana. A la derecha, la entrevistada sosteniendo el número de Stripburger dedicado al sexo.



KATERINA MIROVIC: UNA MUJER FUERTE AL FRENTE DEL CÓMIC ESLOVENO

¿Que hace una chica como tú en un sitio como éste?



Katerina Mirovic en la redacción de *Stripburger*.

iJa, ja! ¿A qué sitio te refieres? Mi primer amor fue la música y antes (hasta más o menos finales de la década de los ochenta) organizaba conciertos para distintos grupos en Liubliana (Ljubljana), giras por Europa. De vez en cuando tocaba también algún que otro acontecimiento multimediático en el campo del arte (exposiciones de grafiti, cómics, proyecciones de video...). Al principio el centro cultural *Metelkova* (situado en Liubliana) llevaba el programa de música de un club llamado Channel Zero que aún existe.

Más tarde opté por enfocarme más en el arte visual y el mundo editorial del cómic. El grupo musical esloveno 2227 se disolvió y como entonces empezaba a haber más organizaciones de conciertos (pues al principio sólo éramos unos tres o cuatro gatos en Liubliana para tres o cuatro conciertos al año), mi presencia en ese mundo ya no me parecía tan necesaria, y di el salto al mundo del cómic. Como siempre he estado en un ambiente artístico alternativo, la escena *hard core*,

nunca hubo ninguna duda al respecto.

Pero bueno, al grano y en breve, mi trabajo en *Stripburger* consiste en arreglar siete publicaciones anuales, preparación para la prensa, trabajo administrativo, lidiar con las organizaciones gubernamentales en busca de más financiación, siempre buscamos más y más dinero..., escribir informes, introducciones, organizar talleres y exposiciones, presentaciones de libros, convocatorias como la llamada "natecaja zivel strip!"

¿Stripburger sería distinto con un hombre al frente?

De hecho, durante algunos años, *Stripburger* tuvo a un hombre al frente: Boris Bacic. Más tarde, Igor Prassel y yo compartimos el trabajo. Sacamos unos números muy buenos y la editorial funcionaba a mil maravillas. O sea, no creo que esto dependa de si lo lleva un hombre o una mujer, sino de mentalidad y ganas de trabajar. También naturalmente hay que saber algo del cómic y entender su situación.

Cuéntanos algo sobre las convocatorias que hacéis.

El *Zivel Strip!*, o *Cómic vivo!*, es un concurso de cómic y animación, como se puede ver aquí: http://www.ljudmila.org/stripcore/zivel_strip/. Es un proyecto que llevamos haciendo siete años en colaboración con la organización italiana Viva Comix. También colaboran las siguientes revistas eslovenas juveniles: Ciciban, Cicido, Pil, Plus y el festival internacional de animación Animateka. A través de la convocatoria presentamos así un autor esloveno y un autor italiano. También organizamos exposiciones en Italia y en Eslovenia. Los cinco mejores concursantes reciben un premio de libros. El principal objetivo por supuesto es animar a los jóvenes a hacer cómics y a leerlos. El año pasado hubo 400 jóvenes eslovenos que participaron. Este año de 2011 hemos llegado a la cifra de 600. Como es de suponer, detrás de este fenómeno hay maestros y profesores que animan y guían a los jóvenes.

Desde hace unos años también tenemos una sección de animación. Es increíble ver el interés que suscita esta convocatoria. Hay trabajos excelentes en cuanto a idea, imaginación, inovaciones artísticas.

Cada año intentamos animar a los más interesantes a que hagan un álbum de 24 páginas. El resultado es pues un pequeño cómic. Hasta la fecha hay tres autores que tienen este minialbum: Domen Finzagar, Tina Furlani y Katarina Peklaj.

¿Cómo entraste en el mundo alternativo?

Desde los catorce años he seguido las distintas manifestaciones artísticas alternativas. Desde los dieciocho he participado activamente. Entonces ha sido un paso lógico. Pero no para cambiar el mundo ni nada por el estilo.

Te lo pregunto de otra forma: ¿eres una persona comprometida o no?

Los primeros años estaba muy metida en organizaciones de promoción de autores nuevos. También hacía trabajos en Correos. *Stripburger* me parece un proyecto importante y por eso decidí dedicarme a este trabajo, pero al mismo tiempo tam-

poco quería demasiada responsabilidad, porque la edición de una revista es siempre un trabajo difícil y a largo plazo y también quería tener tiempo para hacer otras cosas. Estudiaba, organizaba todo tipo de acontecimientos culturales, sobre todo conciertos. Un papel muy importante, sobre todo al principio, lo desempeñó Boris Bai. Más tarde nos compartimos el trabajo y Boris se fue más bien a la parte técnica del aspecto. Igor Prasslo también nos ayudó. El problema con las revistas y los clubes de música, que pueden ser proyectos de por vida, son aspectos que pueden tener consecuencias importantes.

Živel strip!
12. mladinski natečaj za strip in animacijo

Viva i Fumetti!
12. concorso per ragazzi

Fig. VII

Scheda di partecipazione
Priloga.pdf

RAZSTAVI, PODELITEV NAGRAD,
PROJEKCIJA ANIMIRANIH FILMOV,
NAGRAJENI AVTORJI IN DELA

KOLICPON

VIZUALNI MATERIAL ZA NOVINARJE

**ŽIVEL STRIP!
VIVA I FUMETTI!**
concorso per ragazzi
mladinski natečaj

**CONSORSO DI FUMETTO E
ANIMAZIONE / NATEČAJ ZA
STRIP IN ANIMACIJO**
APERTO ALLE SCUOLE E ALL'UNIVERSITÀ DELLA
REGIONE FRIULI VENEZIA GIULIA E DELLA SLOVENIA
/ ZA OSNOVNOŠOLCE IN SREDNJEŠOLCE
FURLANJE-JULUSKE KRAJINE IN SLOVENIJE

WCOMIX & STRIPBURGER

Viva i fumetti / Živel strip!
11. concorso per ragazzi /
mladinski stripovski natečaj

Viva i fumetti / Živel strip!
10. concorso per ragazzi /
mladinski stripovski natečaj

Viva i fumetti / Živel strip!
9. concorso per ragazzi /
mladinski stripovski natečaj

Viva i fumetti / Živel strip!
8. concorso per ragazzi /
mladinski stripovski natečaj

Viva i fumetti / Živel strip!
7. concorso per ragazzi /
mladinski stripovski natečaj

Viva i fumetti / Živel strip!
6. concorso per ragazzi /
mladinski stripovski natečaj

Página web de la convocatoria comentada en la entrevista.

¿Te interesa lo que está pasando en el mundo y qué harías para cambiarlo?

Me influye lo que está pasando en el mundo y por eso me interesa en la medida en que me influye. Aunque a veces también tengo mala consciencia. ¿Qué hacer? ¡Nacionalizar la tierra y las empresas y dejar que circule el dinero!

Quando dices que te gustaría nacionalizar la tierra y las empresas, ¿No es esto parecido al comunismo que ya tuvistéis y por lo visto no funcionó?

No, no tuvimos comunismo, sino socialismo. Pero me gustaría que la idea tuviera más vida. El capitalismo es una idea horrible en muchos sentidos, pues he aquí la

práctica. Y por eso hay que buscar otras soluciones.

¿Crees que el cómic puede cambiar el mundo?

El arte en general y el cómic en particular pueden tener influencia sobre determinados cambios sociales. El libro como arma, ¿verdad?

¿Es difícil mantenerse (como mujer) en este puesto al frente de *Stripburger*?

En realidad no es un "puesto" porque aquí no valen las leyes fuertes del negocio. En muchos casos es un trabajo voluntario y teniendo en cuenta que el mercado artístico en Eslovenia es pequeño y muy cerrado, esto es más bien un "antinegocio" que depende sobre todo de otros órganos como el ayuntamiento, los ministerios, la Union Europa, patrocinadores, lo cual siempre hay que estar al pie del cañón. Mucho trabajo, como he dicho antes, es no pagado o mal pagado. Hace falta pues tener mucha paciencia y sobre todo tener mucha vocación o amor por el arte. Además muchas veces te encuentras con gente que trabaja en las grandes instituciones gubernamentales que no tiene ni puñetera idea del papel del arte en la sociedad, ni de su significado o la producción. O sea, desconocen algunas nociones elementales. En otros casos nos ignoran o nos intentan aplastar con apisonadoras o empujarnos en la dirección que a ellos más les conviene.



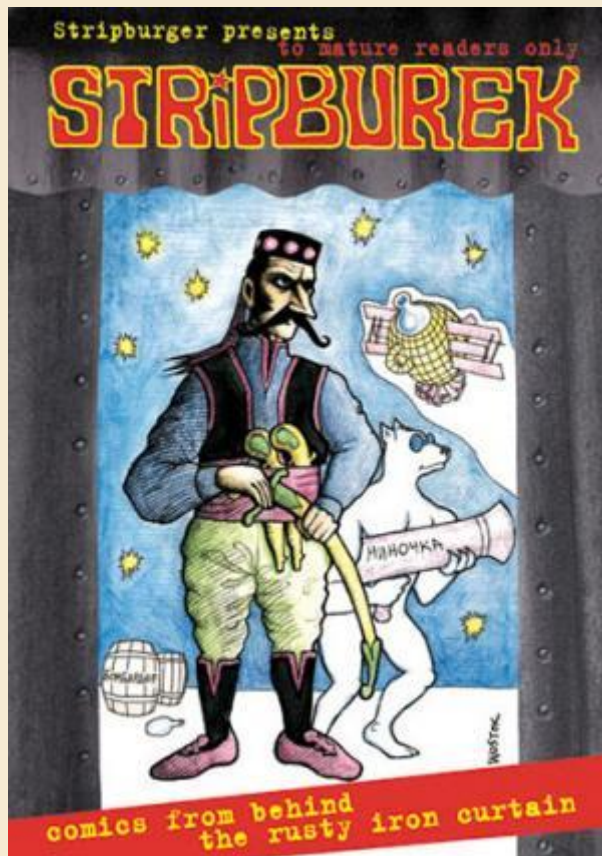
Stripburger 1, 43 y 54.

Cuéntanos algo sobre la historia de *Stripburger*.

La historia de *Stripburger* soy yo. Soy una de las fundadores y la única que siempre ha permanecido aquí y está todo el tiempo encima de todo esto. Mi papel en la revista ha sido distinto en distintas épocas. El primer número lo ideamos para que fuera un *fancine* de corte internacional que cubriera distintas manifestaciones de la escena alternativa, desde música hasta historieta. Llenar el contenido no fue ningún problema, estuvimos dos años recogiendo fondos para la impresión y al-

gunos miembros de la redacción perdieron el ánimo. Después del primer número decidimos excluir aquellos temas de música que ya no eran actuales. Entró Boris Bacic en la redacción, el cual, de hecho, es además de Jakob Klemencic, uno de los principales iniciadores de la revista de *Stripburger*. Igor Prassel también aportó su grano de arena. En definitiva, todos los miembros aportaron algo importante al desarrollo de la revista. Ahora sacamos entre nueve y diez números al año, álbumes de autores eslovenos y traducciones.

Fundamos la revista de *Stripburger* porque entonces no había algo parecido. En la antigua república de Yugoslavia no había un medio para el cómic. Nos gustaba y nos sigue gustando hacer cosas que otra gente no hace o cosas que pensamos que deberían hacerse. Antes, como bien sabes, "el tebeo" estaba mal visto, era literatura supuestamente mal escrita e ideada para un público joven. Con *Stripburger* quisimos romper esos estereotipos y fomentar una cultura comiquera en nuestro país. Además siempre intentamos hacer actividades relacionadas con el cómic como exposiciones, talleres, festivales, etc.



Stripburger dedicado a los cómics del otro lado del "telón de acero".

trabajos. También hemos sacado dos antologías de la historieta de Europa occidental y centroeuropea. Trabajos de autores de las antiguas repúblicas yugoslavas: *Stripburek - comics from behind the rusty iron curtain* y *Stripburek - comics from the other Europe*. Se trata pues de obras de investigación de carácter pione-

¿Que autores trabajan para *Stripburger*?

Stripburger ha colaborado con unos quinientos (500) dibujantes de distintas partes del mundo, desde Brasil pasando por Europa hasta Israel. Desde Zograf, Max Andersson hasta Jim Woodring. Además de los autores fijos, siempre intentamos buscar nuevos credores, nuevos mundos y nuevas perspectivas. Además de números regulares también hacemos publicaciones en inglés con temarios especiales por temas o geografía. Temas que ya hemos tocado son por ejemplo el sexo, la locura, la guerra, la minusvalía, la ecología, el antinazismo, los derechos humanos. Ahora estamos preparando un tema sobre el trabajo que saldrá en la segunda mitad del año 2012.

Por cierto, desde aquí invito a los autores españoles a que envíen

ro cuyos trabajos se pueden medir a un nivel no sólo local sino también internacional. No hay que olvidar que en muchos estados comunistas la historieta estaba prohibida o por lo menos desprestigiada. También por eso fue difícil encontrar autores. Estaban, por decirlo de alguna forma, escondidos. En otra ocasión también hemos organizado exposiciones ambulantes de distintas panorámicas europeas: España, el comic franco-belga, Suecia, Italia, Suiza, Brasil... También con autores: Les Requines Marteaux (Francia), Dongery (Noruega), especiales sobre la historieta hecha por mujeres... En definitiva, toda una amalgama de autores que ha contribuido al desarrollo y existencia de *Stripburger*.

¿Que significa *Stripburger* para la escena del cómic esloveno?

Stripburger sigue siendo hasta la fecha la única revista interesada en un gran número de autores de historieta alternativa, es decir, no comercial. *Stripburger* también ayuda a autores eslovenos a presentar sus trabajos en una plataforma internacional. Además, como he dicho arriba, incluimos otras actividades relacionadas con el cómic: exposiciones, talleres, presentaciones, convocatorias, edición de comics... Siempre estamos presentando o haciendo algo que pensamos que es importante para el desarrollo del cómic en Eslovenia.

Que lugar le pertenece al cómic esloveno dentro del ámbito internacional?

En cuanto a producción, los autores eslovenos siempre están produciendo. En ningún momento se paraliza dicha producción. Tenemos a unos cuantos autores muy interesantes con mucho potencial. La verdad es que la producción no es tan importante en cuanto a la calidad, pero a pesar de su carácter minoritario, sí hay una diversidad importante comparable con otros países europeos. El problema principal es el mercado, o sea, el tamaño geográfico de Eslovenia. Es un factor que impide que el cómic realmente se expanda, aunque cada vez hay mas producción y gente interesada en hacer que el cómic esloveno tenga significado fuera y dentro de Eslovenia.



Cartel de un acto de presentación de *Stripburger* en Londres, en 2011.

¿El cómic esloveno tiene suficiente reconocimiento en el mundo?

No. Es difícil hacerse camino en el extranjero. Allende las fronteras también hay autores excelentes cuyas primeras obras se han traducido a lenguas que más

gente habla. Debo decir que muchos autores eslovenos no tienen ambiciones internacionales. El autor realmente mejor reconocido a nivel internacional es sin duda Tomaz Lavric, una persona de muchos estilos y excelente dibujante con un sentido estupendo para el encuadre y la llamada dramaturgia del cómic.

¿Puedes hablarnos de los hábitos lectores del cómic en Eslovenia?

Hay pocas obras en Eslovenia. Faltan sobre todo historietas para un público menor, por ejemplo para la escuela básica y/o adolescentes. Faltan también historietas en la prensa y en las revistas. La cultura lectora, en términos internacionales, con los medios electrónicos de Internet, estimula una vida rápida y agitada. Esto está pasando en casi todo el mundo, y, por supuesto, también influye en el mundo del cómic. Si antes había que convencer a la gente de que leer cómics valía la pena por temas de calidad, hoy tenemos que convencer a los jóvenes que es importante leer libros "impresos". Nos espera mucho trabajo en este campo. Las tiradas, por el tamaño del país (unos dos millones de habitantes), son de unos 500 ejemplares, también si son autores reconocidos. La gente suele comprar pocos libros porque son muy caros. El cómic está en el mismo nivel que la poesía. Solo un reducido número de interesados.

En una entrevista dijiste una vez que *Stripburger* "hace cómic para un determinado grupo de gente". ¿No crees que con estas palabras excluyes a mucha gente amante del cómic?

No. No creo que haya espantado a algún lector porque estimo que los lectores son lo suficientemente inteligentes como para leer e interpretar debidamente dicha afirmación. Y de ser así, no les hiere que yo haya dicho eso. Se trata, pues, de que *Stripburger* edita a autores que no se ven en un contexto amplio. Son autores por ejemplo más bien obsesionados por su propio desarrollo artístico que en ventajitas del mundo comercial. Y esto es muy importante, creo yo. Por definición, este tipo de cómic no puede alcanzar un alto nivel comercial. El cómic más conocido tampoco tiene las mismas leyes de mercado que otras manifestaciones literarias y por eso está más o menos condenado a ser recibido y apreciado por un público minoritario. Somos conscientes, sin embargo, que editamos un cómic algo especial que no encaja según las normas tradicionales del mercado. Los lectores se sienten más cercanos a una producción artística que a Hollywood, por decirlo así.

¿Qué futuro le deseas a *Stripburger*?

Deseo que *Stripburger*, en forma y espíritu, siga así por lo menos 100 años más. Y que para entonces, las autoridades locales y nacionales tengan la sabiduría de reconocer el cómic como una manifestación cultural importante y respetar por tanto a los autores en cuanto a contratos, financiación, subvenciones, etc. Y que el cómic esloveno siga creciendo.

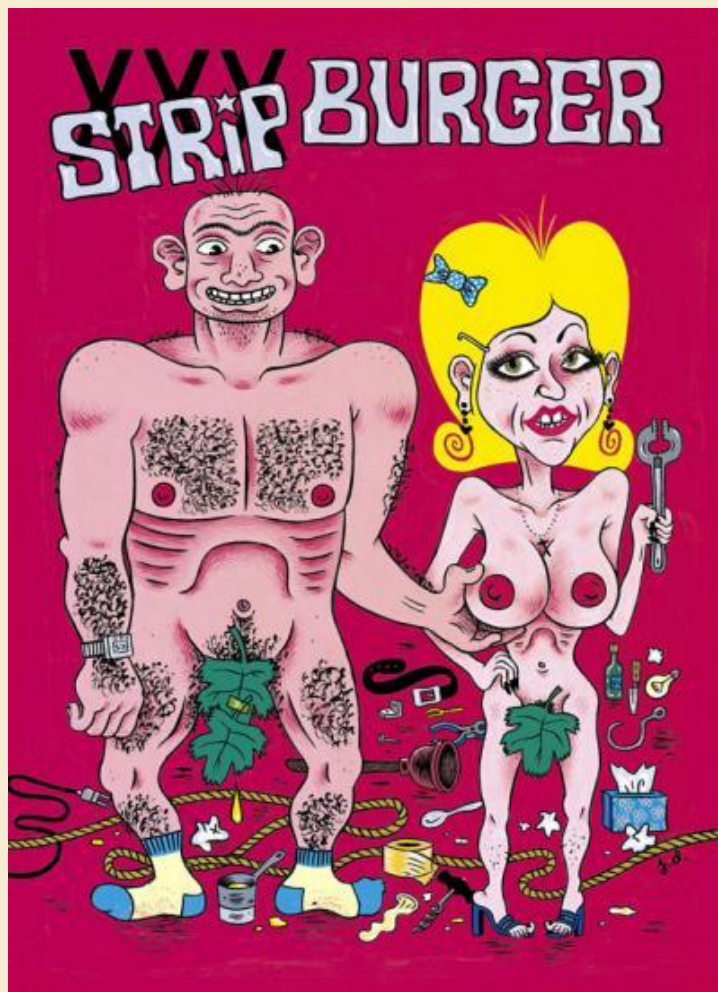
Me doy cuenta de que también nos toca adaptarnos a las nuevas tecnologías (edición electrónica), y, en este campo, tenemos aún mucho trabajo. Seguimos trabajando contra viento y marea. Mientras tanto desamos leer muchos cómics estupendos y conocer a muchos autores interesantes.

¿Cuál ha sido el logro más grande de *Stripburger*?

El logro más grande es que sigamos tanto tiempo en el mismo sitio. Cada año para mí esto es un logro. Para este año queremos sacar una antología internacional con el tema "trabajo". Deseamos incluir diversos trabajos sobre este problema. También nos interesa la posición de los obreros, las distintas formas de trabajo, la creación artística como "trabajo", la posición del estudiante. En definitiva, una antología con distintos puntos de vista y distintos autores sobre lo que es el trabajo.

¿Tienes problemas en cuanto a la distribución, el dinero, la censura, el reconocimiento...?

Pues si, la distribución siempre es un problema. Los distribuidores siempre hay que ir a buscarlos. Salvo en Liubliana, no hay librerías especializadas en cómics. En Liubliana hay una tienda de cómics pero ni siquiera está en el centro. El público también presenta problemas por el tamaño del país. Todo esto conlleva problemas económicos y de financiación. *Stripburger* tiene más reconocimiento fuera que dentro del país.



Stripburger dedicado al sexo. Portada.

¿Qué podrías decirle a los lectores españoles sobre el tema "sexo" de

Stripburger. Hubo más contribuciones de hombres o de mujeres? Las mujeres tienen otra opinión del sexo?

All you ever wanted to know about sex es un álbum con trabajos internacionales sobre distintos puntos de vista sobre el sexo. El álbum contiene 216 páginas.

Naturalmente hubo más trabajos de hombres, aunque algunos de los trabajos más impresionantes eran de mujeres. Por ejemplo la entrega "The Huge Vagina" de Rutu Modan (Israel), o la excelente portada de la canadiense Julie Doucet. El trabajo de Barbara Stok de Holanda, el cómic estilizado de Ursula Fürst (Suiza). La historia de nuestros vecinos: la serbia Ivana Filipovic, que lamentablemente ha dejado de dibujar historietas. Me parece que no tiene tiempo: tiene que sobrevivir porque se ha mudado a Canadá.

Pero bueno, en términos generales, a las mujeres les interesa el sexo igual que a los hombres y también van descubriendo su propio cuerpo, al igual que los hombres. También tienen sentido del humor, así como los hombres. Y también saben reírse de sí mismas. O sea, si son francas, en el fondo la mujer no se distingue mucho del hombre en cuanto a este tema. Una de las autoras más interesantes y más directas en su forma de contar una historia y su relación con sus experiencias sexuales era la sueca Malin Biller.

¿A tu modo de ver, cómo se representa a la mujer en el cómic esloveno?

En el cómic esloveno también hay representación de autores, de momento, es una minoría, pero cada vez hay más mujeres interesadas en este medio. Son autoras con distintos procedimientos, expresiones y conceptos sobre el arte del cómic, lo cual es algo típico del cómic esloveno. ¿Si las mujeres cumplen papeles tradicionales en el cómic? Como casi siempre leo cómic alternativo, es difícil dar una respuesta clara. También es difícil decir si hay más héroes que heroínas pues los cómics ya se apartan de la corriente mayoritaria. En el cómic hecho por hombres, sí se ve que el héroe siempre tiene muchas imperfecciones, es en muchos casos un antihéroe. Como sabemos, en el cómic *mainstream*, el héroe siempre es más perfecto, tanto de cuerpo como de alma y las mujeres figuran más en el segundo plano. Pero, como decía arriba, no sigo mucho este tipo de cómic...

¿Qué podrías contarle al público español que está leyendo esta entrevista?

En el número 40 de la revista *Stripburger* hicimos una presentación de la escena española con autores como Max, Miguel Robledo, Alberto Vázquez, Sonia Pulido, Olaf Laddouse, Miguel Núñez, Henrique Torreiro, éste último también autor de la introducción. Tuvimos dos exposiciones: Barcelona y Castellón.

De nuevo, aquí invitamos a la gente a que colabore con nosotros en la antología del trabajo arriba mencionada. Para más información os podéis dirigir a core@mail.ljudmila.org. Si queréis publicar en la revista podéis escribir a la siguiente dirección: burger@mail.ljudmila.org.



Selección de páginas del número de *Stripburger* dedicado al sexo. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Stefano Zattera, Rojola y Kallio, Leela Corman, Chris Crielaard, Iztok Sitar, Mathew Guest, Mark White, Mauro Marchesi, Ursula Fürst, Mediocre, Jean Gourguignon e Ivana Guljasevic.





¿Qué autores eslovenos están traducidos al español?

Creo que solamente Tomaz Lavric *alias* TBC..

Cita tres cómics favoritos:

Es difícil escoger una obra entre tantas como salen. Debo decir que el llamado cómic *mainstream* no me atrae. Decir cuál me gusta más o cuál me parece mejor también es tarea ardua, pero te voy a hacer un favor. Aquí van algunos autores que me atraen mucho: Max Andersson, Pixy, Dave Copper, Ripple, Marko Kociper. Todos estos autores tienen por lo menos dos cosas en común: inmensa capacidad de imaginación y dibujo atractivo. La mayoría de sus obras son únicas a su manera y eso es naturalmente lo más importante. Son excelentes creadores que son capaces de narrar historias que te llegan al alma. Tienen un dominio perfecto del oficio.

Estos trabajos también presentan caracteres excepcionales y dinámicos. Además de tener todas las principales características que debe tener un buen dibujante de historietas, Marko Kociper, para mí, naturalmente, es el hombre más sexy del planeta. Ja, ja! [\[1\]](#)

Tres películas preferidas: *Brazil*, *Blade runner*, *Down by law*. *Brazil*: Innovación excelente en el campo de la narración. Crítica social de una forma nueva y original. Es una obra visionaria, también la banda sonora. Una película con la cual nos quedamos sin palabras cuando fuimos unos amigos y yo a verla en el cine. *Blade Runner*: un ambiente cojonudo y una luz fantástica. Actuación estupenda. Historia interesante. *Down by law (Bajo el peso de la ley)*: cada vez que la veo me parto de la risa. Por lo general no suelo ver una misma película más de dos veces. Por mi elección se nota creo yo que tampoco me gusta mucho el cine de masas.

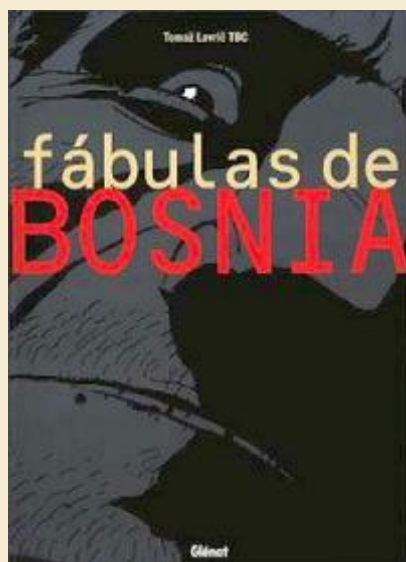
Katerina, gracias por tu tiempo y hasta la próxima!

Gracias a ti, Santiago, y ya sabes que aquí me tienes para lo que haga falta...



Para ampliar información sobre la escena del cómic esloveno, consúltese al artículo de Santiago Martín Panorámica del cómic esloveno, [publicado en Tebeosfera el 31-VII-2011](#).

Stripburger, 40, dedicado a autores españoles, y bajo estas líneas un libro de Lavric publicado en España por Glénat.



NOTAS:

[i] Nota del entrevistador: Marko Kociper es la pareja sentimental de la entrevistada.



Documentos relacionados

- [PANORÁMICA DEL CÓMIC ESLOVENO](#)

Publicaciones relacionadas

- [STRIPBURGER \(FORUM LJUBLJANA, 1992\)](#)

Entidades relacionadas

- [FORUM LJUBLJANA](#)
- [STRIP CORE](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

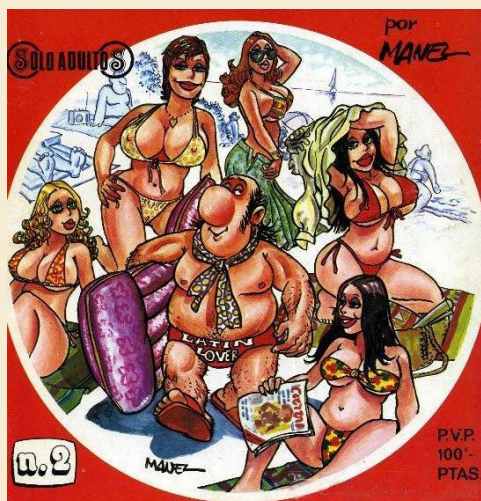
SANTIAGO MARTIN; KATERINA MIROVIC (2012): "KATERINA MIROVIC: UNA MUJER FUERTE AL FRENTE DEL CÓMIC ESLOVENO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), LIUBLIANA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/katerina_mirovic_una_mujer_fuerte_al_frente_del_comic_eslove.html

LA INVENCIÓN DE MANEL. ENTREVISTA A MANUEL FERRER ESTANY (MOLINS DE REI / SEVILLA, 03-VI-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#), [MANEL](#)

Notas: Entrevista realizada para complementar los contenidos del número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la representación de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, fragmento de la portada de "Manolo e Irene" número 2 donde aparece Manolo, un alter ego de su autor, Manel (un ejercicio de "landismo" aplicado al cómic).



LA INVENCIÓN DE MANEL

ENTREVISTA CON NELITO, MAN, NOLO, MANELITO... O SEA, CON EL IRREPETIBLE MANUEL FERRER ESTANY

Manuel Ferrer, alias Manel, fue uno de los historietistas más activos durante los años setenta en la prensa satírica española, sobre todo en la de género erótico. Trabajó en *Mata Ratos*, *El Papus*, *El Cuervo*, *Manolo e Irene*, *El Jueves*, *Comix Internacional*, *Penthouse Comix*, *Mini Mundo* y otras publicaciones, siempre aportando trabajos bien definidos, simples pero sólidos, que resolvía con una rapidez inaudita. Pocos autores españoles de historieta se pueden jactar de haber dibujado más de cincuenta páginas al mes para tebeos que ellos mismos coordinaban y editaban (y durante años). Manel fue un artesano que tuvo que hacerse a sí mismo, reinventarse con cada obra, firmando con mil seudónimos y reconstruyendo su universo de reprimidos y liberadas. Si alguien hizo sociología de la vida sexual de los españoles en los ochenta ese fue Ferrer.

Manel no se halla en un lugar preferente en la historia de nuestros tebeos, pero eso es porque dibujaba humor erótico y pornográfico, un género despreciado por lo común. Desde luego se merecería una medalla al trabajo. Un trabajo siempre bien hecho, por añadidura. Le hemos entrevistado para dejar constancia de su obra.

TEBEOSFERA: Naciste en 1940. Tu niñez tuvo que ser difícil. ¿Te alimentabas de hambre y tebeos, como tantos niños de aquella época?

MANEL: Yo no me enteré. Al cumplir un año y medio, mi madre y *muá*, por unos problemas con separación, nos fuimos de Barcelona para vivir no sé cuánto tiempo a Tamariu (Costa Brava), a casa de una amiga de mi madre. Después, a los tres años, de vuelta a Barcelona, estuve sin ver al papi y, luego, fuimos a Suria

con los padrastros de mi madre y una hija de mi mami... O sea que, bueno, de serial radiofónico... ya otro día lo cuento (a mis cincuenta años fui a conocer al papi que no había visto desde el añito y medio. ¡Y conocí una hermana/astra de 30 años y ella me descubrió a mí!).



Manel, un chaval tras una batería.

Bueno, y en el pueblo en Suria, ide coña! Montañas para saltar y jugar/te la vida. Un río esplendoroso para bañarse y bogar con barcas hechas de manojos de "boga" (*Typha*, familia de las tifáceas), en las que navegábamos tres, cuatro o cinco encima... Jugando por el campo a espadachines —con capa y espada de madera— y a pistoleros en ocasiones, con pistola de madera con gatillo que disparaba "pedazos" de cortina de alambre robada por las tiendas... Y todos imitando a los héroes de las pelis...

Allá de caramelero, de cine, con la "panera" llena de caramelos y garrapiñadas, hartándome de ver pelis. Asustándome saliendo fuera de la sala en la secuencia de *Frankenstein*, cuando el monstruo entra de espaldas y se vuelve. ¡Ay! (hoy los chavales se quedan tan frescos con desmembramientos y degolladas...). Allá, bajando empinadas pendientes por las que no circu-

laban coches arrodillados encima de carricoches de madera con cojinetes, con mando movible y palanca conectada por alambre a ruedas traseras para frenar... Allá, de monaguillo y cantando funerales con el señor rector —2 cantantes 2— solos ante el peligro sin armonio (una frase cada uno: "Dies ire dies iraaee....", en plan *El séptimo sello* de Bergman pero dúo, à deux...) o, a veces, con armonio. Y otras misas, "oficios", impresionante *Pontificalis* y otros, cantando con más personal y a veces con orquesta... ¡Guauuuuh!

Allá, haciendo teatro. *Los Pastorets* por Navidad y otras obras. Y bueeeenooooo, haciendo algunos dibujitos en los cuadernos del cole, sí. Y, de mas mayorcito, haciendo de camarero, dibujitos con pintura blanco de España (¡!) en los cristales del bar acompañados de sesudas frases: "Hay calamares... mejillones... almejas...".

Después, en las minas de potasa de Suria, de telefonista y de correveidile, y permitiéndome dibujar chistecillos en el boletín de la empresa... VALE.

T: Imagino que siendo un chaval dibujabas imitando a otros autores. ¿A quiénes, aparte de a Vázquez?

M: Al gran Vázquez, sí. Y copiando alguno de aquellos indios que ya dibujaba Ibáñez, no para Bruguera [para Marco], y otros... Recuerdo estar loco esperando cada semana el *Hazañas Bélicas*, descubriendo la antítesis de Boixcar en el gran Longarón. Y *El Guerrero del Antifaz* y otras de Gago que, contaban, dibujaba sin hacer antes lápiz. ¡iOstiiii!! Después Ortiz en *Sigur*, *El Capitán Trueno* del magnífico, personalíssssimo e incomprendido AMBRÓS... ¡iSuele hablarse mucho del

guionista y poco de Ambrós, coña!! Qué bueno era. Hasta el gran Ortiz copió tres viñetas seguidas de *El Capitán Trueno* (Sigur en brazos del gigante, seguramente en plan homenaje, pues no le hacía falta). ¡Extraordinario y original el gran Ambrós! Los "continuadores" del Trueno, pues... vale. Ya me perdonaréis.

T: No sólo de tebeos vive el hombre. En tu adolescencia te conviertes en músico (percusionista, vocalista, guitarrista). ¿Cuánto tiempo duró tu carrera musical y qué recuerdos guardas de aquello?

M: Músico, nada. Cantante sí. Estudié algo de solfeo y un poco de piano de pequeño. Siempre he tenido un piano en casa. Quizá por aquello de poder decir, como hacía un amigo mío, lo de: "Me he dejado las llaves encima el piano". Y a los trece o quince años toqué la batería en un conjunto de Suria, mi pueblo. Glen Miller y demás: Fox trot, mambos (¡uno... dos... tres... cuatro... cinco... seiiiiis... maaaambooo!!), Pérez Prado... Después, ya mayorcito, estuve de "vocalista" o *tontista* en un conjunto, primero de cinco elementos, viejecitos para mí, después en una orquesta mayor, la Orquesta Farrés (nada que ver conmigo, Ferrer), de más de doce o trece elementos, con chaqueta boatada y lacito, y más conjuntos... siempre de cantante. Lo de la guitarra fue un accidente. Íbamos de *modelnos*, "Los 5 Magníficos", copia de los "7". Je, de magníficos nada. Fue a raíz de un programa de radio Manresa que nos llamaron así, lo escogió una oyente. Yo tenía vaga idea del guitarrón, y como quedaba fino en el escenario... acordes fáciles, en fin... Y vas que *t'estrellas*. Yo prefería cantar.

T: Pero no dejaste de dibujar. ¿Cuándo te trasladas a Barcelona y te integras en el estudio de Selecciones Ilustradas?

M: Lo del dibujo nunca lo dejé. En casa iba copiando cosillas de otros dibujantes y de fotos. Por aquellos tiempos hago la mili en aviación cerca de Zaragoza. No de piloto sino de chaval con chusco. Vemos allá aviones americanos de lejos. Luego fui destinado a Barcelona gracias a ser telefonista. Y entonces saco la nariz en Selecciones Ilustradas con carpeta de dibujitos, con veintiún o veintidós años. Toutain goza, en su estilo, al soltarme: "Esto es una mierda, pero llegarás a dibujar bien". Acertó en lo primero. No en lo segundo. Nunca he sido buen dibujante.



Uno de los primeros trabajos publicados en España de Manel, primera y última página de complemento del número 1 de *Los 4 ye-yés*, colección de Olivé y Hontoria.



No es falsa modestia. Siempre, hasta mi muerte como historietista, sufrí (cómo me costaba pasar a tinta oye...).



Historietas de *Els cepats*, tomadas de *Cavall Fort* 108, 109, 140 y 192.



T: La mayor parte de tus trabajos de este periodo no se conocen. Suponemos que dibujas sin firmas.

M: Sin firmas, no. Ahora que me han devuelto originales de aventuras del Oeste de entonces veo que metía una firma enorme... ¿Sería que al estar acojonadillo al lado de tanto dibujante bueno me inspiró Freud? Sí. Sin firma, el *Buffalo Bill* para Suecia. Estuve así en S.I. unos tres años e hice otras cosillas para el extranjero donde... ¡aunque firmaras te la borran!

T: ¿Qué nos dices de los compañeros con los que compartías tablero y taller por entonces?

M: Los compañeros, buenos dibujantes y muy coñones. Toutain, con su gracia innata. Al saber que yo cantaba me encerró en un estudio con un micro y mi guitarra. Me mostró que fuera estaban los altavoces y puso unas sillas para ubicar el culo de los dibujantes de allá, para oír mis sonoras excelencias. Empiezo a cantar encerrado allá. Acabo una canción, oigo unos educados aplausillos, canto otra, no oigo nada. Salgo... y no había ni Dios. O sea, ni Toutain ni los otros, ni sillas ni altavoces. Pasa por mi lado con sus grandes zancadas el Toutain y dice: "Holaaaa, chavaaaaal...". Y fin. Luego fui conociendo las coñas que se gastaban allá. Eso ya lo contó Carlos Giménez [en *Los profesionales*].



Tira de Man, publicada en *Mata Ratos* 82.

T: Tus primeros trabajos publicados aquí podrían ser los de *Cavall Fort*, luego las tiras de humor que aparecen en *Mata Ratos*, donde firmabas como Man.

M: Antes de “Els cepats”, en *Cavall Fort*, que era una serie de un padre y un hijo robustos en la que el hijo hace barbaridades, influido ya por dibujantes del *Spirou* y *Pilote*, hice dibujillos en una revista de la editorial de Olivé y Hontoria, *La Risa* (la que salió en el año 1965). Luego dibujé en *Los 4 ye-yés* en 1966, la segunda historia, “Ésta es su vida”, la del seiscientos, la de un grupo de chavales con ese coche. El guión era de ellos, claro. Yo entonces ya tenía ganas de dejar el impersonal *Buffalo Bill* (que era dibujo serio) para hacer humorístico, por eso hacía cojillas para el *Mata Ratos* de IMDE. Allá creo me comporté como un cerdo...

T: ¿Por qué “como un cerdo”? ¿Y con quién, con Arman, el editor de Ibero Mundial de Ediciones?

M: Pues esperaba de Arman que me diera permiso para hacer una nueva revista, *EH!* (en el quiosco no diga “OH!” diga “EH!”), y Arman me dijo que iban a retirar —o matar— el *Mata Ratos* tal como era, *politicoide*, y transformarlo en una revista sólo de chistes e historietas de agencia y poca cosa más, y si quería llevarlo. Mientras esperaba permiso para mi *EH!*, Zeta publicaba revistas sólo con chistes subidillos. Dije que sí. Echaron a todos los dibujantes... Por solidaridad tenía que haber dicho que no. Mea culpa, mea culpa. Fui un cerdo. Pero el ansía de hacer MI revista... Al poco, aquélla la defenestran y me dan el *EH!* Meto admirados dibujantes: Font, Ortiz, mi querido Beá —con el que estoy en un estudio—, el Kim, el Raf, Leopoldo... Y una fotonovela (¡!) con el majo Víctor Ramos, dibujante, aquí de astronauta gnomo. Y, eso sí, obligado a meter páginas de fotos de nenas despelotadas, digo... destetadas, que yo mismo monto. Y muere al poco la revista como tantas aquellos días.



Portada de *Mata Ratos*, uno de los títulos de Amaika en los que participó prolíficamente Manel.



Página de *Terror Gráfico*, número 4, uno de los pocos trabajos realistas del autor. Bajo estas líneas, viñeta de la serie *El Padrineto* y una muestra original para la portada de su álbum "a la europea" *Marcopol y Gondolex*.



T: ¿Qué cánones de representación (o caricaturización) de la belleza tomaste como referencia para trabajar en tu caso, la grecolatina, la de los cincuenta, la de los sesenta ...?

M: Todas, todas... De pequeño me gustaba una chica de piernas curvadas porque se comportaba jugando como un chico. Me encantaba la *pocateta* Andrey Hepburn, y otras como las que dibujo. Nunca me gustó la Marilyn. No me gustó nunca la mujer coqueta como ella. Para mí resultaba idiota. Me impresiona mas la cara, por ejemplo a Sharon Tate la encontraba hermosa, con esos ojos. Se me ocurre ahora, pobre.

T: ¿Cómo es que sucediste a Usero en *Delta 99*?

M: Toutain me ofreció seguir el *Delta* del admirado Carlos. Un honor. Y buenoooo, las segundas partes nunca son buenas... También dibujé algunas historietas realistas que se publicaron en tebeos de terror con Toutain como agente.

T: Toutain. "Astuto", "liante", "emprendedor", ¿son adjetivos que aplicarías a Josep Toutain? ¿Le pondrías otros?

M: ¡Emprendedor, S.I.! ¡No cabe duda! Editó cosas de calidad. Creo que revolucionó con sus buenos dibujantes la manera de hacer historieta. Hasta en los *EE UU* dibujantes yanquis copiaron después el estilo de los de *S.I.*

No me atrevo con los adjetivos. Para mi fue extraordinario. Empecé a dibujar allá, me dio trabajo enseguida, me codeé con esos grandes dibujantes, aprendí de ellos... Lo único que recriminé de él es que le pedía que me buscara por allá, por esos países, cosas humorísticas y nunca buscó. Tenía sus clientes para dibujar niñas bonitas en plan Miralles, Longarón, etc., eso sí, pero... Bueno, yo conseguí hacer en *Selecciones Ilustradas* unos tres álbumes para Hierro, un empleado/editor que iba publicando en el extranjero. Era una cosa tipo "plagio-descarado" de *Astérix*, unos álbumes con guión de Hierro titulados *Marcopol y Gondolex*, dos en los tiempos bizantinos. Sí que pude hacer otra cosa humorística con Toutain, muchísimos chistes en blanco y negro, y algunos en color, como mi querido viejecito Milord, con

Sí que pude hacer otra cosa humorística con Toutain, muchísimos chistes en blanco y negro, y algunos en color, como mi querido viejecito Milord, con

señoras destetadas y demás en ornamentadas camas. Chistes sexys les llamaban. Aunque no lo fueran.



Páginas con composiciones humorísticas que Manel publicaba a modo de editorial en su revista Manolo e Irene (corresponden a los números 1, 2, 11, 12, 13 y 14). En ellas se informaba de la marcha del litigio que los editores de Amaika habían iniciado denunciando a Manuel Ferrer por considerar que había plagiado personajes y diseño de una publicación que él mismo había creado.

T: Algo parecido fue *El Padrineto*, que luego sacaste en un álbum. Pero tu primer libro fue el de *Tarzanilo*, para Euredit. ¿Por qué solamente un trabajo en Euredit?

M: Ni idea. Creo que es lo mejor que hice nunca. Antonio Martín fue quién me lo ofreció. *El Padrineto* fue aprovechando chistes de ese personaje hechos para S.I., allá en *El Papus*. Cosas del Gin.

T: Cuando se declara “el destape” tú estás en *El Papus* y en *Mata Ratos*, de hecho te hiciste cargo de los últimos números de la segunda etapa de esta revista. Muy prolífico ¿Eh? ¿Cuántas páginas producías por semana?

M: Buen dibujante no lo fui nunca. Rápido, quizá sí. Hasta algunos compañeros se sorprendían de la cantidad. En los tiempos de *El Papus* hacía mis páginas de la

revista y 44 cada mes de *El Cuervo*. La última noche antes de la entrega del material para *El Cuervo* hacía diez o más, las sencillitas, las de chistes y demás... Es curioso que a veces algún lector me decía que algunas de esas páginas eran lo que le gustaba más de mi trabajo. ¡Era bonito oye! Al fin y al cabo, mandaba yo en la revista. ¡Una gozada. Libertad total! Aquello de sentarte en la mesa y pensar "¿Qué hago hoy? ¿En qué estilo? ¿Qué firma pongo?". Divertidísimo. Hasta el número 13, creo, fue así.

Después vino la aventura de querer ser editor de mi revista. Me enredó Toutain: "¡Si haces toda la revista editatela...!". Me presentó al jefe de Coedis, el distribuidor. Me dijo que de *El Cuervo* vendían 28.000 cada mes y que podría hacerme millonario. ¡Ah, pero nadie pensó que la cabecera "El Cuervo" era de ellos!



Dos páginas para *El Papus*, 48 y —a la derecha— 53.

T: De ahí aquel litigio con Amaika, el que comentabas en los editoriales de tu revista *Manolo e Irene*.

M: Claro. Hice la misma revista, pero con el título *Manolo e Irene* en lugar de *El Cuervo*. Idiota de mí. Ellos continuaron con otros dibujantes, ¡haciendo lo mío, y además me metieron un juicio! Juicio que gané, pero hubiese tenido que meterles otro a ellos por copiar mis personajes. Pero, hombre... ¡liarme a juicios...! Y lo peor es que los de la imprenta (que eran intermediarios) me tomaban el pelo y la pasta con una impresión fatal. ¡Qué follooon! Dije: No. Encontré unos editores y seguí, pero ya con sueldo y libre de preocupaciones. Hice unos 72 números mensuales. Los de *El Papus* fueron más...

T: Volvamos a *El Papus*. En esta revista comenzaste con historietas de cierto calado social. ¿Tenías interés por parecerte a Carlos Giménez?

M: Yo siempre admiré y admiro mucho a Carlos. Como dibujante. Pero eso de que los malos son feos, y demonios, y los buenos majísimos, y *angelines*, no lo entendí nunca. Como tampoco entendí demasiado al Ivá allá en *El Papus*. Pero siempre ha sido extraordinario Carlos. Yo he sido más de los de Gotlib, de los de *Pilote* o *Spirou*. De los del *MAD* y etcétera.

T: En el comienzo de 1978 tú rondas la cuarentena y es entonces cuando aparece en *El Papus* un personaje tuyo llamado Manolo, un cuarentón con muchas ganas de beberse la vida a grandes tragos. ¿Cuánto hay de biográfico en la serie *Manolo*, luego *Manolo e Irene*?

M: Biográfico casi todo. Manolo casi soy yo. No tenía la nariz así ni aquello de sus bajos tan grande, pero sí algo de su timidez, y lo de no ligar. Más o menos era yo. Hay muchos "hechos" míos allá. Y los amigos me contaban cosas que luego metía también. "¡No le cuentes nada a Manel que luego lo saca allá...!", decían. Era lo que nos pasaba a los tíos por aquellos tiempos. No ligar. No sobar. Salir del baile con los bajos doloridos soltando ayes sólo subiendo un escalón. ¡Qué tiempos!



Dos páginas de Manel publicadas en el especial de Amaika *Verano loco*, de 1975. Más adelante, una de las primeras páginas de la serie *Manolo* (*El Papus*, 208), una de las primeras de *Irene* (*El Papus*, 203) y uno de los primeros libros recopilatorios de la serie derivada, *Manolo e Irene*, editado por el autor.

T: La serie *Manolo e Irene* puede entenderse como una crónica de los problemas a los que se enfrentaban las parejas españolas de entonces. ¿O no?

M: Sí. La cosa iba así. La vida cambió con la democracia, las parejas se separaron —*mua* también—. Aquellas mujeres de “¡Tío, no me toques, qué te has creído!” cambiaron.

Con la compañera que yo estaba entonces ya divorciado, nos había llamado alguna *separata* amiga por la noche preocupadísima porque aquel día no había ligado. ¡Por Dios! Qué tiempos aquellos... ¡Una mujer preocupada porque no había ligado! ¡*Separatas*, a vivir lo que no habíamos vivido! Le comenté a una que por qué a su marido no le había hecho, en juegos sexuales, lo que ahora hacía con el primero que encontraba. Decía: “¡Me he liberado! ¿Felación al marido? ¡Nunca! ¡Y ahora al primero que encuentro, sí!”. Éramos tontos unos y otras. Pero entonces todos íbamos liberadísimos. ¡A vivir el sexo que no vivimos! Y por eso tenía que actualizar al *Manolo*. Para ello creí que primero lo tenía que casar. ¿Con quién? Pues claro, con la Irene. Para hacerlo sufrir con aquella famosa frase de los tiempos *repres*: “¡Tío, hoy no toca!”. “¡Coño *toquetas*!” Y después tenía que divorciarlo (como la vida misma, un/dos/tres/, yo mismo), para que viviera lo que no había vivido... sexualmente, se entiende.

Había otra predisposición y más *entente* con la pareja. No las culpo a ellas. Culpo a la situación.

T: Ellas eran como una metáfora de la anhelada “liberación” del país...

M: La mujer se liberó eróticamente. La mujer se enteró de que podía gozar como el hombre. Heeey, es un decir... Más o menos.

T: Entonces, si el uso de lo femenino en el humor gráfico y la historieta subidos de tono de entonces no elevó la presencia ni la importancia de la mujer en la cultura y en la sociedad... ¿sirvió únicamente para incrementar el uso sexista de su imagen?

M: Juro que desde pequeño creí que el intelecto es a la par. He intentado demostrarlo en las historietas. Y el uso sexista puede ser a la par también. Pero estamos en un momento raro o extremo debido a esos locos asesinos de mujeres. No me pongo trágico. Pero aparte los asesinatos, digamos que... somos complejos, hom-



Dos viñetas del autor para el la revista *Papillón*.



bres y mujeres, y podemos ser complicados en la cosa afectiva tanto unos como otras. No ángeles y demonios. Con perdón.



Arriba, original de una página de *Manolo e Irene*, con personajes de una sexualidad rebotante. Bajo estas líneas, dos ejemplos paródicos del autor, el publicado en *Comix Internacional* nº 25 y varias tiras aparecidas en *El Cuervo*.



T: ¿Y tú crees que el cómic erótico de entonces contribuyó a la madurez del cómic o sólo a satisfacer la lujuria masculina?

M: Qué va. Eso es como las *pelis* porno que los machitos lamen el codo —digo *codo*— y ya resoplan las féminas. Como en la media hora que le dan a la zambomba. Igual. Creo que la juventud lleva un despiste casi como antes en ese tema. Pienso... Tengo un librito empezado hace siglos sobre el tema. De texto con dibujillos. Moriré y aún estará por terminar. Portada: una señora separa el pantalón de la barriga de un caballero, señala dentro y dice el título: "ESTO NO SIRVE PARA NADA".

T: ¿Qué tema o relato erótico hubieras querido escribir/dibujar o cuál crees que hubiera sido excelente como base para un cómic erótico?

M: Lo que hice. La gente que viste y calza y se desnuda si le dejan. Gente de a pie, o coche, que se calienta y disfruta intentando hacer gozar al otro.

T: ¿Tuviste problemas de censura alguna vez?

M: En *El Papis* tuve algún juicio con el tema, alguno desfasado. En tiempos de pelis de todos en pelotas aún tuve algún juicio por ir la chica sin sostén...

T: ¿Qué te pedía el editor cuando solicitaba obras de carácter erótico en los años en los que trataste con este tipo de material?

M: No me lo pedía. Ya lo llevaba yo. Y siempre fue MENOR que lo que hacían los de *El Víbora*, por ejemplo.

T: ¿Y qué límites te impusiste tú en la representación de la genitalidad o las parafilias sexuales?

M: Buenooo... No sé, cada uno tiene sus límites. Su... ¿moral? Yo, lo normalito. La cosa en plan doméstico. Que no hiera al lector. Y que cada uno

haga lo que le guste o permita la pareja, que por ahí le duele. ¡Ah! Y me paso pelis porno...

T: Dibujabas muchas tetas y culos femeninos. Pocos penes. ¿Por qué el pene tenía tan poco predicamento?

M: Porque un tío macho no desea ver el pene —penita-pene—. Quizá sale perdiendo. Y las señoras no sé qué piensan de eso. Hay una cosa divertida: Oigo un grupo de hombres que hablan de cosas eróticas, o *serdas*, que decían en *El Pampus*, falos y demás, y todos ríen. Meto en la conversación el clítoris, y al rato todos callan o se desentienden. Puedes hablar de guarrerías, pero prueba de hablar de clítoris... Aún tabú...

En cierta revista el director me dice que han estado a punto de no publicarme la historieta semanal porque la Irene y una masajista hablan del clítoris... El Manolo podía mostrarlo todo. Ayyyyyy, aquello seguía y, creo, ¡SIGUE! siendo tabú. Probadlo en una reunión.



Dos páginas de *Manolo e Irene* publicadas en *El Jueves*.

T: Háblanos de ese par de años durante los que formaste equipo con Josep Maria Beá.

M: Éramos casi vecinos de calle, conociéndonos del tiempo de S.I. Nos metimos en un estudio los dos. Era un artistazo y muy personal. Tenía el tío además un humor extraordinario. Yo nunca he sabido contar chistes. Aunque soy buen oyente de los mismos, tengo poca memoria. Los dibujé a centenares, pero quizá por ser mudos no sé contarlos. Pero él podía repetirlos “disfrazados” en otro escenario y situación y volvía a troncharme. Supongo que coincidíamos en el humor y demás. Muy majo el Beá. Pero me metí con lo del Arman, haciendo la revista allá, y debió pensar que para estar solo, mejor en casa. Y lo dejó.

T: ¿Cómo ves hoy, treinta años después, aquel fenómeno del boom del cómic o del “cómic de autor”?

M: Impresionante. Siempre he creído que el autor se debe hacer sus guiones... pero que se entiendan. Por entonces llegó un momento en que los guiones eran surrealistas, como copié en un texto de un Manolo de ciencia ficción: "No sé si soy yo o mi otro yo... en ese error continuo... ¿O no erramos? El viejo dijo... ¿Quién soy? ¿Dónde voy? Las vagas estrellas cuya frialdad lejana sin embargo me calentaban... etc... etc..." (sic).

Y bueno. Salieron las maquinitas. Los ordenatas. Los videoclubes. Ay... Y los "tbeos": RIP.



Dos trepidantes páginas del autor, paródicas y eróticas, para el número 19 de la edición española de *Penthouse Comix*.

T: *El Jueves* era un destino natural para tu serie *Manolo e Irene* (en 1990). Pero a juicio de los editores los personajes ya no enganchan a los lectores. ¿Qué opinas de esta decisión de J. L. Martín?

M: Tenía razón. Llevaba tiempo diciéndomelo. Estaba hecho un cutre yo. "Tío, que la juventud no entiende *el Manolo*...". Hasta me sugirió que cambiase al Sebas, otro personaje —dibujante él—, del que había hecho algunas historias. Como decía mi amor Gilbert Beaud sobre una canción que cantaba (ya veis que soy y era cutre): "Voy a cantar esa canción "anciana"... ¡Vieja!". Y la gente ríe... Quise seguir con Manolo.

T: ¿Cómo trabajabas con *El Jueves*?

M: Yo a *El Jueves* iba y entregaba, a diferencia de *El Papis*, que a veces dibujaba allá. Que, por cierto, allá, en una ocasión, el bestia (en francés queda bonita la expresión), mi admirado Ivá, se dedicaba a sacar el tornillito de las tijeras de la redacción (todas estaban así) dedicándose a hacer de lanzador de cuchillos. Estaba yo dibujando allá, lo lanzó y rozando mi cabeza fue a clavarse detrás de mí, en

la pared de madera. ¡Simpático! Me vinieron todos sus parientes a la mente. Y él, desternillándose. Puertas y paredes de madera estaban astilladas por el artista del cuchillo. Era extraordinario el tío, dibujando, ver al Oscar/Ivá pensando las historietas, interpretándolas, era para hacer un corto. ¡Majismo que dirían! Los bocetos de Ivá eran mejores que la historieta acabada.

T: En *Penthouse Comix* te vimos en los noventa. ¿Qué tal te trataban en esta revista?

M: Bueno, entregaba y adiós. Y me pasó lo acostumbrado. Cerró la revista, y como no me había preocupado de mis originales, desaparecieron. “Los tiraron”, me dijeron. Mea culpa. Hacía chistecillos a color sobre actores y actrices americanos.

T: Volviste a dibujar historieta infantil para *El Periódico* y para *El Mundo*. Es curioso que terminaras como empezaste. ¿Qué recuerdas de este periodo en el que hiciste cómics para niños?

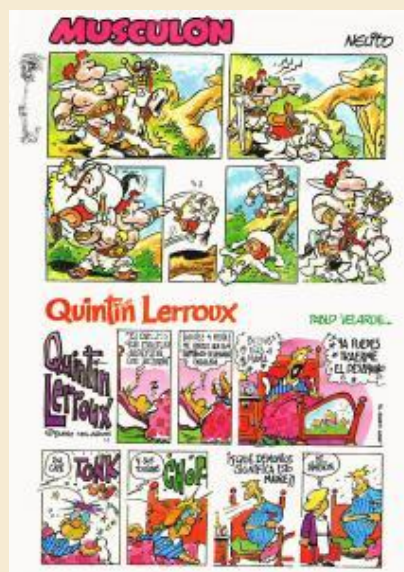
M: Bonito. Tenía un sueldecillo. Yo fui el encargado de llenar las páginas del *Mini Mundo*. Buscaba una idea de portada y el queridísimo Ventura hacia virguerías... ¡Y el gran Longarón! Y otros. Pero no tenía libertad para llenar el contenido de la revista. Me imponían cosas. Yo me cuidaba de pagar a los dibujantes, yendo cargado de dinero a Correos para que lo recibieran rápido mis compañeros. Chuli. Un año y medio estuve. Y como es normal en este oficio, después meses sin trabajo, hasta volver a *El Jueves*.

T: Una última cosa. ¿Consideras que el uso que se hace hoy del cuerpo de la mujer (y de su sexualidad) en los medios de comunicación difiere mucho del que se le hacía hace treinta y cinco años?

M: Que hagan la mujer y el hombre lo que quieran. Aún hay cosas que resultan ridículas. En pelis (o tele o cine) AÚN se representan coitos —lo digo fino— en los que el hombre se monta encima y ella gozaaa y gozaaa, y tiene orgasmos a los tres minutos. ¡Mentira puñetera...! En eso estamos como antes... Aún hablas con un tío y te puede decir que él hace gozar mucho a la pareja (como en las pelis porno) porque está media hora dándole, como decía antes, en plan zambomba. Y claro, ella deja ir sus ayes para que termine antes... ¿en verso? Creo que las lesbianas se lo montan mejor...

T: Muchas gracias por atendernos.

M: Manel Ferrer, a mandar. Gracias a vosotros. Hablar de uno es tan bonito y tan poco frecuente oiga... ¡Y además de sexooooo... Wuuuuuuh!



Ejemplo de historieta de Manel (mitad superior) publicada en el número 1 del tebeo suplementario dirigido a niños *Mini Mundo*.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO; MANEL (FERRER) (2012): "LA INVENCIÓN DE MANEL. ENTREVISTA A MANUEL FERRER ESTANY" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), MOLINS DE REI / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_invencion_de_manel_entrevista_a_manuel_ferrer_estany.html

POR EL EROTISMO A LA INFANCIA. ENTREVISTA A XAVI (GRANOLLERS / SEVILLA, 05-VI-2012)

Autor: [XAVIER VIVES](#), [MANUEL BARRERO](#)

Notas: Entrevista mantenida con Xavier Vives, respondida desde Granollers entre el 25 de abril y el 10 de mayo de 2012, realizada para complementar los contenidos del número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la representación de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, viñeta en el que el autor se dibuja a sí mismo elaborando una ilustración sicalíptica.



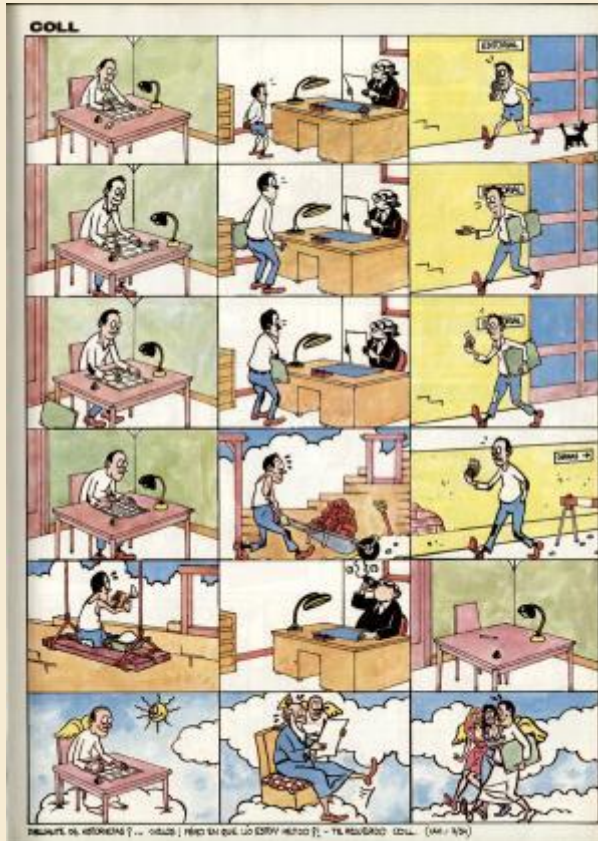
POR EL EROTISMO A LA INFANCIA. ENTREVISTA A XAVI

Xavier Vives Mateu es conocido en España sobre todo como autor de cómics de las factorías de Disney, en los que lleva trabajando afanosamente desde los años ochenta. Pero en sus comienzos fue un dibujante de erotismo y pornografía para los sellos Amaika e Iru bajo las firmas Xavi y Mat, y ha tenido la amabilidad de concedernos una entrevista recordando aquellos tiempos y publicaciones.

TEBEOSFERA: Dinos tu fecha de nacimiento, lugar y pasiones de infancia, por favor.

XAVI: Nací en Barcelona el 11 de junio de 1951. En el ensanche Barcelonés y desde muy pequeño me gustaba leer, cómo no, tebeos.

Creo que mi padre era aficionado también a leerlos, porque de él tengo el recuerdo que me los compraba en el kiosco, me traía sobre todo tebeos de Disney. *Dumbo* les llamaban. Los coleccionaba y todavía hoy conservo muchos ejemplares. Eran de la editorial ERSA y aun me parece sentir el olor característico que desprendían las tintas de impresión que se utilizaban en las revistas de aquella época. Era como un "coloque" que incrementaba el placer de lectura con el disfrute de los tebeos.



Xavi imitando a Coll en uno de los números de *El erotismo en el cómic mundial*. Digno homenaje a una de sus lecturas de infancia.

diaria con casi la misma ilusión.

Si me preguntas por una pasión de la infancia, la respuesta es clara: ¡LEER TE-BEOS!!!

Después me vino el querer dibujarlos, pero esto, claro, es ya otra historia.

T: ¿Qué significó para ti la anhelada “liberación” de España en los años sesenta / setenta?

X: Para mí fue como una eclosión del destape, quizás tímida al principio, pero teniendo en cuenta de que no teníamos nada y lo poco que podíamos ver era en nuestras excursiones a Perpiñán, para ver películas como *Emmanuelle*, *El último tango en París*, *Historie d'Ô*, etc., y también para comprar revistas en los sex shops pertinentes. Aunque después teníamos que volver a casa y sufrir las revisiones en el control de la frontera, que unas veces no te decían nada y otras sí. Recuerdo yo que una vez me hicieron romper los *playboyes* y una antología sexual de Jesucristo que me fastidió. Tenía unos 19 años por aquellos entonces. ¿Inocentes? mucho.

T: ¿Qué recuerdas del cómic del fin de la dictadura franquista, de “nuestro underground”?

También estaba entre mis lecturas el *TBO*, que de aquí viene el nombre de llamar “tebeos” a los tebeos y, cómo no, también las revistas de la editorial Bruguera, editorial prolífica donde las haya, recordando con añoranza y nostalgia: *Pulgarcito*, *Tío Vivo*, *El DDT*, *El Capitán Trueno*, *El Jabato*, *El Cosaco Verde*, *Pantera Negra*, *Aventuras del FBI*; y después vinieron las lecturas apasionadas con las tremendas *Hazañas Bélicas* y *Hazañas del Oeste*, sin olvidar las aventuras de Johnny Comando y su inseparable amigo el sargento “Gorila” de la editorial Toray.

Después vinieron las lecturas de los cómics americanos, Flash Gordon, Ben Bolt, Rip Kirby, Mandrake el Mago, Terry y los Piratas, Julieta Jones, Jungle Jim y bueno, un largo etcétera, un largo recorrido leyendo tebeos que me ha llevado hasta hoy, que sigo disfrutando de su lectura

X: Para decir la verdad sobre aquellos tiempos de mediados los setenta y yo que empezaba con mis dibujitos e historias intentando colocarlas en las editoriales, no éramos demasiado conscientes de final de nada y menos del franquismo, pues la transición fue lenta y con la sensación de estar "vigilados" por todas partes, las frases de "ruido de sables" y de que todo había quedado atado y bien atado, estaban muy presentes en los titulares de la prensa de aquella época.

Nosotros con nuestros dibujos y sobre todo en el tema erótico, parecía ser un poco más tolerado que con el tema político para aparecer en prensa. Hay que recordar que *El Papus* sufrió un atentado de la extrema derecha, con víctima mortal, amenazas constantes y pleitos judiciales que obligaron al final a cerrar la revista y la editorial.

Pero el incipiente erotismo, el destape en las revistas y en el cómic estaban en alza y las oportunidades de colaborar en ellas era más asequible. Y así empecé, en *El Papus*, con Ivá dándome la alternativa y colaborando con ilustraciones de relatos de Ramoncín y Albert Turró y tiras de cómic sobre críticas de TV. Después pasé a colaborar en otras revistas de la editorial, Amaika.

T: ¿No participaste antes en fanzines o en otra prensa satírica?

X: Por aquel tiempo me pateaba todo los lugares en que podía publicar y dejaba "muestras" por todas partes. Y en los fanzines; eran una buena oportunidad para empezar y abrir camino en el mundillo. Pero no dibujé apenas en ninguno. *Hermano Lobo*, fue una revista que junto con *La Codorniz* marcaron y estimularon mis comienzos en el mundo del humor ilustrado y mis deseos por ver publicados mis dibujos en revistas. De hecho, El Perich, Gila, Chumy Chúmez, Serafín, Mingote, Summers y Forges fueron mis humoristas de cabecera, aunque naturalmente no me "parecía" nada a ellos (sic).

T: Donde sí publicaste fue en todas las míticas revistas del llamado "destape": *Lib*, *Papillón*, *Emmanuelle*, *Party*, etc. ¿Qué consideración tenían los colegas de profesión de aquellas publicaciones, y cómo las veían las mujeres?

X: Publicar en estas revistas era como estar en "segunda división", los grandes



Xavi dibuja como José González, todo un representante del "boom del cómic adulto", en uno de los números de *El erotismo en el cómic mundial*.

del cómic publicaban en 1984, *Totem*, *Creepy*, *Comix Internacional*, *Rambla*, etc... Nosotros hacíamos "monigotes" y algunos con pretensiones –como yo mismo– de llegar un día a publicar en estas revistas. Pero los que hacían "monigotes", ¡ojo!, que no eran moco de pavo, que se podían incluir en esta categoría de los anteriormente nombrados de *La Codorniz* más los Ivá, Oscar, Ja, J. L. Martín, el Gran Vázquez...

Estas revistas se vendían mucho y eran muy populares en aquella época, recuerdo a una tía mía ya mayor que las ojeaba y felicitaba por mis dibujos (aunque fueran guarros). Y no recuerdo a ninguna mujer que se escandalizara demasiado por aquellas revistas, eran momentos de novedades y prisa por ser "europeos", que el "destape" era un progreso y estaba de moda.



Un modelo femenino de Xavi, a caballo entre la caricatura y la exageración.

X: Idealización primero, al menos para mí; recuerdo aquellas tetas y "morros" que dibujaba Oscar en la revista *Lib*. Sexualización también, y cosificación, todo iba junto para mí, se trataba de representar tías buenas, vaya, lo que no abundaba en el vecindario ni en casa. Y sobre todo que fueran descaradas, desinhibidas y putas (con perdón). Se trataba de representar a la mujer de tus sueños, solícita y complaciente, no demasiado lista y obediente. Vaya, todo lo contrario a las aspiraciones que en aquellos momentos tenía la mujer reivindicativa de su condición.

T: Entonces crees que la fiebre erótica de entonces contribuyó a satisfacer sobre todo la lujuria masculina y muy poco a la madurez de los me-

T: ¿Tú qué referencias tomaste para representar la belleza femenina en tu trabajo?

X: Las del momento, recuerdo la influencia sobre todo de las mujeres dibujadas por Manara, Corben, Alex Raymond (*Flash Gordon*), todas las pin-up's de los cincuenta y, cómo no, para mí mente enfermiza, la Maja Desnuda de Goya, verdadero mito de mi infancia, junto con las Venus clásicas pertinentes, aunque no tuvieran cabeza ni brazos. También recuerdo mucho, cómo no, a Susana Estrada y María José Cantudo y su "felpudo". Grandes momentos y primeros "tocamientos" personales, sobre todo primerizos con la susodicha Maja.

T: ¿Al caricaturizar la figura femenina se idealiza, sexualiza o cosifica?

X: Idealización primero, al me-

dios que servían esas imágenes. ¿No?

X: Ambas cosas. Primero, naturalmente contribuyó a satisfacer la sed del "despelote" en las revistas y en el cine, y cómo no, la polémica se desató cuando en las ramblas barcelonesas se empezaron a ver todas aquellas revistas con aquellos semidesnudos, porque no eran desnudos integrales todavía, y las mentes puras de la época elevaron sus gritos al cielo. Recuerdo secuestros de revistas y sobre todo el desnudo de Marisol en la portada y páginas interiores de *interviú*. Y poco a poco se empezó a considerar normal ver el cuerpo desnudo en revistas, pero los recalcitrantes del pudor presentaron batalla y recuerdo mucha polémica con el tema, recuerdo intervenciones en cines por la policía y los retrógradas del momento.

T: Esa normalización, la de esas publicaciones, ¿contribuyó a elevar la importancia de la mujer en la cultura y su participación en la sociedad española?

X: No creo que tenga mucho que ver el desnudo femenino con la capacidad intelectual y participativa en sociedad de la mujer, mejor dicho, nada que ver. Pero en aquel momento, para el "macho hispánico" después de tantos años de sequía y represión en estos temas, de repente, tener la libertad de adquirir estas revistas en el kiosco de la esquina (aunque no sin cierto pudor y vergüenza, las ocultábamos entre el periódico del día), era muy importante y un paso tremendo hacia la "normalización" de nuestra sociedad que por fin ya podía equipararse con Europa.



Xavi publicó esta historieta realista y fantástica en *Infinitum 2000* nº 19.

T: A tu paso por *Infinitum 2000*, en 1980, coincidiste con autores como José García, Elías Urbez... ¿Qué recuerdas de ellos?

X: ¡*Infinitum 2000*, qué recuerdo! Allí publiqué mi primera historia en plan "serio", sin sexo gratuito, una historia de ciencia ficción, que también estaba muy de moda. Moebius y *Star Wars* marcaban lo suyo por aquella época, recuerdo que me pagaron una miseria...

No tengo recuerdos de juntarme con ningún colega de aquellas publicaciones, coincidíamos muy poco, entregabas el trabajo, cobrabas y te marchabas pronto. Mis recuerdos son de la redacción de Amaika.

T: Precisamente para Amaika trabajas desde los primeros años ochenta, en *Kung Fu, Balalaika, El cuervo, etc.* ¿Qué recuerdas del equipo de redacción de esa revista?

X: Iba un par de veces a la semana por la redacción de Amaika, en la Meridiana de Barcelona, donde se trasladaron desde la Plaza Castilla después de la bomba. Yo empecé en Meridiana. Fue Ivá, que era el jefe supremo de *El Papus*, el que me concedió la "alternativa" para publicar algo con ellos. ¡Wow! ¡Fue fantástico, me abrió un resquicio de la puerta y yo me colé dentro!

Allí me encontré con Carlos Navarro y su socio Xavier de Etxarri, con su pez espada disecado en su despacho y fotografías en la pared que acreditaban su captura por los "Mares del Norte".

También estaba el encargado de personal, no recuerdo su nombre, pero salía mucho en los fotomontajes de las páginas centrales de *El Papus*, en la *Papunovela*. Una secretaria, tampoco recuerdo su nombre, tenía siempre una copa de coñac en su mesa porque decía que tenía la tensión baja.

Después de hacer entrega con Navarro de mis colaboraciones para *El Cuervo, Hara Kiri, Papillón, etc.*, entrabas en la redacción de *El Papus* y te podías encontrar dibujando al Ivá, a L`Avi, el Usero, el Pierino, al Turró y algunos más que ahora no me acuerdo. Yo aparecía por allí para ver como estaba el ambiente y ver qué me encargaban para la revista. Después íbamos a comer, jugábamos al ajedrez durante la comida y el Vázquez se gastaba los "cuartos" en las maquinitas del bar... (después nunca tenía un duro en el bolsillo y te pedía prestado a ti. Hoy por hoy, a mí todavía me debe 5.000 pelus...) (Un honor, por otro lado). Tengo buen recuerdo de aquella redacción, aprendí mucho y estuve con gente "grande".

T: Es verdad. Bríndanos un esfuerzo de memoria sobre algunos autores del humorismo de aquellos años, algunos tristemente olvidados hoy: García Lorente, Já, Ivá, Manel, Nebot, Beà, Usero, Pirrón, Boro, Kike.

X: García Lorente fue el primero que me dio trabajo y me compró los primeros dibujos, fue el primero que me aleccionó sobre mis historias y bueno, fue el primer "grande" que conocí del medio. Él era el director de la revista *Muchas Gracias*, que también estaba en la Plaza Castilla, al lado de la redacción de *El Papus* y antes de la bomba. Hacía unas caricaturas fantásticas.

Recuerdo que cuando me aceptó mi primera historieta, saliendo de la redacción, me salté las escaleras del primer piso de un brinco; en aquel tiempo estaba en forma.

A Já lo conocí en *El Papus*. Recuerdo su *xupa* motera, su moto Honda, blanca,

enorme, y estuve también más tarde en su estudio de animación, Equip, para ver si encajaba allí, pero hacer de intercalador de dibujos animados no era lo mío. Já (o Jordi Amorós) y su estudio fueron los que hicieron la película *Historias de amor y masacre* con dibujantes de *El Papus*. Con aquel "enfant terrible", Já, tuve muy poca relación, teníamos poco en común. Tenían gracia y mala leche sus historias de Sor Angustias de la Crú y los "anchianitos del achilo". Él, el Ivá y el Oscar creo que fueron los inventores del "lenguaje *papusero*" que tan bien lo expresaban en sus historietas como en la vida real, hablando con la gente. "¡Pero et-to qué é??!"

Ivá me dio la alternativa. Excelente sátiro y excelente seguidor del gran Reiser francés, creativo prolífico y brillante, "bon vivant"... Malogrado con su temprana y desafortunada desaparición (trágica coincidencia con Reiser).



Los tres primeros números de *El Cuervo* en los que Xavi hizo las portadas, sustituyendo a Manel, que había entrado en desacuerdo con los editores de Amaika.

Con Manel no traté. Era el rey del cómic erótico. Con su *Manolo e Irene* se hinchó a dibujar páginas en *El Cuervo* de Amaika, era muy prolífico. Carlos Navarro me propuso sustituirle cuando Manel, por no entendimiento con la editorial, dejó la publicación. Llegué a hacer una historia del *Manolo e Irene*. Esto representó mi entrada en *El Cuervo* y pasé a hacer un montón de páginas, también yo fui muy prolífico por aquel entonces.

Nebot era un gran dibujante. Dibujaba unas chicas muy sexys aunque no influyó demasiado en mi estilo, no llegué a tratar con él.

Beá era un monstruo. Imaginativo y con un estilo muy personal, a mí me gustaba mucho, sobre todo sus chicas con cara de gato. Estaba de moda en el mundo del cómic y trabajaba en las revistas grandes, en 1984, *Cómix Internacional* y *Rambra*, la revista que él fundó. Yo, por aquel tiempo lo conocí y traté de "colocarle" mis historias, pero sin suerte.

Usero, amigo, otro de los grandes. Excelente dibujante, me encantaba su trabajo con la pluma, hacía muy buenas caricaturas y el *Maese Espada* que dibujó después era fantástico. Lo traté en *El Papus* y en *El Pupas*, es compañero y gran amigo de Carlos Giménez. Por la casualidad y la mediación de un amigo suyo, dibu-

jante también, Pepe Rubio, me "infiltré" en un grupo de artistas de Disney que compartían estudio con Pepe en el Marresme de Barcelona.



Dos características páginas del autor, tomadas del número 33 de *El Cuervo*.



continuar con *El Pupas*, nos disgregamos cada uno por su lado en busca de nuevas oportunidades. Yo empecé a considerar mis flirteos con Disney, que algo de su cultura ya me venía de antes.

Con Pirrón, Boro y Kike coincidí en *El Cuervo*, *Hara Kiri* y otras revistas, pero no tratamos personalmente, creo que eran de Valencia o por ahí.

T: Tú trabajaste en *El Pulpo* y en *El Pupas*, revistas sucedáneas de *El Papus*. Cuéntanos algo sobre el cierre de esta revista.

X: Ya me he referido al cierre de *El Papus*, que se produjo por la crisis debida a los problemas con la administración y los económicos. Ya llevábamos un tiempo de dura competencia con *El Jueves*, revista con un humor mas amable y una mejor factura. *El Papus* era más cañero, polémico y cutre en comparación. Muchos autores se pasaron a *El Jueves* después de la bomba y *El Papus* perdió también "calidad", aunque sus máximas estrellas Ivá y Já continuaran.

La editorial Amaika cerró súbitamente y de la noche a la mañana nos encontramos en la calle. Muchos se quedaron sin cobrar, sorprendidos, cabreados, compuestos y sin "novia". Tanto que aquel mismo día fatídico, nació la "brillante idea" de fundar *El Pupas*, cabecera casi idéntica a *El Papus*, tanto que acabamos al cabo de unos meses en los juzgados acusados por los antiguos editores de Amaika de plagio de su revista. ¡Vaya, que los editores que nos habían dejado en la calle, con una mano delante y otra detrás, encima nos ponían un pleito! (Recuerdo una gran historieta del Vázquez, de la que conservo el original y que él me dedicó, maldiciendo a sus "queridos editores" que eran como unos "padres" para todos nosotros). Después del pleito que acabó en nada, pero con la prohibición de

T: ¿Y qué sabes sobre la fundación del sello Iru por Carlos Navarro?

X: A ver, Navarro, que a pesar de la putada que nos habían hecho, a mí me caía simpático, tengo que reconocer que me dio muchas oportunidades en la época de Amaika. Me encargó el cartel anunciando la inminente publicación del *Hara Kiri* y en la que desarrollé mi personaje Bugatti, la propuesta de *El Cuervo*, *El Puro*, *Balalaika*, *Kung Fu*, *El Paps Deportivo* y más que no me acuerdo.

Navarro, entonces, me habló de su revista erótica con Iru y me propuso colaborar. Yo en aquel tiempo ya tenía pensamientos de dedicarme a los dibujos de Disney y no me seducía mucho la idea de volver a dibujar erotismo, pero el insistió y colaboré con el seudónimo de MAT.

No volví a saber de Navarro hasta hace unos cuatro años, que me localizó y me volvió a proponer unas ilustraciones de tema culinario que cortésmente rechacé porque no estaba seguro si cobraría o no, y yo disponía de muy poco tiempo libre, toda mi producción la ocupaba en Disney.

T. Hablando de cobrar... ¿Podríamos hablar de dinero? ¿Cuánto pagaban en Amaika e Iru por las historietas e ilustraciones eróticas?

X: Bueno, ahora sí que has dado en el punto doloroso de la profesión del dibujante de monigotes... EL DINERO. Revisando viejos libros y notas de archivo, por aquellos tiempos yo cobraba unas 6.000 pesetas por página; siendo ése el precio estándar que los editores tenían para las colaboraciones. Estándar para los "primeras espadas", claro, los que tenían un precio mas arreglado siguiendo la ley de la oferta y la demanda. Yo tuve esta tarifa más o menos hasta el último día.



Portada de *El caso Bugatti*. Debajo, una ilustración firmada como Mat.



Hay que precisar que el precio de 6.000 era para la página de cómic a todo color. El resto de tarifas dependía de la colaboración: la portada tenía un precio, las páginas otro dependiendo de si eran a color o no, y los dibujos sueltos otro. Yo por aquel tiempo hacia muchas colaboraciones y de diferente formato en *El Papus*, *Hara Kiri*, *El Cuervo*, *Papillon*, *Balalaika*, *El Papus Deportivo*, etcétera (no paraba). Estas cantidades son de mi época en Amaika. En Iru fue ya más anecdótico y la tarifa oscilaba a la baja, pero por aquel tiempo no me importaba tanto porque yo ya estaba en Disney.

T: *El caso Bugatti* fue tu primer álbum, un trabajo sólido. ¿Por qué no hubo más libros de este estilo?

X: *El Caso Bugatti* era la recopilación de las historias publicadas en *Hara Kiri*. Había para dos libros, pero sólo pudo ser uno, después de su publicación vino el cierre de la editorial (que no se entienda que fue por la publicación del libro, je...) y me volví a quedar sin cobrar un duro por los derechos (la vida del que hace monigotes es realmente dura) (país...sic).

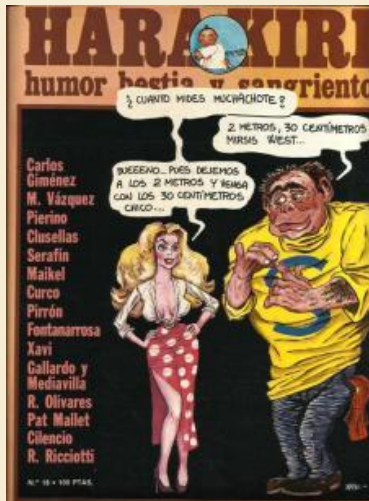
T: En *Hara kiri* fue donde publicaste el grueso de tu obra erótica bajo la firma Xavi. ¿Qué diferenciaba esta revista del *Hara-kiri* francés y de otras revistas españolas como *El cuervo* o *El jueves*?

X: El *Hara-Kiri* francés tenía más contenido político y satírico que su homónima española, donde el humor era más grueso y más subido de tono eróticamente. También los dibujantes del *Hara-Kiri* francés eran de otro "calibre" en comparación con los de aquí, que trataban como digo un humor más superficial. El *Hara-Kiri* francés era una gran revista que inspiró más a los *Papus* y los *Jueves*.

El Cuervo seguía la línea del *Hara Kiri* español, humor grueso y "chicha" con el gran Manel al frente. *El jueves* se podía considerar más fina y más "blandita" aunque el Óscar se propusiese lo contrario y Gin lo tratase de controlar, porque el profesor Cojonciano y sus chicas morrudas con tetas y curvas exuberantes, causaron estragos en la población hambrienta de sexo (yo me incluyo). (Por cierto, Gin también pasó su etapa Disney, en la misma editorial en la que después entré yo).

T: Ahí publicaste sobre todo cómic pornográfico / humorístico. ¿Dónde estimabas tú la diferencia entre lo "picante", lo erótico y lo porno?

X: Lo "picante" es la insinuación, la seducción en los primeros tanteos, lo visto y no visto, la picardía, la provocación. Lo "erótico" es un paso más dentro del tema, pero dejando ver más, sin tocar todavía pero casi, cercano, en el borde de la cama, el ponerte "a cien", la imaginación en la seducción. Trabajarse la relación, poner misterio y abrir la bata dejando ver una lencería de ensueño que contiene un cuerpo que dentro de poco puede ser tuyo... El "porno" es el final del camino, todavía no se ha escrito la última página, pero es el sexo sin inhibición, el morbo, sin tabúes ni obstáculos, sin fronteras, con diversos grados de sexualidad y mostrándolo sin rubor, haciendo exhibición de los órganos sexuales y los flujos corporales, sexo real y en directo, quizás el que nunca nos atreviéramos a practicar, aunque lo deseáramos, por timidez, por vergüenza, porque tu pareja no te acompaña, por ancestrales tabúes.



Tres portadas de la revista *Hara Kiri* firmadas por Xavi, números 18, 21 y 39.



T: ¿Por qué las tetas y los culos femeninos tenían tanto éxito en las viñetas y el pene tan poco predicamento, a tu juicio?

X: Las tetas y los culos son el “buque insignia” de toda mujer que se precie. ¿Qué puede haber más importante que unas buenas tetas y un buen culo? Sólo faltará que sean accesibles, claro. La eterna lucha del macho hispánico, que haberlos “hailos” todavía.

En cuanto al pene, en aquel tiempo todavía se escondía, porque era más “pecaminoso” que la teta y el culo, incluso que el “felpudo” (en aquel tiempo no estaba de moda rasurarse el pubis). Mostrar el pene en erección todavía costó un poco más de tiempo el normalizarlo, por no hablar de las eyaculaciones (cosa que el *hentai* japonés muestra a las mil maravillas).

T: ¿Qué te pedía el editor cuando te solicitaba obras porno?

X: A mí particularmente no me decía mucha cosa. No hacía falta, se mascaba en el ambiente. La consigna era tías buenas, guarras, putas y tontas. Yo lo que decía a mi editor era que a cuánto pagaba la página de tías.

T: Bueno, entonces... ¿te imponías tú los límites?

X: En eso de los límites, es verdad, los límites te los ponías tú porque en el fondo sentías un poco de vergüenza, no podía ser que los protagonistas de tus cómics se lo pasaran tan bien y tú en tu vida real ibas tan “escaso”. Recuerdo autores del tema erótico que hacían sufrir a sus personajes lo indecible para alcanzar su éxtasis total. Recuerdo al “Manolo” de Manel, que el tío no “mojaba” nunca o casi nunca en sus historietas, vaya, como el Carpanta de Escobar, que no se comía nunca el pollo.

T: Censuras no hubo en aquellas revistas...

X: No recuerdo censuras, más bien te autocensurabas, aunque no supieras muy bien el porqué, quizá por si acaso...

T: Tuviste la suerte de trabajar con el genio Vázquez. Cuéntanos lo que recuerdes de él, por favor.

X: La verdad es que sí, fue una suerte coincidir con Vázquez, época en la que me influyó muchísimo en mis trabajos y en el enfoque de mi obra, aunque no se note en nada su genialidad con mis modestas habilidades, pero yo me siento muy cercano a su humor y grafismo.

Vázquez era encantador, simpático, pícaro y caradura. Como dije antes, todavía me debe dinero. Le llegué a dejar 20.000 pesetas de las de Franco y me devolvió quince mil tras mucho rogarle, y me dijo que las cinco mil que quedaban por devolver que no me las devolvía porque tenía que mantener su "fama y prestigio" de moroso, ésa que tan bien reflejaba en sus *Cuentos del Tío Vázquez*. Estuve en su casa, me presentó a su mujer, no recuerdo cómo se llamaba, era una mujer joven, simpática, y conocí a su hijo, Manolito. Yo lo llevé a mi casa en Granollers, dio una charla en el museo de la ciudad. Después nos fuimos a cenar en el mejor restaurante de la comarca, que por cierto pagó la cuenta él (acababa de cobrar el no sé qué y tenía dinero contante y sonante en el bolsillo).

Él, como digo, era encantador, simpático, adulador y zalamero. A mí me daba un poco de miedo porque peligraba mi economía si me dejaba llevar mucho por su relación. Ahora, al pasar el tiempo y aunque su genialidad era ya reconocida, también era conocida su desvergüenza y la imprevisibilidad de sus reacciones, con lo que se llegaba a desconfiar mucho de él, tanto sus editores como los amigos que tenía. Qué poco podían imaginar todos en aquella época que su personalidad y su personaje llegarían a tener el reconocimiento que tiene en nuestros días. Si él hubiera sabido que su fama llegaría a tal punto habría demandado un anticipo económico por ello. Una cosa parecida dijo su editor [Joan Navarro] en el responso de su fallecimiento, al pedirle Vázquez días antes un anticipo por el incremento de las ventas que su obra tendría cuando él falleciera. ¡Claro sí que lo tenía el Gran Vázquez!

Trabajos juntos no hicimos, colaborábamos en las mismas revistas, nos veíamos en la redacción hasta los domingos (*El Popus Deportivo*) y jugábamos al ajedrez de vez en cuando, aunque él prefería las máquinas tragaperras y el bingo. Yo devoraba todo lo que él hacía e intentaba aprender. Como he dicho, Vázquez me inspiró mucho y sigue inspirándome hoy en día.

T: En el arranque de los años noventa ya estabas trabajando para Disney y hemos visto historietas tuyas en tebeos del sello Primavera. ¿Por qué te decides a dar este giro de tuerca?

X: Disney siempre me gustó, conocía sus historias desde muy pequeño, prefería más las historias de Disney, que las que se hacían aquí, de Bruguera y compañía. Tenía cultura Disney, conocía a sus grandes autores, "The Gold Men Mine", la mina de los hombres de oro, según decía Walt Disney, los Carl Barks, Gottfredson, Murry, Bradbury, Taliaferro... verdaderos "monstruos" de la historieta.

Me encontraba un poco cansado de la imprevisión y la poca continuidad en el trabajo con las editoriales de aquí, que además te podían dejar sin cobrar en menos que canta un gallo. Todo me parecía muy precario e informal y yo quería dedicarme al cómic, quería ser profesional y vivir de mis dibujos. O sea que me planteé marchar al extranjero o trabajar para ellos desde aquí. Logré lo segundo y así empecé con Disney. Me costó entrar pero una vez aceptado he llegado hasta aquí,

pudiéndome plantear un proyecto profesional mas estable y seguro. Vázquez me reconoció y alabó en este proyecto.



Carteles de las dos exposiciones que sobre cómic erótico montó Xavier Vives en Granollers. Sobre estas líneas, foto de una de las muestras.

T: Organizaste exposiciones en Granollers sobre cómic erótico, una de la obra de Sappo, otra de tus trabajos... ¿Cómo aprecia el público de la calle una producción de este tipo?

X: Organicé tres exposiciones en mi ciudad de Granollers el pasado año, la primera sobre mi etapa como dibujante de cómic erótico. Recopilé mis originales para el *Hara Kiri*, *El Cuervo*, *Papillón*, *Lib* y *Penthouse*. La segunda muestra la hice aprovechando el estreno de la película *El Gran Vázquez*, exponiendo los originales que tengo de él con su alias como Sappo y el trabajo que realizó en Amaika durante el tiempo que coincidimos juntos allí. Yo disponía de estos originales porque él, de modo espontáneo y sin valorar demasiado sus originales, me los cedía y dedicaba expresamente. Él me decía que ya tenía demasiados y no sabía donde meterlos.

La tercera exposición que hice fue mostrativa de algunos de mis trabajos con personajes Disney durante estos últimos veinticinco años. Fueron todas en general bien acogidas por el público y quizás la del cómic erótico fue la que más. ¿Por qué será? Estamos en un país que no es muy amante de asistir a las exposiciones así como así, por desconocimiento, por poca cultura del cómic y por la creencia de considerar a los tebeos un género menor. Pero estoy en la esperanza, gracias también a que el medio hoy en día se promociona más, de que este desconocimiento merme en pro de la cultura en general, sin exclusiones.

T: Háblanos de tus dibujos para Disney, de los que te sientes más orgulloso, y en qué países se están publicando.

X: Hoy estamos inmersos en una tremenda crisis global en la que todos los factores económicos sufren la depresión, también el cómic claro está. Y más si éste no es un producto esencial ni de primera necesidad para que la gente invierta la poca capacidad económica de la que dispone.

También sucede que, aparte de la crisis económica y del sistema, ocurre un cambio que se está produciendo en la sociedad y en sus hábitos de entretenimiento,

poniendo a disposición de casi cualquiera, gran cantidad de oferta de cine y TV, aunque esto ya lo teníamos, pero a lo que ahora hay que añadir los medios de nueva incorporación como los videojuegos y los soportes de lectura digital, en los que el cómic, creo, tendrá mucho que decir. Pero como todo progreso y novedad, es lenta su introducción, y difícil habituar y normalizar el consumo para toda la masa de gente que antes "corría" a los quioscos para adquirir las revistas, los tebeos de sus series favoritas y que ahora esto ya no es así.



Xavier Vives dibujando Disney, terroríficamente bueno .

En Disney he tenido la oportunidad de desarrollarme como profesional y tuve la ocasión de participar en grandes proyectos, como la realización de los álbumes oficiales de tres películas clásicas de la compañía: la versión Disney del clásico de Dickens *Oliver Twist* y que Disney realizó en la película *Oliver & Co.*, también realicé el álbum de la película *The Little Mermaid (La Sirenita)* y, por último, el también clásico *Aladdin*. Después de estos proyectos, trabajé en la producción de sus personajes más emblemáticos como *The Beagle Boys*, *Big Bad Wolf*, *Donald Duck*, *Duck Tales*, *Mickey Mystery*, *Totally Minnie* y por último *Mickey Mouse*.

Satisfecho y orgulloso me siento de todos, por haber participado en su producción y guardo un especial recuerdo en la realización de los álbumes, por el trabajo que representó, el estrés que significó al trabajar casi al mismo tiempo que los estudios finalizaban la película, y con la anécdota final que ocurrió en el último álbum, *Aladdin*, de dibujar a los personajes principales en la última página con un traje diferente al de la película, que ellos cambiaron en el último momento y a mí no me llegó la información necesaria a tiempo (sic). Siendo material Disney, todos estos trabajos se publicaron prácticamente en todo el mundo, también en España, aunque no tanto ni con la calidad necesaria, siendo los países del centro y norte de Europa los que mejor lo han hecho.

Ahora estoy interesado en nuevos proyectos de dibujo digital, ilustración, diseño y

aplicación del grafismo del cómic en diseños industriales. Es un mundo nuevo el que llega y te tiene que pillar preparado. Y como todo el mundo sabe, y no por mucha prosa que le añadas al texto lo consigues, una imagen vale más que mil palabras! (esto lo sabían muy bien los hombres de las cavernas que ya se expresaban espléndidamente con imágenes pintadas en las paredes).

T: Terminemos con dos preguntas "calientes": ¿Qué tema hubieras querido dibujar o cuál consideras que hubiera sido buena base para un cómic erótico?

X: Particularmente a mí me gustaban los temas fantásticos, quizá porque el desenfreno sexual para mí era una cosa fantástica, poco habitual en mi realidad cotidiana, aunque hacía mis pinitos, no te creas. Aquella libertad sexual que experimentaba en los cómics y revistas me ayudaron mucho en las fantasías de mis relaciones reales. Recuerdo aquella historia de Manara, *El "Clic"*, fantástica donde las haya y que me inspiró mucho, y hasta me faltó poco para remover cielo y tierra buscando un "artilugio" semejante. Se llegó a hacer una película titulada igual, aunque malísima, eran mejores las ilustraciones de Manara (rey del erotismo donde los haya).

Los temas fantásticos para el sexo son motivadores e inspirativos, aunque volviendo al *hentai*, los japoneses se montan unas historias de jóvenes estudiantes o secretarías o amas de casa insatisfechas que te quitan el hipo.

T: ¿Consideras que el uso que se hace hoy del cuerpo de la mujer (y de su sexualidad) en los medios de comunicación difiere sustancialmente del que se hacía hace treinta o cuarenta años?

X: El uso del cuerpo de la mujer en la actualidad es el mismo que se hacía antes, quizás hoy con más elegancia y fotogenia pero es el mismo. Lo que ha cambiado son los espectadores y usuarios del sexo representado en papel o en pantalla.



Surtido de portadas de Vives, todas firmadas como Mat, para el tebeo de Iru *El cómic erótico*.

Hemos adquirido una cierta cultura sobre el tema y lo asumimos con normalidad, no nos sentimos agobiados por las imágenes ni frustrados por los intérpretes. Aunque el hombre en el fondo seguirá notando una diferencia en su genitalidad en comparación con los modelos expuestos, y que no ha tenido la suerte ni la facilidad que ha gozado la mujer para mejorar y potenciar su físico. La industria se ha volcado en la estética femenina. Los hombres se han quedado cortos, vaya. (Aprovecho para pedir que el alargador de penes sea una realidad, ya!)



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

XAVIER VIVES; MANUEL BARRERO (2012): "POR EL EROTISMO A LA INFANCIA. ENTREVISTA A XAVI" en [TEBEOSFERA](http://www.tebeosfera.com) [2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com), GRANOLLERS / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/por_el_erotismo_a_la_infancia_entrevista_a_xavi.html

NORTON, LIBIDINOSIDAD SURREAL. ENTREVISTA (BARCELONA / SEVI- LLA, 07-VI-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#), [NORTON](#)

Notas: Entrevista mantenida con Josep Maria Beà entre abril y mayo de 2012, centrada en su trayectoria como autor de cómic erótico bajo diferentes seudónimos y realizada para complementar los contenidos del número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la representación de la mujer en el cómic. A la derecha, detalle de la portada del recopilatorio de la obra de Norton.



NORTON, LIBIDINOSIDAD SURREAL

ENTREVISTA A NORTON, SÁNCHEZ ZAMORA, CALSINA, LAS PERCAS Y OTROS (O SEA, A JOSEP MARIA BEÀ)

El autor que firmaba Norton en *Muchas Gracias* era el mismo que construía historias de horror para Warren (el primer autor español que logró hacer sus propios guiones en la revista americana) y que preparaba aventuras de ciencia ficción disparatadas pero apasionantes para las revistas de cómic de Josep Toutain. Ese surrealista de la viñeta demostró múltiples personalidades artísticas cuando creó su propia empresa editorial, para la cual dibujó cómic erótico bajo diferentes firmas (Sánchez Zamora, Calsina, Las Percas), y que sirvió material de este tipo para otros editores. Conozcamos esta faceta de la personalidad del gran... Josep Maria Beà.

TEBEOSFERA: ¿Cómo viste tú la lenta eclosión del erotismo en España en los años sesenta y setenta, qué significó para ti en el marco de la anhelada "liberación" del país?

NORTON: Llevábamos muchos años aislados del mundo en todos los sentidos: teníamos el caudillaje, el Tribunal de Orden Público, el nacionalcatolicismo, la Ley de Responsabilidades políticas, aplicable a todo intento de reorganización del movimiento obrero y de los partidos; la Ley de Prensa, que situaba a todos los medios informativos bajo control gubernamental mediante la censura previa, y si a todo eso le sumas, entre muchísimas más atrocidades, el piojo verde, la pertinaz sequía, el brazo incorrupto de Santa Teresa viajando por ahí cual amuleto de la suerte, creo que todos vivimos la liberación del país como el más esperado regalo

cósmico.



Historieta de Norton para *Muchas Gracias*, en la que muestra el modelo de mujer que utilizaría en su obra sicalíptica y también su peculiar ironía surrealista.

Y por supuesto, dibujar aquel erotismo de culo y tetas era un acto subversivo, hizo que nos sintiéramos libres después de tantos años de sombra y pecado, fue una manifestación progresista, un intento de parecernos a otros países, luchando por la ansiada democratización que nos habían robado.

T: ¿Piensas que el cómic erótico permitió madurar al medio o sólo satisfacía la lujuria masculina?

N: Después de atravesar varias décadas de sequía sicalíptica, el cómic, como medio de expresión gráfica, se convirtió en pantalla ideal para mostrar el tan ansiado imaginario erótico. ¡Pero qué alegría daba plantarse ante un quiosco y ver desplegado ante uno todo aquel panorama de cuerpos desnudos sin riesgo de acabar en el talego tras aplicarte la Ley de Vagos y Maleantes! ¿De

la lujuria hablas? La lujuria, dicen, no es más que un apetito sexual excesivo, por lo cual, quien la sufra, puede satisfacerla mediante la elección de la pornografía con tal de no perjudicar en lo más mínimo a nadie.

T: ¿Crees que con el uso de lo femenino en el humor gráfico y la historieta subidos de tono de entonces se contribuyó a elevar la importancia de la mujer en la cultura y su participación en sociedad o, por el contrario, solamente a fomentar el uso sexista de su imagen?

N: El problema proviene del machismo, ya que sin una carga de intenciones nefastas se podrían hacer chistes sin tener que pensar en lo que es políticamente correcto. Lo de la degradación de la mujer mediante el uso de la pornografía dependerá de la tara cerebral del observador, ya que uno es libre de ver o no ver cualquier cosa. En resumidas cuentas: inmoral es torturar, matar o robar como hacen los bancos. Pido perdón por esta digresión o giro que se aparta un poco de la pregunta pero, mira, me ha venido a la cabeza por asociación de ideas.

T: ¿Dónde estriba la diferencia entre lo picante, lo erótico y lo porno para ti?

N: Para mí no existen compartimientos estancos, no existen divisiones para lo

picante, lo erótico y lo pornográfico: eso lo decide siempre el lápiz del censor, que es una persona mentalmente enferma.

T: ¿Por qué las tetas (o los culos femeninos) tuvieron tanto éxito en las viñetas y el pene tan poco predicamento, a tu juicio?

N: Estamos en lo mismo. En la posguerra, en el escalón más bajo de la censura se eliminaban las zonas pudendas (vaya palabra) de la anatomía femenina, es decir, no veíamos nada de su cuerpo porque todo él se consideraba susceptible de causar lascivia incontrolable. Poco a poco se fue recortando ropa hasta —llegando a los días de la transición— mostrar con mucha renuencia aquellas tetas proclives a despertar comportamientos sexuales de factura letal. Pero ¿y el rabo?, ¿qué pasa con el rabo que, incluso a día de hoy, siempre queda enmascarado?: ¡envidia!, es puta envidia del censor y de su distinguida camarilla de especialistas en la prevención del pecado, envidia que siente aquella falange de adláteres de los valores religiosos de España que velan por nuestra moral (toda esa pandilla, aunque no lo parezca, sigue existiendo).

Aquí me olvido de Freud y voy a hablar claro: cuando yo —a quien Dios, en su infinita bondad, obsequió con un pene de talla media, ni corto ni largo—, al ver una “peli” porno, descubro rígidos “pollones” de inconmensurable tamaño que son recibidos felizmente por bellas hembras... pues sí, lo reconozco, en aquel momento siento envidia de pene, pero, claro está, al rato me olvido y la vida sigue igual y aquí no ha pasado nada. Pero al censor sí que le pasa algo, él puede luchar contra su envidia de pene sin pasar por el psiquiatra: coge las tijeras y, sin pensarlo un segundo, corta por lo sano, porque NADIE debe tenerla más grande que él y, sobre todo, ninguna mujer (primero la suya, la pobrecita) debe conocer la existencia en nuestro planeta de RABOS EXTRAORDINARIOS de turgencia indesmayable. Pues eso, envidia cochina.



Norton dibujó historietas de una página para *Muchas Gracias*, y también de dos, en todas ellas exhibiendo un tipo concreto de belleza femenina.



T: Ajá. ¿Y qué cánones de representación de belleza tomaste como referencia para trabajar en tu caso?

N: Está claro que para una revista erótica lo que yo quería y debía era, ni más ni menos, dibujar chicas guapas y hacerlo como el mejor (aspecto difícil para mí ya que me había especializado en el dibujo de entidades repulsivas). Para ello me informé de quiénes eran los grandes autores mundiales del género. Como quise cambiar radicalmente de estilo, ya que había estado colaborando durante cinco años en las revistas del editor James Warren, elegí como referentes gráficos a dos extraordinarios artistas que, desde hacía muchos años me tenían fascinado: el inglés Ronald Searle y el holandés Jan Sanders. Dedicué varios días analizando las peculiaridades técnicas de aquellos maestros hasta que, tras llenar un montón de hojas realizando todo tipo de pruebas, consideré que, más o menos, podía comenzar a dibujar con un nuevo estilo. Como modelo femenino recurrí a los patrones morfológicos empleados por los dibujantes cuyos chistes (obras de arte) aparecían en las revistas *Playboy* y *Penthouse* americanas y que eran Dean Yeagle, John Dempsey, Roland Wilson, Buch Brouwn, Siegel, Sokol y otras fieras irrepetibles del género, sin olvidar a mi recordado amigo Gin, al que sin pensarlo un momento añadí a la anterior lista.



T: ¿Qué te pedía concretamente el editor cuando te solicitaba obras de carácter erótico?

N: El editor es un comerciante, vive de transacciones mercantiles y su meta es conseguir el máximo de dinero en sus operaciones, por consiguiente, sus criterios son exclusivamente económicos.

Yo, como profesional atendía sus requerimientos, siempre que lo considerara interesante y no atentara contra mis principios (jamás he dibujado ni dibujaré nada a favor del fascismo, eso ni en broma; es que de hacerlo no podría mirarme al espejo sin pegarme un tiro a continuación. Bueno, sólo lo haría si por ello, en una circunstancia trágica, pudiera salvar la vida de mi compañera Marián que es lo que más quiero en esta vida) Así pues, si al editor el mercado le solicitaba esquimales, él me pedía que dibujara esquimales y yo se los dibujaba, si el mercado le solicitaba pingüinos, él me pedía que dibujara pingüinos y yo se los dibujaba y, cuando llegó el tren del destape, el mercado le solicitó tetas y culos, me pidió que dibujara tetas y culos, y se los dibujé.

En aquel maravilloso desmadre que fue la editorial Garbo tuve a dos editores. Uno era José María Arman, jefe editorial, un viejo y buen amigo que sólo me pedía que tomáramos un whisky cada vez que nos cruzábamos por la redacción. El segundo fue García Lorente, el director de la revista *Mata Ratos*. Era un dibujante

mítico al que yo, de niño, había admirado mucho a través de las publicaciones de Clíper con personajes como Nicolás, Don Duro, Basurón o El Negrito Travieso. Ahora estaba allí, sumergido entre miles de fotos impuras (cuyo proveedor era Rafa "Norma" Martínez) y dibujando unas caricaturas magníficas de la caspa nacional. No nos conocíamos, yo tenía 34 y el 57. Cuando entré por primera vez en su cubículo/despacho, miró unas publicaciones con dibujos míos y dijo: «Vale, cuenta con dos páginas semanales de la revista, haz lo que quieras, pero que tenga gracia. Ya me entiendes». ¡Joder!, eso sí que es un buen director. Cada semana le entregaba el trabajo y, qué cosa, le encantaba todo lo mío. Decía: «Mira que es raro todo eso que haces, pero me gusta». Nunca tuve el más ligero problema con él, era un profesional muy responsable y mejor persona.



Norton, libro recopilatorio editado por Intermagen.

T: Tu obra de esta índole sorprendía en 1976, ya que conjugabas el absurdo con lo surrealista. Sin embargo, cuando recoges aquello en un álbum de Intermagen, para la portada eliges a una señorita con grandes pechos.

N: Es que unas buenas tetas de mujer son muy atractivas para los hombres, como unos buenos pectorales masculinos lo son para las mujeres. Siempre ha sido así, es un asunto de bioquímica o algo parecido. Contradecirlo es puré de moralina.

T: Cierto. En los cómics eróticos que hiciste para *Muchas Gracias* hay dos retratos fijos: ellas son jóvenes, perfectas, algo ingenuas pero seguras, y ellos suelen ser inseguros, pusilánimes, poco agradados, narizones. A ellas las dibujas como ideales de fertilidad y a ellos como caricaturas del apocamiento.

to. ¿Por qué?

N. Por mi propia deformación conceptual de la existencia, deformación que atribuyo a la perniciosa tarea educativa recibida durante los largos años de la posguerra, mediante las doctrinas políticas de la Iglesia católica. Sin lugar a dudas, como hombre, en aquellos días me sentía identificado con sujetos inseguros, desconfiados y reprimidos ante una nueva mujer que comenzaba a emerger de la sumisión a la que había estado sometida desde antaño por el puto macho dominante. En mis historias como Norton existe la noción de una catarsis ingobernable, de una liberación de mis emociones retenidas en el inconsciente que pugnan entre sí por encontrar un equilibrio emocional. Vamos, que si rascamos en aquellos guiones podemos encontrar el material suficiente para poner al desnudo mi personalidad de antaño.

T: También tu pasado criminal, porque fuiste condenado por escándalo público debido a un cómic que publicaste en *Muchas Gracias*. ¿De qué aberración sexual te acusaba el ministerio fiscal?

N: Me acusaron de mostrar la existencia de la homosexualidad. Esto ocurrió en

una sencilla historieta titulada "La trampa" (*Muchas Gracias*, nº 54), de dos páginas, en las que no aparecía ninguna escena de práctica sexual. Así estaban las cosas en 1978. Hoy parece increíble que por algo semejante movilizaran todo el aparato judicial de aquella época: abrir puertas de la gran sala de audiencias del puto Palacio de Justicia, con sus abogados, su taquígrafa, sus bedeles, su guardia judicial y su audiencia pública.



Norton dibujó esta historieta para *Muchas Gracias*, nº 54, por la cual fue acusado de escándalo público y condenado a arresto mayor, inhabilitación y multa por incitar a la homosexualidad.

Y a fecha de mayo de 1979, tras el juicio, la sentencia dictada por tres magistrados, cita entre otras cosas:

(...) Que lo erótico hace referencia al amor carnal y el erotismo significa pasión fuerte de amor, exageración del instinto carnal; y la pornografía es la exposición obscena de este instinto por medio de publicaciones de todas clases y como dice la Sentencia de dicho Alto Tribunal de 24/4/1914, reproduce y propaga los vicios y aberraciones más monstruosas y su difusión y esparcimiento tiende a excitar las pasiones eróticas y contribuye eficazmente a la más lamentable depravación.

(...) Que los dibujos e historietas de José María Beá Font ofenden igualmente a la moral dando a conocer la existencia de personas con instintos desviados de su natural función que tratan de satisfacer en forma contraria a la naturaleza, lo que provoca grave escándalo público.

Fui condenado (junto a Miquel Villagrasa, periodista de la publicación) a las penas de arresto mayor, multa de veinte mil pesetas y seis años y un día de inhabilitación especial para el ejercicio de dibujante o cualquier otro que guardara relación

con los medios de comunicación y al pago de las costas procesales.

En 1983, tras cuatro años "sin dibujar", el ministro de Justicia, con el beneplácito del Rey, me indultó de las dos terceras partes de la pena privativa.

T: Y volviste a hacer cómics, todavía con el sexo como eje. En *El estado de Joey* el sexo empuja a cada personaje de la historia salvo a dos de los villanos. ¿Usar el sexo así fue motivado por los gustos del público de entonces o por tu propio interés?

N: Es que la sexualidad es una función primordial del ser humano, un instinto básico, una pulsión de primer orden cuyas formas de actividad son fuente inacabable de narraciones de toda índole, como ha quedado demostrado a lo largo de la historia de la humanidad. La sexualidad, al no poder limitarse a un dato comportamental, se entiende como calificación de deseo, y sobre éste, las posibilidades de fabulación acostumbran a ser apasionantes.

T: Tu obra firmada como Sánchez Zamora parece orbitar en torno a la idea de la confusión en el amor. En *Mediterráneo* planteas argumentos en los que las relaciones no están consolidadas (inseguridad sobre a quién se quiere, adicción mezclada con sexo, confusión de la madre con la hija). Ibas a la contra, usando el sexo como el fin satisfactorio, no como el inicio del drama.

N: Es que el sexo puede ser una bomba de relojería a la que no se le ha asignado hora de explosión, pero que, por sí misma tiene muchas posibilidades de acabar actuando, ya como un estallido, ya como interrupción por desinterés. Permíteme que copie unas líneas de una novela de Philip Roth que ilustran certeramente lo anterior. Al



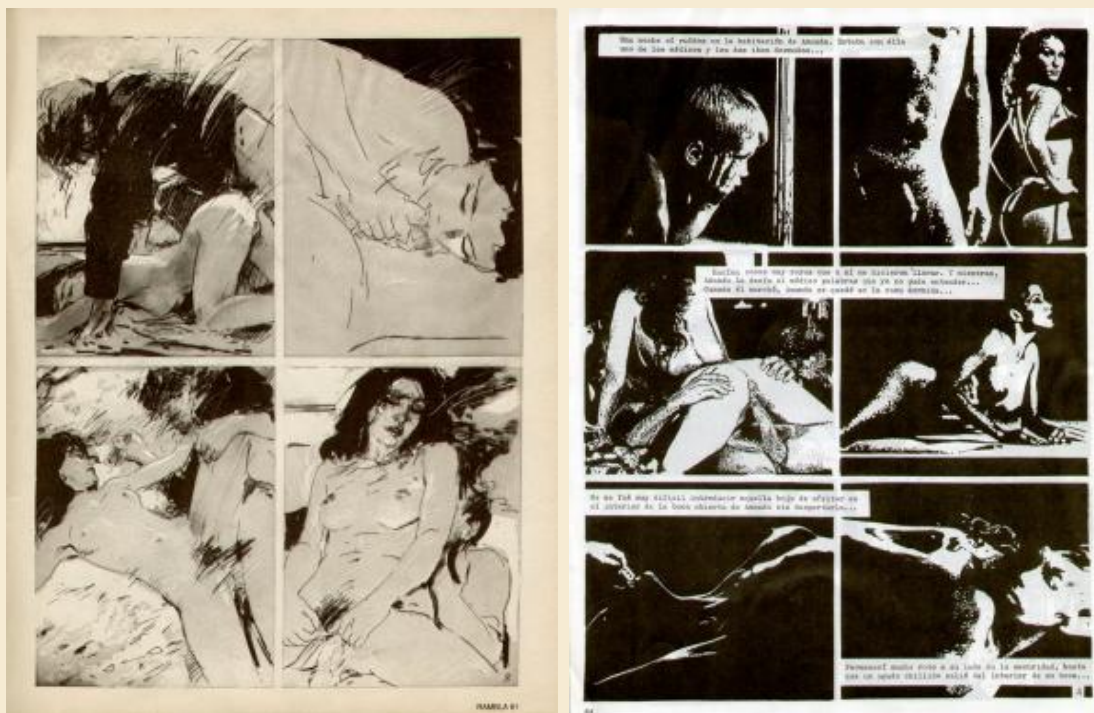
Sánchez Zamora fue la firma elegida por Beà para producir historietas con contenido erótico para la revista *Rambla*. Arriba, primera página de la obra larga *El estado de Joey*. Abajo, historieta para *Rambla* número 10.



personaje se le insta a la fidelidad y expresa:

Figúrese doctor: suponga que voy y me caso con A, con sus dulces tetas, etcétera, ¿qué ocurrirá cuando aparezca B, que las tiene todavía más dulces o en todo caso más nuevas? O cuando aparezca C, que menea el culo de un modo especial, nunca experimentado antes por mí; o D, o E, o F. Es que tratándose de sexo la imaginación humana se pone a Z, y aún más allá.

Un auténtico conflicto sufre el hombre. Pero en los conflictos se hallan las buenas historias. Es muy parecido a la letra de los boleros; su éxito radica en que siempre expresan inmensos dramas de desamor, ya que ¿a quién le importa la vida de alguien al que todo le va la mar de bien y es ejemplo de felicidad sin par?



A la izquierda, página de una historieta firmada por Calsina para *Rambla* n° 21. A la derecha, la página más turbadora de la obra de Las Percas que se comenta en la entrevista, publicada en *Rampa Rambla* n° 1.

T: Empero, las obras que firmas como Las Percas son francamente desasegantes, porque mezclas situaciones trágicas (más que dramáticas, trágicas) con relaciones sexuales que has utilizado como gancho para atraer al lector. ¿Qué pretendías?

N: Veamos, veamos, situémonos en aquellos días. Supongo que mi interés por abordar temas muy escabrosos obedece claramente a un mecanismo de defensa al estar sometido a pulsiones (ambientales) paranoide/destructivas. ¿Puede tratarse (visto desde la lejanía y usando terminología freudiana) de un síntoma de *pulsión de muerte* (acto de agresión empleando, en este caso, el cómic como medio de expresión emocional), entendido como una autodestrucción por acorralamiento u hostigamiento externo? No lo sé, pero es evidente que aquel modelo de

horror tan lacerante nunca ha sido habitual en mi trabajo. La historia del niño que, por celos, introduce una hoja de afeitar en la boca de una mujer dormida que acaba tragándose y muriendo al despertar sin saber qué está pasando, no he querido volver a verla nunca más. No comprendo cómo se me ocurrió un argumento tan escalofriante.

T: También las historietas que firmas como Pere Calsina son sorprendentes, porque haces un montaje en paralelo con imágenes de relaciones sexuales explícitas sobre un argumento que poco tiene que ver. ¿Qué efecto pretendías conseguir en el lector?

N. Estas historias no fueron más que un experimento gráfico que me permitiera incrementar el volumen de producción en la revista *Rambla*. Por ello dibujé sobre papel vegetal adherido a una cartulina de color azul muy pálido, con la intención de que este tono se convirtiera en una trama gris al someterlo al proceso de fotografía. El resultado fue satisfactorio, pero los guiones eran deleznable, ya que, una vez dibujadas las viñetas escribía sobre éstas los textos que me sugerían las imágenes, siempre sin interés alguno. La cosa, como es natural, terminaba siendo un argumento bochornoso, una facilona y grosera historia pornográfica del tres al cuarto. Recuerdo que mi buen amigo Enric Sió, muy sofisticado él, al ver la primera historia firmada por mí como Pere Calsina se sintió muy ofendido, me dijo: «Esto es una basura, ¿de dónde ha salido el desgraciado que ha dibujado esa ordinariéz?» Nunca me atreví a decirle que aquel desgraciado era yo. Tenía mucha razón Sió, aquellas historias eran una auténtica basura.

T. En los primeros ochenta compartiste estudio un par de años con Manel Ferrer. Por favor, háganos de uno de los dibujantes eróticos más prolíficos y con mayor inventiva de aquella época.

N. Mi relación con Manel Ferrer se remonta a los años de mi adolescencia, cuando él, con una guitarra en bandolera, abandonó Suria, su población natal, y llegó a Barcelona con la intención de triunfar en el mundo de la canción. Tras un sinfín de audiciones radiofónicas que no fructificaron como él esperaba, acabó recalando en Selecciones Ilustradas, ya que tenía talento para el dibujo y en la agencia estaban necesitados de mano de obra para abastecer la gran demanda tebeística extranjera, francesa básicamente. Y allí, como todos nosotros, se hizo profesional de cómic en muy poco tiempo. Quince años después, Manel y yo estuvimos trabajando juntos en un estudio que alquilamos cerca de nuestros respectivos domicilios. Podría escribir una novela de humor desternillante sobre aquellos dos o tres años, pero esto ya es otra historia, y muy larga.

Manel Ferrer era un magnífico caricaturista, trabajador incansable, autodidacta, versátil, firme en sus convicciones hasta la tozudez, que empleaba los medios técnicos menos convencionales con los que obtenía unos resultados sorprendentes. Pero si algo hay que destacar de él es su insólita capacidad de producción: llegó a dibujar el solito una revista mensual, *Manolo e Irene*, de 44 páginas, y sin procedimientos digitales, que aún no se empleaban en aquellos años. Él se ventillaba con pluma y pincel en ristre y sin el uso de calcadora ni proyector alguno: portada, historietas, guiones, chistes, coloración, rotulación, producción, edición y control de la distribución. Vamos, de guía *Guinness*, sin exageración.

T: Manel había trabajado mucho con Amaika, sobre todo en *El Cuervo*. ¿Por qué cerró el sello Amaika y cómo se creó Iru, sello que continuó sacando aquella revista y otras en las que colaboraste tú?

N: Bueno, ya sabes, el 20 de diciembre de 1977 se produjo el atentado terrorista en la redacción de *El Pápus* por parte del grupo armado de ideología fascista Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista) en el que murió Juan Peñalver, el conserje. Ante un episodio tan aterrador, la mayoría perdió el estímulo, la revista se siguió editando hasta los años ochenta, pero con una evidente decadencia. No es fácil seguir haciendo humor desde la sangre y el comprensible miedo.

Xavier de Etcharri y Carlos Navarro, propietarios de Amaika, constituyeron el nuevo sello Editorial Iru, iniciando la publicación de una nutrida colección de revistas semanales de factura erótico pornográfica, ajenas a cualquier compromiso socio-político: *El Cuervo*, *Hara Kiri*, *Judía Verde*, *El Puro "G"*, *Kaña*, etcétera.



Los seis primeros números de *La judía verde* llevaron portada de Valls, ciertamente elegantes aunque redundaran en el humor grueso en el que la mujer salía siempre agraciada y dispuesta.

T: Durante un tiempo actuaste como “agente” de un grupo de dibujantes para surtir de contenidos eróticos a Iru. ¿Puedes recordarnos ese periodo?

N: Carlos Navarro, director de Iru, no daba abasto para cubrir el contenido que le exigían tantas revistas semanales y un sinfín de extras que aparecían cada dos

por tres. Por ello, sabiendo que yo disponía de una modesta estructura editorial, recurrió a mí para que me ocupara de suministrarle material que necesitaba para cubrir sus necesidades, que eran muchas. Así pues, en el seno de Intermagen, SA, mi editorial, me ocupé de gestionar parte de la producción artística de Ediciones Iru. Carlos Navarro controlaba a sus autores y yo a los míos. Al final, los trabajos de todos ellos aparecían semanalmente en las publicaciones del primero.

T: Actúas como “mecenas” con algunos de los autores jóvenes que llegan en este momento a dibujar erotismo y porno en Iru. Destacaron: Salva, Xavi, Mikaelo, Soler, Vila, Bellido, Siscu, Epi... y varios más. Seguro que puedes hablarnos de algunos de ellos y de cómo se asomaban al tema del sexo.

N: Se dice que un mecenas es alguien que patrocina las letras y las artes. Formar un equipo para llenar las páginas de revistas porno de ínfima calidad es otra cosa muy distinta.

Ante la oferta de Carlos Navarro, me encontré en la necesidad de buscar dibujantes muy jóvenes que desearan —en unos momentos en que la industria del cómic ya había cruzado el contorno del abismo— ver sus primeros trabajos publicados y poder contar con una remuneración mensual, exigua pero fija. Algunos de los que citas ya habían colaborado anteriormente para mí en las revistas *Bichos*, *Gatopato*, *Caníbal* y *Chucho Larguirucho*, de mi editorial Intermagen, SA, realizando portadas e historietas. Cada semana aparecían en la redacción con sus carpetas, de las que extraían sus trabajos esperando mi beneplácito. Fue muy agradable tratar con todos ellos, yo intentaba orientarles, les sugería argumentos, contábamos chistes que pudieran ser convertidos en historietas, les corregía aquello que consideraba erróneo, siempre en un clima muy distendido y amigable. Guardo muy buen recuerdo de aquel grupo de dibujantes tan jóvenes y talentosos, donde siempre prevaleció un gran respeto entre todos nosotros.

Y ya que se me brinda la oportunidad quiero confesar lo siguiente: cuando cesé en mi función de intermediario entre mis jóvenes dibujantes y Editorial Iru me quedé sin trabajo. Me quedé sin trabajo en un momento que la industria del medio estaba cayendo en picado (año 1989) sin posibilidad de recuperación, como se vio luego. Y me puse de lleno a dibujar cientos, cientos de páginas de historias pornográficas para cada una de las revistas de la citada editorial. El resultado era tan abominable que me oculté (aunque era reconocible) tras varios seudónimos: Valls, Monsita, Dean, Sito, JM y otros que afortunadamente he olvidado. Reniego de toda aquella monumental masa de cómic rastrero que, curiosamente, el total de originales —un paquetazo de varios quilos— me lo compró personalmente el mecenas Rafael Tous, de la Fundación Rafael Tous de Arte Moderno. Y espera, espera, que años después el tal Tous ofreció toda su colección por seis millones de euros al MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), y no sé como acabó el tema ni falta que me hace. Pero, qué paradoja, igual toda aquella inmundicia comiquera un día sale a subasta en Christie's. Cosas más raras se han visto, ¿o no? Y es que, como siempre digo, la vida es un cómic.

T: Al hilo de lo anterior, ¿qué límites te impusiste tú en la representación de la genitalidad, de las parafilias, de temas tabú, etc.?

N: El límite que impone el sentido común; nunca pensé escandalizar ni tocar asuntos malsanos. Sólo intenté entretener.



Primera página de una historieta de Valls publicada en *La judía verde*, nº 88. Un trabajo alimenticio.

T: ¿Qué tema o relato erótico hubieras querido escribir/dibujar o cuál consideras que hubiera sido excelente como base para un cómic erótico?

N: Pues la verdad es que jamás he sentido la necesidad de tratar con interés el género erótico. De entrada, me cuesta mucho dibujar la anatomía femenina, para un proyecto semejante uno debe saber dibujar como Manara o mi amigo Altuna. De poder hacerlo, no dudaría en elegir la celebrada obra de un anónimo victoriano titulado *El Libro del Chuzo, Estudios Modernos sobre la ciencia del Retozo (Guía para jovencitas sobre el conocimiento del Bien y del Mal)*.

T: ¿Qué ha quedado del sexo como sujeto narrativo en la historieta de hoy, ya que el porno impreso ha dejado de vender y sólo queda el recurso del porno filmado, carente casi por completo de andamiaje ficcional (todo forma, apenas contenido)?

N: El progreso tecnológico lo cambia todo. Es normal que las características que ofrece el nuevo soporte audiovisual (movimiento, sonido, de fácil acceso y además gratuito), arrincone la imagen erótica impresa sobre papel, ¡y no olvidemos los prodigios que están a la vuelta de la esquina, a punto de saltar sobre nosotros! Ojalá de chaval hubiera tenido una *tablet* y haber podido ver montañas de pornografía interpretadas por bellas chicas de carne y hueso y no tener que masturbarme mirando un pringoso cuadernillo mal dibujado que me pasaban de tapadillo.

Me preguntas: ¿qué ha quedado del sexo como sujeto narrativo en la historieta de hoy? Bueno, siempre tenemos a Chester Brown, Daniel Clowes, Peter Bagge y otros que deben pulular por ahí y que desconozco por completo.



Ilustración del autor en la que reflexiona sobre la ciencia ficción con una modelo que combina belleza con sordidez.

T: ¿Consideras que el uso que se hace hoy del cuerpo de la mujer (y de su sexualidad) en los medios de comunicación difiere mucho del que se hacía hace treinta y cinco años?

N: ¿Y por qué sólo hemos de retroceder treinta y cinco años? El cuerpo de la mujer, desde la antigüedad, desde el antiguo Egipto, por poner una referencia tópica, ha sido admirado por su belleza. El cuerpo de la mujer puede ser de una belleza incomparable y, por consiguiente, hechiza al hombre y también a aquella mujer que siente atracción por personas de su mismo sexo. De la misma manera, el cuerpo del hombre también ha sido admirado por su belleza, por lo que también su cuerpo puede ser de una belleza incomparable y, por consiguiente, hechizar a la mujer y también a aquel hombre que siente atracción por personas de su mismo sexo. Pero, claro, años ha, muchos años ha, aparecieron en la faz del planeta dos religiones abrahámicas: el judaísmo y el cristianismo, y de su estrecha relación surgió el judeocristianismo y entonces parió la abuela y se jodió la cosa. Nació el pecado y el sentimiento de culpa por siempre jamás, y hala, todo el mundo bien tapadico, no vaya a ser que veamos las vergüenzas ajenas y caigamos en una vorágine de desquicio criminal.

Yo qué sé, oye, yo sólo apelo al concepto de libertad y al respeto mutuo.



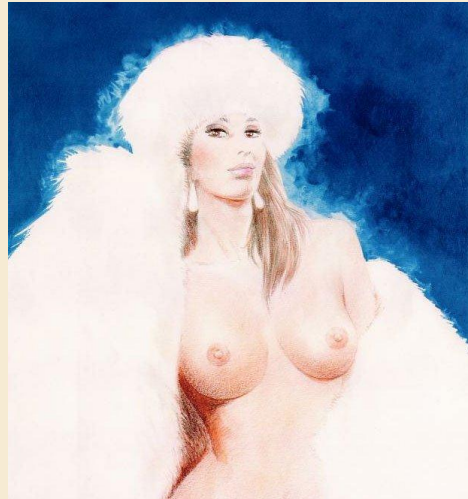
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO; NORTON (2012): "NORTON, LIBIDINOSIDAD SURREAL. ENTREVISTA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/norton_libidinosidad_surreal_entrevista.html)
9, BARCELONA / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/norton_libidinosidad_surreal_entrevista.html

JOAN BOIX. UN EROTISMO CLÁSICO (BARCELONA, 09-VI-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#), [JOAN BOIX](#)

Notas: Entrevista practicada a Joan Boix entre mayo y junio de 2012, centrada en su trayectoria como autor de cómic erótico para complementar los contenidos del número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la representación de la mujer en el cómic. A la derecha, detalle de la portada de 'Comikaze' número 5, revista que coordinó e ilustró en parte Boix.



JOAN BOIX. UN EROTISMO CLÁSICO

Joan Boix es uno de nuestro autores “todoterreno”, nació en la historieta más clásica (tebeos de guerra, historietas para niñas), ha hecho "cómic de autor" (inolvidable su *Robny*) y sin dejar de ejercitar su plumilla en el ámbito de la aventura (*El Capitán Trueno*, *The Phantom*), pero ha pasado por todos los géneros, incluido el erótico. Le hemos querido entrevistar.

TEBEOSFERA: Tú que siempre has dibujado bellas mujeres, en todo tipo de historietas... ¿qué diferencia estimas que hay entre lo “picante”, lo erótico y lo pornográfico?

JOAN BOIX: En esto parece que nadie se pone de acuerdo. A mi entender, lo erótico y lo porno son divergentes. En el erotismo no está visible el coito, es más bien provocador por insinuaciones picarescas o atrevidas. En la pornografía sí que hay penetración, aparte de otras provocaciones hacia el lector, como felaciones y otros numeritos que no hace falta contar. Por eso opto por una diferenciación.

T: ¿Caricaturizar a la mujer en un cómic implica su sexualización o su cosificación?

JB: Su sexualización, diría. Caricaturizar una chica desnuda, con la exageración de sus curvas, tiene como propósito provocar que un hombre se excite con tal visión, pues a la vez se la imagina más sexual de lo que verdaderamente sería en realidad.

T: ¿Qué cánones de representación de belleza tomaste como referencia tú como dibujante?



Historieta de corte romántico de Joan Boix, realizada para el mercado escandinavo. Abajo, ilustración con varias poses de *Barbie*. Ambas muestran la estética desplegada por el autor con el género romántico.



do varias historias ininterrumpidamente para la revista (tanto serie azul como roja), me hizo entrar en su despacho y me dijo: "Usted dibujaba mejor antes que ahora" (me llamaba de usted), y me echó de la colección. Lo que en realidad ocurrió, y después de yo haber aprendido bastante, es que había ido apartándome de la línea encomendada –imitar los tramados y estilo del memorable Boixcar–, con tal de conseguir un estilo propio. Y eso le cabreó.

T: Todavía hay quien te confunde con el que firmaba "J. Boix" en *Hazañas Bélicas*.

JB: Creo que decidí firmar con mi nombre, Juan Boix, cuando "descubrí" que en dicha publicación había un dibujante que firmaba J. Boix. Ni sabía que se trataba del hermano de Boixcar. Piensa que empecé a mis 17 años con las *Hazañas Bélicas*, pero no conocía a los demás artistas personalmente.

T: Otras colecciones románticas de Bruguera en las que dibujaste fueron *Celia* o *Capricho*. ¿Eran gazmoñerías aquellos tebeos o ya presentaban a

JB: La de los sesenta y setenta, o sea, la mujer de mi tiempo por aquel entonces. Me ayudé de fotografías de desnudos más bien estilizados buscando la belleza de las chicas, y también de ilustraciones de autores americanos.

T: Comenzaste tu carrera dibujando chicas, en *Sissi*, en 1962. ¿Te dieron indicaciones los editores sobre cómo había que dibujar a las mujeres?

JB: La revista *Sissi* me trae muchos recuerdos, porque fue en ella donde se publicó mi primer trabajo, y nadie de Editorial Bruguera me impuso condición alguna de cómo debía dibujar a las chicas. Esa primera historia de mi carrera la dibujé en 1961, con 16 años, aunque se publicó en 1962.

T: Aquel mismo año combinabas la edulcorada *Heidi* con los rudos *Relatos de Guerra de Toray*. ¿Qué recuerdas de los editores de Toray?

JB: El director o editor de *Hazañas Bélicas* era Eugenio Sotillos, que además escribía guiones para la serie. Recuerdo que era un hombre serio, trajeado, y siempre le vi con un grueso habano. Un día, después de haber realiza-

una mujer moderna para los españoles?

JB: Te seré sincero: yo disfrutaba dibujando lo que fuese y, siendo tan joven, no le daba ninguna importancia a los guiones. No caía en que todos podían llevar una intención feminista o de interés en el ámbito social.

T: *Lily* y *Salomé* eran tebeos también para “nuevas chicas”, más independientes, liberadas. ¿Lo crees así?

JB: Yo inauguré la revista *Lily*, y se me pidió que dibujara a las chicas “más mujeres” y más sexys que lo habitual (menos “niñas”). El número 1 llevó por título “La maniquí viviente”, y abogaba por la liberación de la mujer, era claro.

T: Dibujaste varias de las *Batallas Decisivas de la Humanidad* que publicó Galaor. Alguna de ellas, como la *Batalla de Guadalete*, hoy resultaría políticamente incorrecta. ¿No?

JB: El editor, Manuel de los Ríos Aznar, era un hombre culto y afable; era abogado y un apasionado por la historia. Yo lo he tenido siempre en gran estima. Él hacía los guiones de lo que publicaba, y tenía especial interés en contar los acontecimientos históricos lo más fidedignamente posible. Pienso que supo decir las cosas por su nombre, especialmente en sus “Batallas”.

T: También con Galaor hiciste tus primeros guiones, en *La Tierra del Futuro*. ¿Cómo lo conseguiste?

JB: Yo tuve la idea y se la propuse. Le gustó. Confió en mí y me dio carta blanca para llevar la colección adelante. Se publicaron ocho números de 48 páginas y quedó un guión por dibujar por cese editorial. Yo realicé guión, dibujos, portadas y todo el rotulado. Considero a *La Tierra del Futuro* mi primer trabajo de autor, aunque a decir verdad debía madurar mucho todavía.

T: Comenzaste a destacar con un estilo más formado en *Ben-Hur*. ¿Pagaba Galaor mejor que Toray?

JB: Debo aclarar que yo no dibujé al completo *Ben-Hur*. Intervenimos tres dibujantes: el primero fue Julián Ribero (páginas 1 a 20), a quien no conocía entonces, pero por cosas del destino muchos años después llegamos a ser buenos amigos. Lamentablemente, ya no está con nosotros. Del segundo dibujante nunca averigüé su nombre (págs. 21 a 50), y yo finalicé este tebeo desde la página 51 a la 65. También terminé *El Cid* (páginas 41 a 50). Sobre lo que me pagaba el editor, diré que más o menos como Toray.



Boix participó en *Hazañas Bélicas*, y en esta historieta del número 155 de los álbumes azules introdujo su prototipo de mujer bella.



Historieta de J. Boix publicada en *Terror Gráfico* número 3.

T: ¿Cómo viste tú la lenta eclosión del erotismo en España en los años sesenta?

JB: Pienso que los años sesenta supusieron una liberación con el cómic *underground*, destacando el autor Robert Crumb en ese género. Tal liberación abriría nuevas posibilidades para la creación de historietas eróticas: *Barbarella* y *Little Annie Fanny* (1962) –esa última para *Playboy*–, *Valentina* (1965) y *Vampirella* (1969). Pero, ojo, no podemos olvidar que la censura estaba haciendo estragos todavía.

T: ¿El cómic erótico de entonces contribuyó a la madurez del medio o sólo a satisfacer la lujuria masculina?

JB: Ambas cosas. Recuerdo, siguiendo con los sesenta, que la gente estaba harta de tanta represión sexual en España, y quien podía se hacía con alguna de dichas publi-

T: En los setenta seguiste haciendo bélico (la serie roja de *Hazañas Bélicas*), pero también horror, en *Dossier Negro*, *S.O.S.*, *Terror Gráfico*, *Vampus*. Dinos qué recuerdas de estos editores, desde el que mejor pagaba al que peor.

JB: El que mejor pagaba era Arman, de IMDE, buen editor y buen amigo mío que siempre aprecié. *Dossier Negro* y *Vampus* fueron muy buenas publicaciones en aquella época. El que pagaba menos era tal vez Pineda, en *Terror Gráfico*.

T: Tu primer encuentro con el cómic erótico tiene lugar en la segunda época de *Muchas Gracias*.

JB: Fue Arman, que me pidió historietas humorísticas para esa revista, y yo pensé en hacer algo erótico, sin verme obligado a ello.



Robny fue la primera gran obra de Joan Boix.

caciones extranjeras; incluso se vendían a escondidas revistas de contenido pornográfico (en fotos) de diversos países. ¿Y quién no fue al país vecino en 1972 para ver *El último tango en París*, de Bertolucci?



Página de una historieta de Boix publicada en *La Judía Verde* nº 16.

T: ¿Crees que las viñetas de humor con chicas desnudas contribuyeron a elevar la importancia de la mujer en la cultura y su participación en sociedad?

JB: El humor gráfico revelaba la compleja condición femenina con ironía y a veces crítica hacia la mujer, siempre considerada inferior por el hombre y tratada por éste como un objeto sexual. Después de la transición a la democracia en España (1975-77), la emancipación femenina parecía haber dado su fruto: la igualdad entre el hombre y la mujer en todos los ámbitos. Aun así, opino que antes, después, incluso hoy, son muchos los que siguen viéndola como un objeto sexual, sin apreciar sus valores, cultura y condición.

T: ¿Qué te pedía el editor cuando comenzaste a producir obras de carácter erótico o pornográfico?

JB: Me inicié en cómic erótico en la revista *Muchas Gracias* (1976), con historietas de humor. Luego, en los años ochenta, comencé con porno y otra vez erótico para las publicaciones *El Cuervo*, *La Judía Verde*, *Hara Kiri* y *El Puro "G"*, todas ellas de Iru Ediciones. Y claro, lo que te pedía el editor era que dibujaras tías buenas, con muchas tetas y buenos culos... y mucha jodienda.

T: Aquel mismo año, 1976, creaste *Robny*. ¿Ésa fue tu "obra de autor"?

JB: *Robny*, evidentemente, fue mi más destacada obra de autor, creada en 1976. Pero también lo son mis historias de terror, que fueron dibujadas antes, también con guiones y dibujos míos. Estoy satisfecho de este trabajo.

T: Cuéntanos algo sobre tu trabajo para *El Drall*.

JB: Fue un caso curioso: Conocí al guionista, Joaquín Auladell, de modo casual, y fue quien me propuso dibujar historietas para *El Drall*, publicación en catalán. En cambio, no conocía personalmente al editor. Le vi una sola vez: cuando cerró la revista y tuve que plantarme en su despacho para cobrar las páginas pendientes. En principio se negaba, pero le persuadí, y aquel mismo día cobré.

T: Otro que te dejó a deber fue el editor de *Concorde*...

JB: Cierto. Con el editor de la editorial Concorde, Joaquín Marcos Lozano, de Madrid, publiqué la colección *Comikaze Erótico*, de seis números, aunque se quedó un séptimo por publicar ya que el editor no pagaba, e incluso el banco me devolvió un cheque “confirmado”. A ese hombre se le perdió la pista, no lo pudo localizar mi abogado tras la demanda. Ya ves que todas las portadas las hice yo, y el interior se componía con trabajos de algún profesional (como Tomás Marco, Miguel Bultó, Javier López y yo mismo). El resto, todo, eran trabajos de los alumnos de mi Escuela de Cómic de Badalona, que, muy ilusionados, vieron sus primeros trabajos publicados. Muchas historietas las rotulaba yo, además de hacer algún que otro guión para ellos.

Bajo estas líneas, dos páginas del autor para *Comikaze Erótico*, número 3 y 6.



T: Nos hemos adelantado a los acontecimientos, porque el título *Comikaze* salió antes, en 1985. ¿Podrías hablarnos algo de la editorial Astri?

JB: Es verdad, *Comikaze* fue una marca que yo registré con el ánimo de ir publicando cosas bajo este sello. El álbum número 1, *Homenaje: Grandes de lo macabro*, lo edité yo. El número 2, *Ensayos de ficción*, y el número 3, *Sombrío*, los editó Astri. Llegué a un acuerdo con el editor, Joaquín Miñarro, persona nada ética, ya que pactamos el cincuenta por ciento a repartir por ejemplar vendido (yo puse el material y él se ocupó de la imprenta), y a día de hoy aún estoy esperando conocer el estado de ventas y las liquidaciones correspondientes. Para decirlo más claro: no he cobrado un duro de los álbumes número 2 ni número 3. Una estafa más en mi carrera profesional.

T: En 1991 te relacionaste con la “nueva” Dólar, en *Mentalman*.

JB: Los de Dólar me pidieron crear el personaje y dibujar las historias. Eran 32

páginas al mes, en color, y yo no podía con tanto trabajo, pues aparte estaba liado con otros editores. Entonces les propuse que ficharan a Martín Salvador, Quesada o Redondo. Todos ellos colaboraron en *Mentalman*. Lo de "nueva Dólar" era porque si este cómic funcionaba, su intención era la de publicar más.



A la izquierda, extraño tebeo publicado en la colección de Iru *El Cuervo*, consistente en álbumes con historietas porno festivas. La portada no representa lo que se ofrecía en el interior: todo historietas de horror y escaso erotismo.

A la derecha, portada para *Hara Kiri*, 84, firmada como Segal, seudónimo utilizado por Boix en ocasiones para firmar obras de esta índole.



T: Otro sello con el que trabajaste por entonces fue Iru. Nos sorprendió encontrar *Brumas*, un tebeo de horror, entre los álbumes de la colección *El Cuervo*. ¿Cómo lo colaste allí?

JB: Hablé de ello con el editor del sello Iru, el Sr. Carlos Navarro. Le pareció bien, pero puso una condición: que le hiciera una historia porno para completar las páginas necesarias para la publicación del álbum. Yo hice lo que quise, porque lo porno no encajaba con las historias de *Brumas*.

T: ¿Cómo era el editor de Iru?

JB: El Sr. Navarro era el editor de varias revistas de género erótico/porno. Hombre serio, pero nada malo puedo decir de él. En mi Escuela de Cómic de Badalona contaba con algunos alumnos aventajados. Entonces contacté con Navarro y le propuse un trato: si me aceptaba trabajos supervisados por mí de dichos alumnos, yo le haría una historietta erótica cada mes. Le pareció una idea interesante y aceptó. Así empezó mi colaboración con Iru.

T: ¿Por qué dejaste de colaborar con él?

JB: El editor cesó en sus publicaciones. Decidió jubilarse.

T: En 1997 publicas otro álbum con toque erótico, *Cuentos lascivos*, pero ahora tú fuiste tu propio editor.

JB: El álbum *Cuentos lascivos* contenía algunas historias eróticas que dibujé en su día para Toutain, más las que realicé para Iru. Así que decidí agruparlas en un volumen de 64 páginas.

T: *Jonathan Struppy, El Capitán Trueno, The Phantom...* dime qué tienen en común, aparte de que los dibujaste a caballo de dos siglos, el XX y el XXI.

JB: Yo añadiría *Robny* y, junto a *Jonathan Struppy*, los diferenciaría de los demás que citas. Son obras de autor en las que procuré esforzarme al máximo. *The Phantom*, el mítico *Hombre Enmascarado*, me encanta dibujarlo, pero yo no soy el autor completo, no hago los guiones y, aunque cuide este trabajo, a pesar de las prisas en las fechas de entrega, no deja de ser un trabajo de encargo. Igual digo con *El Capitán Trueno*: otro encargo. Ahora bien, debo añadir que lo pasé bien dibujándolo.

T: ¿Crees que para modernizar a *Trueno* era necesario ponerle al alcance de la mano las tetas de *Sigrid*?

JB: No tengo nada que objetar sobre las tetas de *Sigrid*. Yo dibujé a *Diana*, la esposa de *The Phantom*, en una gran viñeta, totalmente desnuda mostrando también sus tetas y culo. El editor no me dijo nada... y ningún otro dibujante había hecho algo así. Ahora bien, por respeto a toda la obra sobre el *Capitán Trueno*, y lo que representa para sus fans –entre los que me cuento–, pienso que *Sigrid* no debería haberse visto desnuda por más que se quisiera actualizar a los personajes, con el fin de captar nuevos lectores de todas las edades... no sé, cuesta pronunciarse en eso.

T: ¿Consideras que el uso que se hace hoy del cuerpo de la mujer en los medios de comunicación difiere del que se hacía antaño?



Portada de *Fantomen* 17, de 1999, que incluyó una historieta dibujada por Boix y que fue firmada por Joan e Iván Boix. Bajo estas líneas, ilustración con chica sexy de Boix.



JB: Sí, cómo no. Hoy en día vemos modelos, famosas, actrices, etc. (y también lo observamos en la calle en mujeres corrientes), que usan y abusan de la silicona para conseguir un cuerpo voluptuoso y muestran un rostro casi irreconocible cubierto de cremas y potingues... todo por salir "guapas" en los medios de comunicación, en especial esos programas "del corazón" con que la tele nos bombardea sin piedad... La cosa ha cambiado; antes eso no ocurría.

T: ¿Qué tema o relato erótico hubieras querido dibujar?

JB: La verdad, no me lo he planteado. Tal vez escogería los años veinte, y es que esa época me encanta.

T: ¿Qué problemas tuviste con la censura, si los hubo alguna vez?

JB: Una historia erótica a color, "La elección", que se publicó en *Totem*, número 13 (de 1987). Toutain me hizo cambiar dos viñetas en las que había penetración, por otras más suaves. Sólo fue con la intención de venderla en Francia, no con ánimo de censurar porque sí.

T: ¿Por qué tenía el pene tan poco predicamento en estos cómics?

JB: Posiblemente, porque era el hombre quien compraba esas publicaciones y no hacía falta ver lo que ya se tiene. Se buscaba la excitación mediante los desnudos femeninos y admirar sus bien dotados cuerpos.



Dos páginas del autor para *Penthouse Comix* número 94.

T: ¿Qué límites te impusiste tú en la representación de la genitalidad, las parafilias, los temas tabú...?

JB: En erótico, evitar la visión del miembro masculino, pero es que la intención no era otra que poder vender las historietas en el extranjero, y allí el pene lo evitaban (no sé bien por qué). En cuanto a las chicas, se podían dibujar completamente desnudas. Y hablando de "tabúes", pues hombre, en 2005 creé para *Penthouse Comix* la serie "Sex Circus", con un contenido gráfico muy duro, demasiado, que nunca había hecho con estilo realista. Tuve que pensármelo antes de coger los lápices... pero me lancé, y te acostumbras.

T: El modelo de mujer que dibujas en *Penthouse Comix* no es muy distinto del que usabas antes. ¿En lo porno ha sido necesario reformular la mujer "por dentro"?

JB: Yo pienso que sí son distintas las mujeres que dibujé para *Penthouse Comix*. Son chicas muy voluptuosas, exageradas, con grandes pechos y culos. Auténticas féminas macizas, con una ideología dominante sobre los hombres en "Sex Circus". Son mujeres realmente liberadas.

T: *Penthouse Comix* terminó por cerrar. ¿Crees que la venta de este tipo de revistas se ha resentido por causa del porno en internet?

JB: Los consumidores de DVD y usuarios de internet, asiduos o no, prefieren la pornografía visualizada "en movimiento". Eso repercute en las ventas de las publicaciones porno, pues los dibujos, al ser estáticos, no pueden competir, por ejemplo, con el realismo de los filmes de este género. Pero, por otro lado, a quienes les gustan los cómics, quieren palparlos, oler el papel (ese embrujo tan peculiar) y guardarlos celosamente en su biblioteca... Para acabar: pienso, y deseo, que la pornografía gráfica, sí, esa de los cómics, no dejará de venderse.



Documentos relacionados

- [ENTREVISTA A JOAN BOIX. GRANDE DE LO MACABRO](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO; JOAN BOIX (2012): "JOAN BOIX. UN EROTISMO CLÁSICO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/joan_boix_un_erotismo_clasico.html

SOLER. LA AVIDEZ POR DIBUJAR (BARCELONA, 12-VI-2012)

Autor: [SOLER](#), [MANUEL BARRERO](#)

Notas: Entrevista practicada a Ricard Soler entre mayo y junio de 2012, centrada en su trayectoria como autor de cómic erótico, para complementar los contenidos del número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la representación de la mujer en el cómic. A la derecha, viñeta del autor para la revista 'Sexy Contact'.



SOLER. LA AVIDEZ POR DIBUJAR

Soler fue uno de los pocos autores de historieta que utilizaron la misma firma para identificarse en su producción erótico pornográfica que en el resto de los tebeos en los que colaboró. Fue autor de obra muy variada, desde el cómic infantil al institucional, un artista con cierta veteranía que merece la pena conocer. *TEBEOSFERA* le ha entrevistado:

TEBEOSFERA: A ver si coincides con los demás: ¿dónde estriba la diferencia entre lo "picante", lo erótico y lo porno?

SOLER: Lo picante es la insinuación, es dibujar una acción para que el lector termine de entender lo que querías decir; lo erótico es estética, vas a mostrar situaciones pornográficas sin que lo sean utilizando la sensibilidad suficiente para ser atractivas, y el porno es ya el acto directo sin tapujos ni subterfugios.

T: Eres de la "quinta del 52", así que crecerías con el aperturismo, la modernización de España y los tebeos de *El Capitán Trueno*... ¿O fueron otros los tebeos?

S: No sólo nací con *El Capitán Trueno*, sino que trabajé con él en Editorial Bruguera, donde empecé a trabajar con catorce años y donde me formé como dibujante. Allí podía leer todo tipo de cómics y además los originales que pasaban por mis manos.

En la editorial tuve compañeros que, aparte de informarme de los cómics nacionales, me hicieron conocer el cómic de fuera de nuestras fronteras, sobre todo de Francia, como *Spirou*, lo que me llevó a descubrir grandes dibujantes con historias

distintas de las que se publicaban aquí.



Historieta publicada en *TBO* nº 681 (nov. 1970), con sólo 18 años.

T: Con apenas veinte años comenzaste a publicar profesionalmente. ¿Cómo ocurrió?

S: Fue a los 18 años que publiqué por primera vez en el tebeo *TBO*, y fue porque un compañero de Bruguera, después de dibujar mucho y de experimentar con todas las técnicas que aprendí en la editorial, me animó a presentar mis primeros dibujos. Carles Bech, redactor de *TBO*, fue quien me dio la primera oportunidad, aunque me advirtió que debería seguir trabajando para mejorar.

T: Además de en *TBO*, trabajaste desde 1970 en *Patufet*. Recuérdanos qué series desarrollaste y con quiénes.

S: Cuando llegué a *Patufet*, Pere Olivé me publicó varias páginas sueltas hasta que un día le presenté un nuevo personaje, "SUPERHOME", una

parodia del personaje Superman, que se publicó hasta la desaparición de *Patufet*. Más tarde hizo Jan su Superlópez.

En el *Patufet* colaboré con Tom (excompañero de Bruguera), Toni Batllori, Ivà, Jan, Joma, Alfonso...



Sección de pasatiempos en *DDT* (1971), historieta para *Patufet* (1973) y cuento ilustrado.

T: Empezaste en tebeos conservadores y luego participaste en la revista más contestataria de la época, *Butifarra!*, en 1975. Aquél fue uno de los pocos usos que se han dado en España a la historieta como herramienta de confrontación política. ¿Cuánto arriesgasteis y cuánto conseguisteis con aquel esfuerzo?

S: La realidad es que no sé lo que conseguimos con nuestro esfuerzo, pero lo cierto es que creíamos en lo que hacíamos y nos sentíamos recompensados cuando, después de imprimir un número, lo llevábamos a las asociaciones de vecinos (con el miedo de que algún guardia civil nos preguntara qué llevábamos en la bolsa). Allí nos esperaban los miembros de la asociación para ver si las reivindicaciones que nos habían pasado las incluíamos en la revista. Como negocio fue nefasto, pues si dejábamos treinta revistas en cada asociación de vecinos, cuando volvíamos para recoger los sobrantes y cobrar, nos decían que no se habían vendido. La gente iba a la asociación, cogía la revista, se la leía y la devolvía a su sitio, o sea que leían la revista sin pagar...



Historieta y denuncia social en *Butifarra!* (1975).

No obstante, creo que a todos nos sirvió para empezar a volar profesionalmente.

T: ¿Cómo viste tú la lenta eclosión del erotismo en España en los años sesenta/setenta?

S: De los años sesenta a los setenta hay un gran abismo; en los sesenta teníamos lo que se compraba fuera de nuestras fronteras (de Perpiñán hacia Europa) y, que yo recuerde, en nuestro país poco se publicaba; corrían barajas de cartas con fotos de mujeres que nos mostraban sus pechos y poco más.

Llegando a los setenta la cosa iba cambiando, aunque la explosión de las revistas porno no empezó hasta el año 1975, con la muerte de Franco y el cambio hacia la democracia, que es cuando nacieron multitud de revistas en las que se enseñaba todo lo que hasta el momento nos habían escondido.

La mayoría de estas publicaciones eran secuestradas de los quioscos porque incumplían una ley que aún no se había cambiado, pero los editores lo sabían y por eso hacían llegar las revistas a los quioscos un par de días antes de que vinieran a recogerlas. Fue una época de denuncias por tus chistes o por los contenidos de las revistas, pero que en la mayoría de los casos se solventaban con una multa.



Trabajos de agencia realizados en 1975 y 1976.

T: ¿Pensas que el cómic erótico de entonces contribuyó solamente a satisfacer la lujuria masculina?

S: Sí, en un principio satisfizo la lujuria masculina, femenina y de los homosexuales, tema que evidentemente aún fue más maltratado. Como era normal, poco a poco se fue normalizando, y las tiradas y apariciones de estas revistas se fueron asentando de una manera estable o desapareciendo.

T: En los setenta dibujaste cómics para varias revistas como *El Papus*, *El Cuervo*, *Kaña* o *A Tope*. Estos editores eran ciertamente distintos. ¿Qué diferenciaba las filosofías de las revistas citadas?

S: Fue más tarde que yo entré en *El Papus*, antes estuve dibujando para diferentes agencias para editoriales francesas, alemanas, portuguesas y neerlandesas.

En *El Papus* entré con Lluís (L'Avi), compañero de la revista *Butifarra!* y gran amigo. Allí hice una sección con guiones de L'Avi que se llamaba "El gallinero de la historia". Más tarde cambié de temas, y entretanto colaboré en diferentes revistas de la editorial Amaika.

La diferencia de filosofía entre los editores era que mientras se publicaba una revista comprometida y crítica con el estado del país, ese mismo editor publicaba una serie de revistas para divertir al público; incluso publiqué en una colección de revistas juveniles de pasatiempos.



"Gallinero de la historia", serie para *El Papus* de principios de los ochenta.

T: ¿Recuerdas cuánto pagaban estos editores por página?

S: Temo equivocarme pero en la primera época, en editorial Amaika, los precios de *El Papus* doblaban a los de las otras revistas, por ejemplo si por una página de *El Papus* pagaban 10.000 pesetas, por una de *El Cuervo* sólo 5.000 pesetas.

Más tarde, en la editorial Iru que seguía llevando Navarro, uno de los gerentes de Amaika, se bajaron los precios (entre 3.000 ó 4.000 pesetas), pero como él decía, editaba las revistas porque aunque no ganaba mucho dinero, no perdía nada de la inversión y todo esto servía para que trabajaran una serie de dibujantes, los de la imprenta, etc., y a él le permitía salir de casa y seguir disfrutando de su despacho.

T: Dibujaste pasatiempos en tebeos e historietas en revistas de pasatiempos, como *Sexy Contact*. ¿Era eso mismo lo que hiciste en las revistas *Pronto y Vale*?

S: Sí, para la revista de corta duración *Sexy Contact* dibujé páginas de historieta de un personaje llamado *Simon Pollatiesa*. Era una revista más de la época donde parte de su contenido era material enviado por los mismos lectores.

En *Pronto*, el editor, el señor Nadal, me dio la responsabilidad de realizar todo el contenido gráfico de la revista, desde pasatiempos hasta ilustraciones o dibujos para los horóscopos. En la revista *Vale*, que nació junto con otras publicaciones en aquel tiempo del destape, yo publicaba una página de pasatiempos eróticos, diferentes ilustraciones y un chiste a toda página. Por cierto, por uno de los chistes publicados en la revista *Vale* tuve que ir a los juzgados, era una época muy sensible en estos temas. Se trataba de un chiste gráfico en el que se bromeaba con la posibilidad de que un gladiador ajusticiara a otro con una sugerencia homosexual. Recibí una citación por escándalo público para personarme en el juzgado en enero de 1978. El asunto se sobreesió.

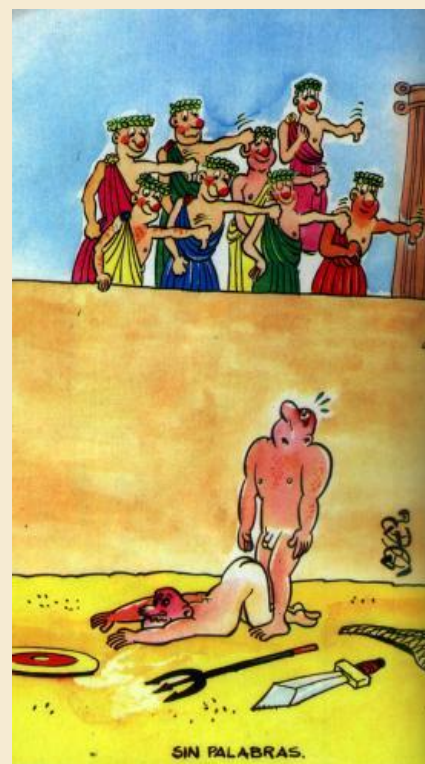
T: ¿Y este tipo de cosas no suponía problemas de los autores con los editores de las revistas denunciadas?

S: No, te cuento: en esta época (1977), por ejemplo, la revista *Vale* ya se sabía que iba a ser secuestrada, por lo que si su día de salida era los jueves, se distribuía los martes, con lo que cuando iban a secuestrar la revista la mayoría de los ejemplares estaban vendidos. Lo que les quedaba era la querrela por "escándalo público" y así fue casi cada número, aunque a la larga quedaba todo sobreesío. O sea una pantomima.

En aquella época también tuve una citación por la revista *Butifarra!*, no por cuestiones de sexo, fue por cuestiones religiosas.



Historieta realizada para la revista *Sexy Contact*. Bajo estas líneas, viñetas para la revista *Vale* por la cual Soler fue llevado a juicio por escándalo público.



T: ¿La mujer dibujada en estas revistas contribuyó a elevar su participación en sociedad o sólo a incrementar el uso sexista de su imagen?

S: La figura femenina es el punto de atracción para el público masculino, y por eso en toda historieta el guión era importante, pero lo era más el dibujar mujeres atractivas.

Evidentemente, este tipo de revistas no ayudaban en nada a la mujer, ni mucho menos reflejaban la participación femenina en la sociedad, aunque había historias que planteaban abusos machistas sobre las mujeres en situaciones laborales, reflejando vejaciones sufridas por mujeres.

T: ¿Por qué las tetas o los culos femeninos tenían tanta importancia en estos cómics y el pene tan poco?

S: No estoy de acuerdo, es cierto que las tetas y los culos eran y son elementos atractivos para este tipo de historietas, pero hay escenas en las que un buen pene es necesario para resolver un guión.



Historieta realizada al alimón con L'Avi (*Humor a Tope* n° 18).

de mi forma de ser, siendo consciente de que estás creando historias para divertir a tus lectores.

T: ¿Qué tema o relato erótico hubieras querido escribir/dibujar o cuál consideras que hubiera sido excelente como base para un cómic erótico?

S: Siempre me ha gustado mezclar la realidad con la ficción y partiendo de las noticias publicadas en los periódicos... hay millones de situaciones pornográficas mucho más fuertes de las que hayamos podido publicar en los años setenta.

T: ¿Qué cánones de representación de la belleza femenina elegiste tú para las publicaciones de Amaika?

S: A pesar de dibujar situaciones eróticas casi pornográficas, siempre intenté que esas situaciones se parecieran el máximo a la realidad en que vivíamos, y las mujeres y los hombres que yo dibujaba eran reflejos de gente conocida en cuyas imágenes me iba bien inspirarme aunque el guión no fuera sobre su forma de vivir.

T: ¿Qué te pedía el editor cuando solicitaba obras de carácter erótico y qué límites te imponías tú?

Todo editor en aquellos años, y en éstos, si es que quedan editores, lo que pide es que dibujes algo que se venda bien, que llame la atención y que sea un éxito. Generalmente los límites sobre lo que hacías los marcaba tu conciencia, tu educación, tu conocimiento del trabajo que realizas y del público al que te diriges. Por eso mi trabajo es una consecuencia



Otra colaboración con L'Avi, esta vez para el número 48 de *El Cuervo*.

T: Tú viviste el fin de Bruguera y, tras el periodo en el que hiciste erotismo, también colaboraste con Ediciones B. ¿Cómo te fue con ambas empresas?

S: Con Bruguera fue muy difícil colaborar; al señor Rafael González le presenté un personaje, me llamó a su despacho y me dijo que no podía publicarlo porque me necesitaba en el departamento de montaje, y como compensación me dejó publicar algunos pasatiempos y me compró chistes para la agencia Creaciones Editoriales.

Más tarde me fui de la empresa y me dediqué íntegramente al dibujo. Con el tiempo, Bruguera vendió su estructura y yo volví a Ediciones B, a publicar en *Pulgarcito* (la serie *Don Nuño*), en *Din Dan*, *DDT*, etc.

T: Recuérdanos tu labor en *Garibolo* y *Bichos*.

S: En *Bichos* creé un personaje muy simpático, Trompetillo, además de hacer los pasatiempos y otras colaboraciones.

Recuerdo, de los autores con los que trabajé allí, a Domenech, a Jaime Sabater, a L'Avi, y un montón más, pero destacaría a Vázquez. Yo ya había trabajado con él, quiero decir que había pasado a tinta muchas de sus páginas en Bruguera, y me sentía orgulloso de trabajar en la misma revista que el genio. Más tarde también coincidimos en *El Papsu*.



Dos portadas de Soler para la publicación *Pasatiempos Trompetillo*. A la derecha, una de sus páginas de *Don Nuño*, publicada en *Pulgarcito* en 1987.

T: Tú y L´Avi editasteis el tebeo *Historia d´Alella*. Fue el primero de una serie de crónicas históricas en viñetas de muchos municipios catalanes.

S: L´Avi y yo montamos un estudio donde nos pasábamos el tiempo haciendo cómic, y un día surgió la idea de contar la historia de una población, pero utilizando el cómic, y nos sirvió para hacer muchas más, alrededor de unas sesenta y cinco historias de diferentes poblaciones.

T: Fueron tebeos editados con ayuntamientos pero también con *El Punt*. Háblanos de tu trayectoria en prensa, tanto en ese periódico como en otros en los que has participado.

S: Para *El Punt* dibujé la colección de las poblaciones principales de la comarca de Girona; estos cómics iban unidos a un concurso que organizaba la Caixa de Girona.



Varias tiras para el diario *Avui*.

El paso por *Regió-7* fue una buena experiencia, aunque corta. Mi colaboración con *Avui* duró dos años, hasta que el director, Villatoro, me dijo que no disponía de presupuesto para seguir pagando "*El Safareig*", que así se llamaba la sección deportiva que dibujaba yo por entonces para este periódico, con guiones de L´Avi.

T: Eres también animador. ¿Tu experiencia como autor de cómics te ha

llevado a desempeñar una ocupación "seria" o bien regresaría sin pensarlo a dibujar tebeos?

S: Mientras pueda, seguiré en el mundo de dibujar tebeos, chistes, o, como ya hice, dibujar personajes de Disney o transformar en historieta series de dibujos animados, como *La abeja Maya*, *Heidi*, etc. Los dibujos animados han supuesto una experiencia muy interesante, que compartí en varios estudios haciendo de todo, desde *layouts*, intercalados, animación..., experiencia que me llevó a realizar el *storyboard* del espectáculo de Batman en el parque de atracciones de Warner Bros. de Madrid.

Lo de la ocupación "seria" se lo dejo a las mentes inteligentes que se dedican a la política, a la banca, a los negocios importantes, etc.

T: Háblanos de Amaníaco.

S: *Amaníaco* es una revista como las de antes pero hecha en nuestros tiempos. Me explico. Actualmente no existen revistas con diferentes autores, donde cada uno realice sus personajes y cuente sus historias, una revista en la que el lector se encuentre con diferentes estilos de dibujo, o diferentes guiones. Creo que Jordi Coll acertó en el proyecto, al que sólo le falta que llegue a más público, y seguro que muchos que aún no la conocen lo agradecerían.



Página publicada en el número 14 de *Amaníaco*

persona, hombre o mujer, mejor preparada para realizar el trabajo que se le requiera.

T. Amén.

T: Para finalizar: ¿hoy se hace distinto uso de la imagen de la mujer en los medios de comunicación con respecto al que se hacía durante la transición?

S: De una forma diferente, parece que sí. Ahora somos capaces de decir letrados y letradas, como si esto normalizara la situación de la mujer, pero cuando queremos vender colonias u otros productos utilizamos la imagen sensual de la mujer para que nos incite a comprarlos. Sinceramente creo que no ha cambiado mucho la cosa, lo que ha cambiado un poco es el nivel cultural de los jóvenes, que han recibido otra educación, y que espero normalicen la situación de los géneros.

Ya que me das la oportunidad de dar mis opiniones, tampoco entiendo esta idea o ley de paridad, eso de que tiene que haber tantas mujeres como hombres en gobiernos, empresas, etc. Para mí es un error. En gobiernos, empresas o en cualquier lugar de la vida, ha de estar la persona...



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

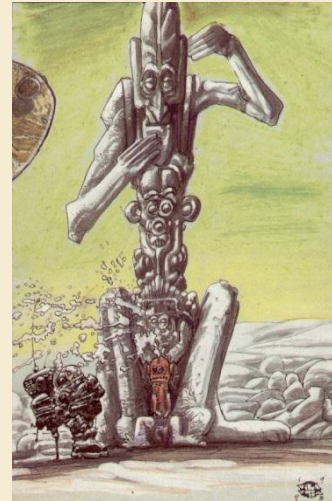
SOLER; MANUEL BARRERO (2012): "SOLER. LA AVIDEZ POR DIBUJAR" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA :
TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/soler_la_avidez_por_dibujar.html

UN CAMALEÓN DEL CÓMIC ERÓTICO. ENTREVISTA A CARLOS VILA (LUGO / SEVILLA, 13-VI-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#), [CARLOS VILA](#)

Notas: Entrevista practicada a Carlos Vila entre mayo y junio de 2012, centrada en su trayectoria como autor de cómic humorístico pornográfico, que complementa los contenidos del número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la representación de la mujer en el cómic. A la derecha, viñeta del autor publicada en la contraportada de su álbum '¡SEXOPATÍAS patíos!'



UN CAMALEÓN DEL CÓMIC ERÓTICO ENTREVISTA A CARLOS VILA

Carlos Vila fue uno de los autores habituales en las publicaciones de Iru. Firmaba como Vila, como Karlos, como Porky, como La Flauta de Bartolo, como Rasputón... y más seudónimos. Finalmente adoptó la firma Vila Vila, que recogía sus dos apellidos. En su estilo gráfico, Vila es un representante del cómic erótico más grueso, agresivo y directo, pero demostró una gran capacidad para adoptar diferentes estilos y cumplió sobradamente con las expectativas de sus editores, no en vano es un profesional de la historieta que ha dibujado en tebeos de horror, en tebeos comprometidos y en adaptaciones históricas. Le entrevistamos:

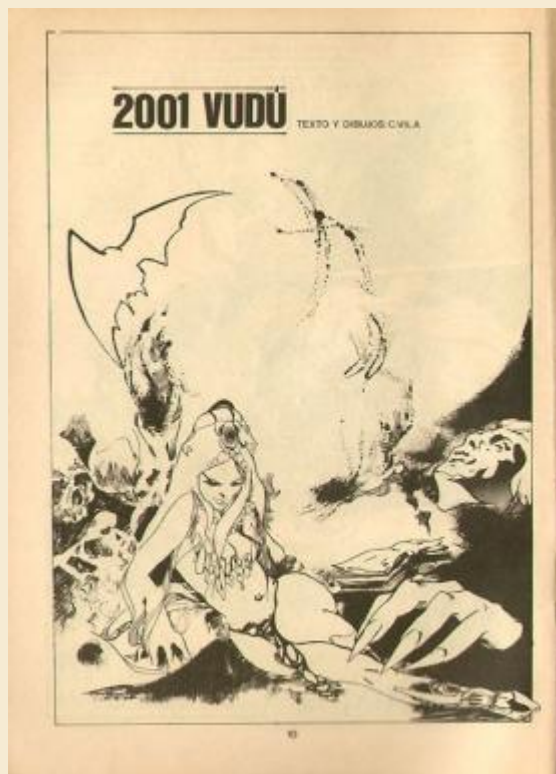
TEBEOSFERA: Dinos dónde naciste, cuándo, y a qué dedicaste tu tiempo libre en la infancia.

Vila Vila: Nací en Monterroso, un pueblo del interior de Lugo, en Galicia. Emigré a Barcelona a la edad de cinco años, y desde hace cuatro he vuelto a Monterroso. Mi infancia la pasaba, además de dibujando y pintando, haciendo fotografías con una cámara Werlisa Color que me regalaron mis padres.

T: Comenzaste haciendo horror para Vilmar, Ursus y Producciones Editoriales. ¿Qué recuerdos tienes del singular editor de Vilmar?

V: Lo que se me ha quedado grabado de esa época era lo que pagaban por pági-

na, 300 pesetas, que daban como mucho para ir a entregar en el metro y comprar material, y quedaba algo para tabaco y para cerveza.



Página de Carlos Vila imitativa del estilo de Esteban Maroto para *Terror Gráfico* nº 6.

Y también recuerdo que te sugerían amablemente: "Tú deberías imitar el estilo de fulanito o menganito" (a mí me sugirieron que copiase a Maroto, y recuerdo que me enseñaron unas páginas de Guinovart muy trabajadas en *schoeller* montado sobre cartón pluma). También me viene a la memoria que alguna vez habían alargado el número de páginas que había entregado, mutilando por aquí y añadiendo por allá a las viñetas para remontarlas de nuevo.

T: ¿Qué recuerdas de la gente con la que trabajaste en *Pánico, Horror, Horus o Infinitum 2000*?

V: Que la mayoría hoy en día son profesionales, como Sauri, Castells o Ferrer, y muchos más que ahora no recuerdo.

T: Participaste en publicaciones marginales españolas como *Star*. ¿Eras afín al movimiento *underground*?

V: Quizás me sienta más identificado con el movimiento de autores que intentaban hacer crítica política, no me considero ligado al movimiento *underground*, lo que no quiere decir que no haya coincidido con lo que tenía de reivindicativo tanto política como socialmente. Aunque creo que gráficamente nunca me he acercado al cómic *underground*.

T: Te supongo contrario al régimen franquista por tu participación en *Butifarra!* ¿Crees que el cómic entonces servía también como herramienta para la contestación y/o la liberación del pueblo?

V: Estoy convencido de que sí, de que era un medio que se resistía al régimen dictatorial del *caudillo* y toda su camarilla, como un sector muy concreto de la prensa escrita y de algunos intelectuales y artistas que se jugaban el cuello y que llegaron a pasar por el banquillo simplemente por opinar distinto de lo establecido. En el caso de *Butifarra!* recuerdo que fueron citados a juicio Azagra, Max y Sarto.

En mi caso dejé de colaborar durante la época en la que estaba haciendo el servicio militar, ya que además yo pertenecía al comité de soldados y a una organización política clandestina (como lo eran todas por entonces).

T: Cuéntanos tu aventura con *Rampa-Rambla*. ¿Te interesaba el por entonces llamado "cómic de autor"?

V: Con *Rampa-Rambla* tuve una relación esporádica, pues conocía personalmente a varios de sus editores, a Beá, a Usero. Mi relación fue breve, pues me propusieron formar un taller de cómic en un aula de cultura para el Ayuntamiento de l'Hospitalet en el que impartí clases durante seis años.

T: En estas revistas trabajaste con autores de tu edad y con otros de los que sabemos poco. ¿Qué recuerdas de estos nombres: Oduber, Vendrell, Kaffa, Fabián, Man, Ferrán...?

V: Tuve poca relación con estos autores, aunque coincidí con Man Meni durante un año, o poco más, en un estudio que montamos con algunos profesionales de la publicidad y la fotografía, muy cerca del Paralelo, en Barcelona

T: ¿Por qué elegiste el cómic erótico y porno como salida profesional luego?

V: Al cómic erótico y porno llego por casualidad, al acabar el último curso del taller de cómic. Montamos estudio con Francisco Bellido, que trabajaba en una editorial propiedad de su tío José María Beá, y éste me propuso dibujar para Iru algunos cómics guionizados por el propio Beá.

T: ¿Qué nos puedes decir del editor de Iru, en cuyas revistas participaste en los años noventa?

V: En el caso de Iru, como casi todos los editores españoles, sólo arriesgaban el capital que invertían, y miraban tanto el dinero que esto les llevaba a no innovar, tanto en el contenido como en la forma, lo cual coartaba a los autores. También recuerdo que precisamente tenían cierta aversión al comic de autor. Afortunadamente, hoy en día hay algunos editores que piensan de otra manera.

T: En las revistas de Iru cambias de estilo firmando como Rasputón, The Pipe of Bartolo / La Flauta de Bartolo, Porky, Vila Vila... ¿Por qué tanto



Obras miméticas de Carlos Vila. La páginas superior fue publicada en *Infinitum 2000*. La inferior corresponde al nº 8 de *Horus*.



seudónimo?

V: Porque, visto que no podía contar historias con algún trasfondo social, ya que el editor creía que no le interesaban a nadie, opté por usar varios seudónimos y diversificar estilos, y como mínimo divertirme al dibujar. Y también porque no estaba precisamente orgulloso del trabajo que hacía.

Suelo contestar medio en broma medio en serio que yo hago porno *porno pasar hambre*.



Carlos Vila con sus firmas diferenciadoras no sólo de publicaciones, también de estilos: Porkey firma las dos primeras y Vila Vila es la firma de la tercera de estas páginas del autor.

T: Pues la verdad es que te esforzabas mucho, adoptando los estilos de otros autores como Maroto, Sienkiewicz, Breccia... ¿eran homenajes o coñas?

V: Siempre eran homenajes, aunque los utilizase para contar algún chiste o historia absurda o bufa, pero siempre desde el respeto, eso es lo que pretendía.

T: Es innegable que los autores de Iru recurristeis a lo fácil para generar guiones: el chiste de taberna dibujado, la grosería con forma de historietita... ¿Os lo pedían así?

V: Nos lo pedían así, ya que los editores tenían una idea preconcebida de que el lector era una especie de macaco *pajillero*. Y si te salías algo de la pauta te tachaban de intelectual y te decían que tenías que dibujar más tetas, más culos y más rabos, por decirlo finamente.

T: ¿El machismo que supuraban tus historietas era un humor hiperbólico en consonancia con el machismo que imperaba en otros medios, como la televisión, donde campaban las "mamachicho", los programas de chistes sexistas, etc.?

V: Precisamente intentaba criticar ese machismo, por lo que creé dos personajes, uno de ellos, Pepe Leches, que era una caricatura de una caricatura, como lo fue-

ron el "landismo" en España o "Jaimito" en Italia. A este personaje casi nunca le salían las cosas bien, era un tipo bajo gordito, calvo y feo que no se comía un rosco, y si lograba algo, siempre salía mal parado. El otro personaje era la variante proletaria del típico español, "currito Pacheco", al que le pasaba lo mismo.

Intenté siempre hacer historietas ridiculizando el machismo sin que lo notaran los editores, aunque creo que no siempre lo he conseguido.



Historietas de Carlos Vila resueltas con distintos estilos. La primera remite a Maroto, la segunda a Bill Sienkiewicz, la tercera la plantea un estilo completamente distinto y la firma La Flauta de Bartolo.



Carlos Vila en *Kaña*, último intento de Iru por competir con *El Jueves* (página del nº 13). Debajo, ilustración del autor para el cuento *Punky y Nino*, de Editorial Edi Master, que iba incluido en un disco de vinilo.



T: ¿Qué diferenciaba las revistas de Iru *La Judia Verde*, *Hara Kiri* y *El Puro "G"* / *El Pacha "G"* / *Pacha*? ¿Y cómo os pagaban?

V: Seré breve, no había ninguna diferencia, eran la misma revista con cabeceras

distintas. Con respecto a tu pregunta sobre cuánto cobrábamos, en Iru eran 4.000 pesetas por página en blanco y negro (guión y dibujo incluidos) y 6.000 si iba en color, si mal no recuerdo.

T: La revista *Kaña* parecía ir por otros derroteros. ¿Crees que el editor quiso hacerle la competencia a *El Jueves*?

V: No directamente, pero teniendo en cuenta que venían de la editorial Amaika y habiendo sido los editores de *El Papsu*, algo de nostalgia tenían. De todas formas, cualquier revista de humor con un mínimo de contenido político siempre será competencia a *El Jueves*.

T: También publicaste en *Manga Comics*, con la que Iru se sumaba a la moda del manga pero... sin éxito. ¿Por qué?

V: No lo tengo muy claro, sobre todo porque cuando entregamos el material del primer número ya nos avisaron de que sólo llegarían al número 4 y ahí se acabaría la cosa. Pensando mal, creo que pudo ser una maniobra de "ingeniería contable".



Dos trabajos humorísticos: página de *Amaníaco*, nº 1, en la que Vila imita a F. Ibáñez, y (a la derecha) página para la revista *Barragán*, con guió nada menos que de Vázquez.

T: A mitad de los años noventa te instalaste en *Penthouse Comix*, haciendo porno de nuevo, pero ahora de forma diferente, más elegante. ¿Cambiate el tono o era lo mismo pero sobre papel cuché?

V: Una de las razones es que pagaban el triple de lo que pagaban en Iru, la otra es que en la revista había gente de tanto prestigio como Bernet, Azpiri, Manel o Boix, entre otros profesionales, que daban una calidad alta en cuanto a la realización grafica. Otra razón fue que su director, Jordi Coll, dejaba libertad total para

hacer todo lo que nos apeteciese, y eso se nota en el trabajo final.

Y la impresión de calidad te permitía cualquier cosa a nivel gráfico.

T: En estos últimos años te hemos visto en *Amaníaco*, revista de humor no exenta del ocasional chascarrillo soez. ¿Qué cambios se han operado en la forma de hacer humor en el siglo XXI desde tu experiencia?

V: Comienzo a colaborar con *Amaníaco* al proponerme Jordi Coll su proyecto, que era actualizar la revista en su nueva etapa como si fuera el humor que haría Bru-guera con temas y el lenguaje de calle actual pero dirigido a un público "púber" de este siglo.

Un profesional (el Ansia) me propuso hacer historietas cortas de personajes históricos, que destacan por ser lo peorcito o por sufrir las consecuencias de su época. Esto me permite desmitificar y contar hechos que algunas veces son desconocidos por el lector en general.

T: Las revistas de cómic porno han ido apagándose todas (*Penthouse Comix*, *Kiss Comix*, *Eros Comix*, *Wet Comix*), dicen que por la gratuidad e inmediatez de internet.

V: Algo sí que ha influido internet, aunque revistas de cómic erótico no hay muchas en red. Creo que el público al que le interesa el porno duro puede coincidir que le interese el cómic erótico, pero no necesariamente. Y pienso que además hay un público que busca concretamente la historia erótica picante y divertida.

El cómic porno ha llegado a su fin porque la maldita crisis le ha pillado de por medio y ha sido arrasado como muchas otras revistas de temas muy diferentes. En el caso de *Penthouse Comix*, no ha cerrado sólo la revista, también han cerrado las otras setenta y pico de cabeceras de distinta temática del mismo sello.

T: Cuéntanos a qué te dedicas hoy, si te apetece, y hálbanos de obras tuyas que no hemos comentado.

V: Actualmente estoy haciendo retratos, caricaturas y cuadros al óleo o acrílico por encargo, y los compagino con un par de proyectos que estoy realizando con



Hermosa página de Carlos Vila para *Penthouse Comix* nº 104, donde muestra una evolución sorprendente.

Josep Luis Ferrer. Uno es un álbum de cómic del que prefiero no avanzar nada hasta que el proyecto esté cuajado.

Con Ferrer realizamos para Lleida un álbum sobre Jaume I, del que no acabé del todo satisfecho, ya que tuvimos que hacerlo en cuatro meses. Un trabajo que para realizarlo bien debería haberse hecho en un mínimo de diez meses.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO; CARLOS VILA (2012): "UN CAMALEÓN DEL CÓMIC ERÓTICO. ENTREVISTA A CARLOS VILA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/un_camaleon_del_comic_erotico_entrevista_a_carlos_vila.html), LUGO / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/un_camaleon_del_comic_erotico_entrevista_a_carlos_vila.html

UN JOVEN EMPRENDEDOR EN LA CORTE DEL REY DEL PORNO. ENTREVISTA A SERGI CÁMARA (BARCELONA / SEVILLA, 14-VI-2012)

Autor: [SERGI](#), [MANUEL BARRERO](#)

Notas: Entrevista realizada para complementar los contenidos del número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la representación de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, viñeta de Sergi, representativa del humorista acechado por sus habituales demonios.



UN JOVEN EMPRENDEDOR EN LA CORTE DEL REY DEL PORNO

ENTREVISTA A SERGI CÁMARA

Sergi fue otro de los autores que produjeron cómics humorísticos de carácter erótico para los sellos Amaika e Iru. En nuestro interés por conocer cómo evolucionó el tratamiento de la imagen de la mujer y de su sexualidad en el cómic español de los años setenta y ochenta hemos creído interesante entrevistarle, por ser un autor que se incorporó a aquel mercado muy joven y que ha sido muy emprendedor. He aquí el resultado:

TEBEOSFERA: Nos gustaría que nos hablaras de tus comienzos en el mundo del cómic, porque hasta los primeros ochenta no conocemos nada tuyo

SERGI: A la mayoría de personas que se desenvuelven en un trabajo que requiere de cierto temperamento "artístico", cuando se les pregunta por qué hacen lo que hacen o se dedican a lo que se dedican, acostumbran a argumentar que todo viene motivado por "una necesidad", y en mi caso... creo que así fue, sólo que "la necesidad" no fue mía; en realidad fue una necesidad de causa mayor y de bienestar para todo el vecindario del Poble Sec de Barcelona. Nací en la madrugada de un 7 de agosto, y pasé los tres primeros años de mi vida sin pegar ojo durante el día y berreando a todo pulmón por las noches. El día era más llevadero, pero las noches, en cambio, eran largas y aburridas. Pretendían dejarme solo y a oscuras en mi cuna, largarse a dormir y no volver a dirigirse a mí hasta el día siguiente; algo... que yo no estaba dispuesto a consentir.

Como dato, puedo decir que por aquellos tiempos (más o menos igual que ahora),



Los comienzos del autor: páginas de la revista del sello Iru Hara Kiri números 45 (arriba) y 70.



cuando una mujer daba a luz a su cachorro humano, acostumbraba a pasar unos cuatro días en la clínica hasta que le daban el alta. En el caso de mi madre, el alta se la dieron a los dos días, ya que una monja muy enfadada le hizo saber a mamá que desde que había nacido yo... no había quien pegase ojo en el hospital. El caso es que mi padre, una noche de esas en la que las ojeras le llegaban a los pies, y harto ya de que no dejase dormir a nadie, dejó caer sobre la manta con dibujitos de Bambi que había en mi cama un maravilloso bloc de dibujo y una caja de colores, y para bien o para mal... allí empezó todo. Esa noche no lloré, esa noche mis padres, mi abuela y los vecinos durmieron tranquilos. Yo empecé a dibujar, y a día de hoy... aún no he sabido parar. Lamento si decepciono a alguien con estas declaraciones tan poco sentidas y profundas sobre los orígenes de mi vocación, pero para qué nos vamos a engañar si todo fue una cuestión de puro sentido práctico.

Con trece años y con una carpeta llena de chistes y de ilustraciones ya me creía el rey del mundo, el mejor, y con la capacidad suficiente como para aprovechar el tirón que el humor gráfico tuvo durante la época de transición política tras la muerte del "caudillísimo". Me empecé a plantear la posibilidad de abandonar mis estudios, recorrer las diferentes editoriales y ganarme la vida con algo a lo que mi padre no le veía futuro alguno. A lo largo de un breve periplo varios editores rechazaron mi trabajo. Me libré por los pelos de sufrir en primera persona la terrible explosión de la bomba de *El Papus*, ya que ese día y a esa hora yo tenía cita para mostrar mis trabajos; la fortuna quiso que la secretaria me llamase uno o dos días antes para anular la entrevista debido a que había consejo de redacción y

el editor no podría atenderme. El mismo consejo de redacción que salvó la vida de redactores y dibujantes que tres años más tarde serían mis colegas. Afortunadamente para ellos, la bomba hizo explosión en la entrada de la redacción, lugar en el que se hubiesen hallado todos sus componentes de no estar reunidos en una sala en la otra punta del edificio. Aun así, el conserje se convirtió en la víctima mortal de aquel atentado, y la secretaria que me atendió por teléfono fue una de las personas heridas.

Eso sucedía a finales de los años setenta, época en la que mandaba textos y dibujos a la redacción de la restablecida revista *El Papis*, y aunque creo que alguno de mis textos llegó a ser publicado, no tengo una constancia de ello, pero yo ya me sentía colaborador por el hecho de mandar mis *gags* por correo a la redacción de una revista. Poco tiempo después empecé a relacionarme con algunos de los dibujantes de Amaika, y a principios de los ochenta, alentado por alguno de esos fenómenos del humor gráfico, me reuní con Carlos Navarro, que acogió mis dibujos, y se inició así mi colaboración.

T: ¿Cómo viviste tú la lenta eclosión del erotismo en España en los años setenta?

S: Si he de ser sincero, y al respecto de esa lenta eclosión del erotismo en España, para mí significó bien poco y, a decir verdad... no me enteré de casi nada. Quizá porque hubo una característica que me hizo ser distinto al resto de colegas dibujantes de aquellos tiempos y con quienes tuve el honor de compartir páginas en los semanarios de la época, y esa característica no fue otra que la edad. La mayoría de ellos rondaban los treinta y tantos (pocos eran más jóvenes, y alguno de ellos tenía incluso más), mientras que yo empecé a asomar mis tímidas y sonrosadas mejillas por la redacción de *El Papis* con la tierna edad de trece años. Cerca de las que serían mis primeras experiencias sexuales a base de mucho "amor propio", pero lejos aún de poder tratar el tema con la perspectiva o experiencia que pudiese aportarles mordacidad, sentido crítico o humor a mis dibujos y guiones.



Típica portada de una de las revistas que surgieron tras la consolidación de la democracia en España, que exhibieron un modelo de mujer deseada, con sus atributos eróticos sobredimensionados. En este número de *Hara Kiri* con portada de Pirrón participó Sergi.

Mis preocupaciones de entonces estaban más centradas en mis aventuras con mis Madelman en Marte, en el Aconcagua y en el fondo del océano, o en las figuritas monocromáticas que regalaban con los chicles Dunkin que en historias a cualquier otro nivel. Eso sí, tenía muy claro que quería ser dibujante, y de ahí mis intentos constantes de que el señor Carlos Navarro tuviese a bien publicar mis dibujos en alguna de sus revistas y la consiguiente frustración que yo sentía cuando él me

decía: "Muy bien, hijo. Tienes futuro como dibujante, pero quiero que me traigas tetas y culos".

Yo estaba acostumbrado a los tebeos de Bruguera y a los cómics de superhéroes que empezaban a hacer su aparición en los quioscos a través de Ediciones Vértice. Mis ídolos por aquellos tiempos eran: Vázquez, Raf, Ibáñez y demás monstruos que fueron los pilares de nuestra afición por la lectura de historietas, e incluso, en algunos casos, a desear dedicarnos a hacerlas. De modo que no entendí muy bien por qué el señor Navarro, un tipo aparentemente serio, con aspecto de padre de familia y que físicamente me recordaba a mi profesor de lengua de séptimo de EGB, me pedía "tetas y culos". ¡Jamás mi profesor de lengua me hubiese pedido eso; es más, en aquella época no te encontrabas con ningún señor con aspecto de padre de familia que le pidiese tetas y culos a un chaval de trece años! Estaba claro que el señor Navarro, o era un perverso, o se trataba de alguien que realmente estaba dándome una oportunidad.

Paralelamente, pude captar de soslayo alguna que otra conversación que mi padre, un padre de familia (concretamente de la mía), mantenía conjuntamente con mi madre y otros matrimonios amigos, en la que juntos acordaban realizar una excursión a Perpiñán para ver "películas". Lo cierto era que tampoco entendí eso. Sin ir más lejos, a escasos metros de mi casa, en el barrio del Poble Sec de Barcelona, se extendía la animada avenida del Paralelo, en la que aún había un montón de cines. ¿Qué necesidad tenían aquellos matrimonios, padres y madres de familia, de irse a Francia para ver películas?

El caso es que hablando con amigos y compañeros de clase me enteré del contenido de las citadas "películas". Caí en la cuenta de que todos los padres y madres de mis compañeros realizaban el mismo tipo de excursiones y con el mismo fin, y quizá por eso, entre otras cosas, el señor Navarro dejó de parecerme un perverso y tomé la decisión de empezar a dibujar montones de tetas y de culos.

T: ¿El cómic erótico que se hacía por entonces contribuyó a la madurez del medio o sólo a satisfacer la lujuria masculina?

S: Creo que ni a una cosa ni a la otra. En realidad se trataba más bien de satisfacer un deseo de liberación de algo que les había estado prohibido a los españoles durante cuarenta largos años. Cierto es que el contenido erótico otorgaba ciertas satisfacciones a la vista de los machos ibéricos y que contemplar turgentes cuerpos femeninos, aunque fuesen dibujados, podía despertar algunos instintos. Pero creo que satisfacía más a la necesidad de un plantar cara, de un cambio de actitud por cuanto tenían de provocación "al sistema" aquellos cuerpos desnudos a porrillo que, con grandes dosis de chabacanería y atrevimiento, se hallaban en los quioscos haciéndoles la competencia a revistas como *Lib*, *Playboy*, *Interviú*, etcétera, en las que el erotismo estaba protagonizado por mujeres reales que satisfacían mejor la lujuria masculina, pero que, por otra parte, jamás se hubiesen atrevido a protagonizar las historias a las que se prestaban aquellas tetudas dibujadas a tinta y con aquellas tramas que planeaban para ellas los autores de historietas eróticas.

T: Esas mujeres de papel, entonces, contribuyeron a elevar la presencia de lo femenino en la cotidianidad, su poder en la nueva sociedad española y en la cultura en general... ¿o no?

S: En los contextos en los que se utilizaba la figura femenina, así como en los

contenidos de los que siempre era la protagonista –y con cuanta menos ropa, mejor– dudo mucho que se contribuyese a elevar la importancia de la mujer en la cultura y su participación en la sociedad. Cierto es que en aquellas tramas esperpénticas se la alejaba diametralmente de la imagen impuesta de la mujer “tipo”, envuelta en sus tareas cotidianas que la limitaban a ser ama de casa, esposa y madre. Pero las historias en las que se les convertía en protagonistas nunca trataban de sus capacidades intelectuales o de otros valores que no fuesen en el plano único y estricto de lo erótico y pornográfico.



Las revistas con modelos ligeras de ropa o desnudas por completo fueron la tónica de la prensa liberada de la transición. Portada de *Lib* n° 30, de 1977, en la que se avisaba del sorteo de un dibujo del ilustrador y humorista Aslan.

La mujer que por aquella época destacaba en lo social o en lo cultural lo hacía por ella misma, gracias a su lucha personal y por su propia valía. Poco o nada contribuimos nosotros a ello, aunque, a decir verdad, tampoco nos lo tuvieron demasiado en cuenta. Creo que ellas, así como una gran mayoría de la sociedad, entendían perfectamente que aquella eclosión que se produjo con aquel tipo de historias se trataba de poco más que de una moda periodística, y que su función, en realidad, no era otra que la de causarles serias preocupaciones a los funcionarios del Ministerio de Información y Turismo, a los que se les abrían múltiples frentes no dejándoles dar abasto en su lucha de velar por la moral del país y en mantener inmaculada la imagen que aquella España pudiese dar más allá de sus fronteras. En realidad no se trató más que de un escapismo desesperado que en su momento reventó como una olla a presión por el hecho de haberse significado como uno de los emblemas de lo prohibido durante tantas décadas de dictadura.

T: ¿De qué cánones de representación de belleza femenina partiste tú?

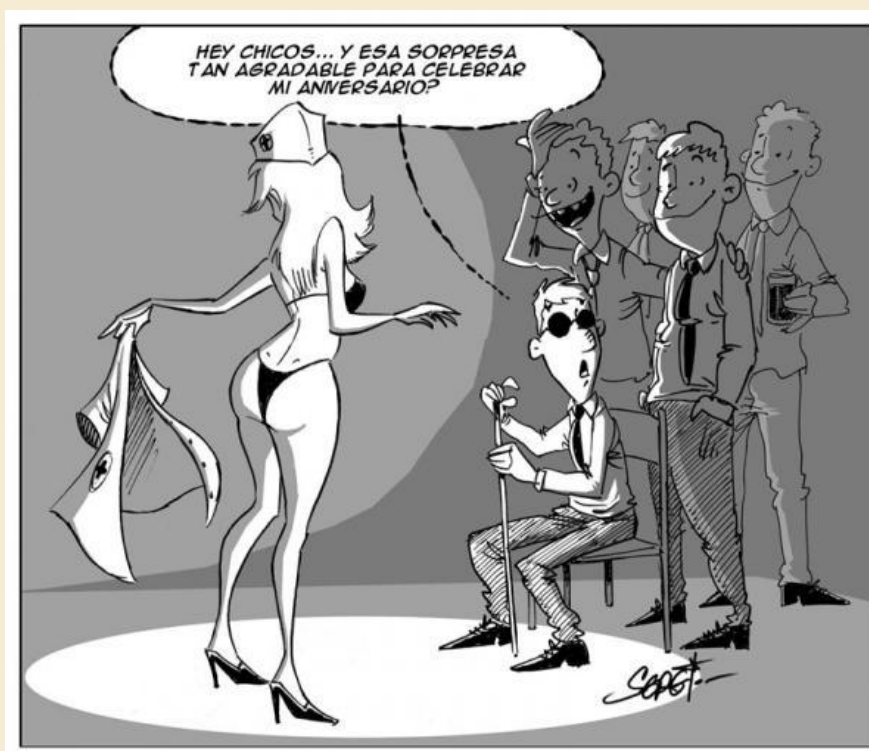
S: No lo tengo muy claro. Es posible que ni me lo plantease en su momento, pero imagino que lo que más hice fue copiar los tipos de belleza femenina con los que mis colegas llenaban sus páginas, y también recuerdo haber tomado algunos apuntes de las modelos desnudas que aparecían en esos ejemplares de *Interviú* y *Playboy* que se hallaban celosamente ocultos bajo mi cama o sobre el armario de mi habitación.

T: Se suele idealizar la figura de una mujer cuando se traza su caricatura. Pero, al mismo tiempo, se sexualiza. ¿Esto implica una cosificación?

S: Evidentemente, implicaba su idealización, por un lado. Eran tiempos en los que resultaba imposible encontrar por la calle algunos de los tipos de mujer que dibujábamos en aquellas historietas, y eso en unos tiempos en los que la silicona o las operaciones de estética no estaban, ni mucho menos, a la orden del día. Sí debo decir, no obstante, que fuimos visionarios en ese sentido, ya que a día de hoy ese

tipo de mujeres recauchutadas de inmensas tetas y culos de infarto que aparecían en aquellas desaparecidas historietas, son las que podemos encontrar en la actualidad llevando a sus hijos a la escuela, paseándose por los platós de las televisiones, e incluso, en algunos casos, ison nuestras vecinas!

También implicaba su cosificación porque las virtudes como ser humano que tiene cualquier mujer se limitaban a su aspecto físico, ignorando lo demás. Pero cabe destacar que el papel que jugaba el hombre tampoco le otorgaba ninguna ventaja en aquellas historietas, y en la mayoría de los casos se le caricaturizaba como a un individuo acomplejado y reprimido, como al marido cornudo que tenía a un *pivón* como esposa, como el típico baboso salido, el irreverente perverso, etc., etc. Me refiero a que tampoco existía un rol del hombre en el cómic erótico que contribuyese a elevar su importancia en el terreno cultural o social, no era nuestra intención; al contrario, pienso que, en el fondo, se trataba de reírnos bastante de nosotros mismos.



Viñeta sicalíptica del autor.

T: Sicalíptico, erótico, pornográfico. ¿En qué estriba la diferencia?

S: Fundamentalmente, la diferencia entre esos conceptos estriba en la mente del espectador. Por supuesto que había, y hay hoy en día, contenidos más implícitos o explícitos que muestran claramente la diferencia entre lo erótico y lo pornográfico, respectivamente. Claro que hubo (en aquella época, hoy y siempre) contenidos realizados con una clara intención de transgredir, de provocar y con expreso deseo de atravesar las fronteras de "lo establecido", pero, en cualquier caso, que un dibujo simplemente "picante" pudiese llegar a ser visto como algo que atentase contra la moral social era algo que sólo estaba en la mente de quien lo censuraba. Mente, que, por otra parte, demostraba estar verdaderamente enferma, no así la

del autor, aunque también podía estarlo... claro. Cómo no iba a estarlo, en parte, después de tanta represión?

T: Centrándonos en tu participación concreta en el mercado de lo erótico: ¿llegaste a conocer el cierre de Amaika y la fundación de Iru?

S: Llegué a conocer ambas cosas. Yo estaba publicando en la revista *Hara Kiri* cuando ésta era propiedad de Ediciones Amaika, pero el cierre de la editorial se produjo en el año 1984, justo en el momento en el que yo me encontraba realizando el servicio militar en Madrid, y aunque no recuerdo haber faltado ni un solo mes a mi cita con la revista, incluso bajo las condiciones que le impone a uno la vida militar, no tengo un recuerdo muy claro del momento en el que se produjo el cierre. En cuanto regresé a Barcelona con el servicio militar cumplido, estábamos ya en el año 1985, seguí publicando en la misma revista, pero por aquel entonces ya formaba parte de Ediciones Iru, y mi editor seguía siendo Carlos Navarro, como lo fue también en la desaparecida Amaika.

También recuerdo que Navarro me ofreció la posibilidad de publicar en la revista *El Puro*, en la recién estrenada *La Judía Verde*, así como la posibilidad de realizar portadas para todas esas revistas y de mandar artículos, relatos o textos de diversos contenidos. Acepté algunas de sus ofertas y, por ejemplo, publiqué algunas cosas en la revista *La Judía Verde*, pero no sé si fue por el efecto de las bombas de napalm, y otros desastres que padecí durante mi estancia en... "la guerra", que a mi regreso empecé a plantearme otras metas en mi futuro como profesional del mundo del dibujo. La publicidad, por ejemplo, gozaba de un buen momento y ofrecía buenas expectativas a nivel profesional. Me gustaban los dibujos animados, quería meterme en ese mundo, y consideré una buena oportunidad la de aprender trabajando en algún estudio de animación que realizase anuncios publicitarios para la tele, y así lo hice. En cierto modo, también es cierto que el cómic erótico estaba perdiendo empuje. No obstante, seguí colaborando con Ediciones Iru hasta 1988, año en el que no sólo había pasado ya por diversos estudios de animación, sino que, además, me había enfrascado en la no fácil tarea de montar mi propia productora, hecho que ya no me dejó tiempo como para seguir dedicándome a la historieta.



Viñeta para *Hara Kiri* nº 71.

T: *Hara Kiri* fue una revista de humor grueso. ¿Dónde buscabais inspiración para vuestras historietas guarras?

S: Reconozco que para mí era especialmente difícil encontrar la inspiración para realizar historietas, tal y como dices: guarras. Siempre he achacado esa dificultad a la edad que yo tenía por entonces; concretamente, empecé publicando con catorce o quince años, con la poca experiencia en el terreno sexual propia de esa

edad y con menos perspectiva aún como para desarrollar contenidos mordaces, corrosivos o transgresores de un mundo al que deseaba acercarme a toda velocidad, como todo adolescente, pero en el que aún no había ido más allá de donde me llevaban mis fantasías. De modo que, en la medida de lo posible, trataba de escaquearme de narrar historias guarras, y curiosamente Carlos Navarro me lo permitía en la mayoría de las ocasiones. Tampoco se trataba de un tema que me gustase especialmente. Siempre he dicho que el cómic erótico que se realizó durante la transición obedeció más a una reacción propia de la represión de los cuarenta años de dictadura (represión que no padecí) que a una vocación de sus autores por realizar ese tipo de historietas. Imagino que si nos hubiesen dado a escoger, la gran mayoría nos hubiésemos decantado por otros estilos, temas o géneros, pero para bien o para mal ésa fue la época que nos tocó, y personalmente, a pesar de que me empeñé en ello a regañadientes, me siento muy orgulloso de esa etapa y de todo cuanto compartí, como adolescente, con profesionales de la talla de aquellos con quienes tuve el gran gusto de participar de todo aquello.



Viñeta humorística para *Hara Kiri* nº 73.

tándome mucho en los contenidos. Creo que, en realidad, todos éramos conscientes de que aquello se trataba de una moda, de una especie de fiebre pasajera que duraría más o menos tiempo, pero que si no moríamos de ella, tarde o temprano pasaría. No creo que hubiese muchos dibujantes en ese momento para los que aquellas historietas eróticas que hacíamos fuesen algo, por llamarlo de alguna manera, vocacional.

T: ¿Qué problemas tuviste con la censura, si los hubo alguna vez?

S: Tuve concretamente dos:

El primero fue con mi librero del barrio. Por aquellos tiempos, los originales de nuestras historietas, una vez entregados, permanecían en poder de las editoriales por el resto de los tiempos. De modo que las únicas formas de conservar una muestra de nuestro trabajo era, o guardando un ejemplar de la revista en la que era publicado, o haciendo fotocopias de las páginas originales antes de la entrega.

T: Siendo tan joven, te impondrían / impondrías límites en la representación de ciertas prácticas...

S: ¡Muchos! Sin duda motivados por mi corta edad y por la falta de experiencia en el oficio y en todo lo demás, pero especialmente porque a mí, dibujar cómics eróticos no era lo que más me satisfacía en realidad. Hubiese preferido, quizá, dibujar historietas para Bruguera del estilo de las aventuras de Sir Tim O'Theo como las que hacía Raf, pero me encontraba publicando en Ediciones Iru, no me quedaba tiempo para preparar material para otras editoriales ya que, por imposición paterna, debía combinar mi trabajo como humorista gráfico con mis estudios, así que me conformé con lo que tenía en ese momento, pero limi-

Recuerdo que cuando fui a la papelería y librería del barrio –la librería de toda la vida– para hacer fotocopias de mis primeras historietas, aquel hombre, al que yo tenía por un tipo simpático y que de más crío me obsequiaba con alguna que otra *chuche* de vez en cuando, reaccionó como un energúmeno y montó en cólera ante la visión de lo que él calificó como: “Horribles dibujos del demonio”. Vale... yo no dibujaba muy bien entonces, pero tampoco se trataba de tirar por los suelos la autoestima de un pobre chaval que estaba tratando de encontrar un hueco en el que lograr publicar sus trabajos. Al instante, y tras llamarme “pervertido crío”, entendí que no se refería a que mis dibujos fuesen horribles (que lo eran, para qué nos vamos a engañar), sino a que en ellos aparecían tías en pelotas.

Seguí durante un tiempo acudiendo a esa librería de toda la vida para comprar algo de material, no así para hacer fotocopias, claro está. Pero en vista de su distante actitud conmigo, así como a los comentarios despectivos que me lanzaba delante de otros vecinos del barrio, finalmente dejé de ir.



Versión original, año 1986

Versión censurada, año 2009

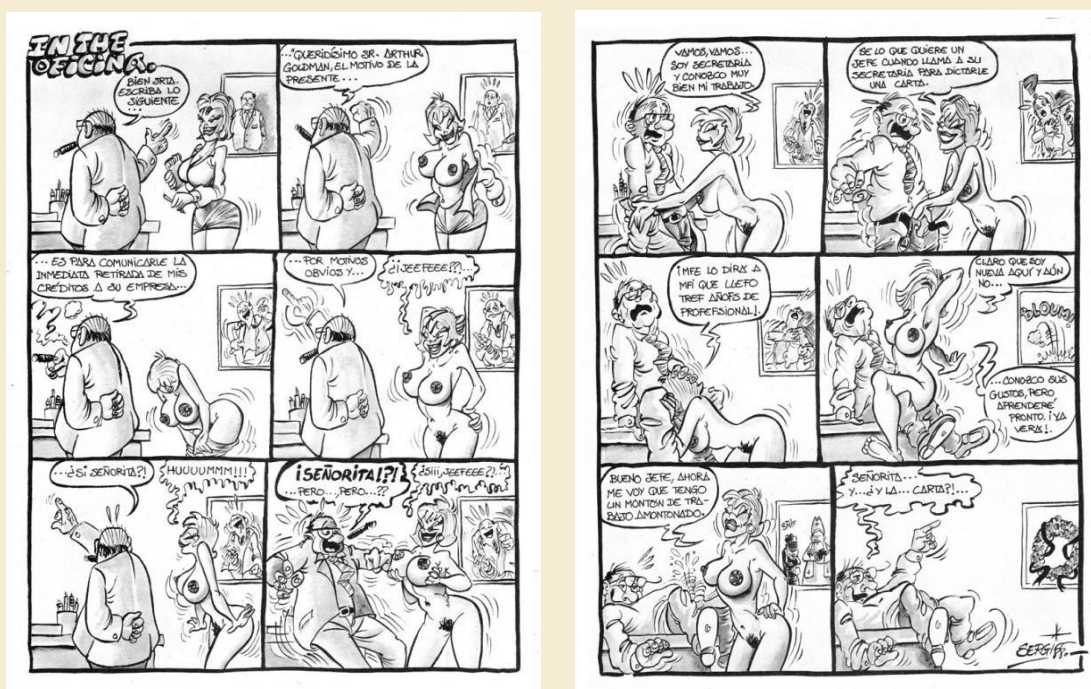
Detalle de la viñeta censurada de *El dibujo humorístico*.

El segundo problema con la censura lo tuve en el año 2009 (ahí es nada!). Escribí un libro de doscientas páginas para Parramón Ediciones titulado *El dibujo humorístico*, en el que hablaba de las diferentes técnicas para la realización del humor gráfico, así como de los diversos estilos, etc. Lo ilustré con material mío procedente de mis primeros gags hasta mis últimos dibujos realizados hasta la fecha. Pues bien... en el proceso de revisión de galeradas y de maquetación, un comercial de la editorial advirtió que en uno de mis dibujos se veía el pecho desnudo de una mujer tumbada en una cama. Por lo visto, el comercial tenía ya un preacuerdo con un editor norteamericano que había visto gran parte de la maqueta y se había mostrado interesado en adquirir los derechos de traducción de mi libro al inglés y de su publicación y comercialización por los Estados Unidos, de modo que el comercial decidió, unilateralmente, que el editor norteamericano no podía ver ese dibujo y que por culpa de semejante despropósito terminase echándose atrás en la negociación. Mi editor me llamó para pedirme permiso y, de algún modo, disimular aquel pecho femenino o bien sustituir todo el dibujo por otro gag. Ambos pasamos un buen rato riéndonos a expensas del comercial y llegando al

acuerdo de tapar el pecho, pero teniendo la certeza absoluta de que el editor yanqui no hubiese puesto ningún impedimento ante aquella pobre teta que asomaba tímidamente por ahí...

T: Hablemos de *La Judía Verde*. ¿Su filosofía editorial difería del resto de revistas de Iru?

S: La revista la dirigía también Carlos Navarro, cuanto menos, a él era a quien yo entregaba mis páginas originales y era él quien me extendía los cheques. Su temática y filosofía editorial variaba poco (o nada) de una revista como el *Hara Kiri*. *El Puro* era distinta, ya que trataba de recordar ligeramente a *El Papus* y su contenido era quizá más político, pero *La Judía Verde* y el *Hara Kiri* eran más y más de lo mismo: porno duro, la mayoría de las veces, y transgresión a lo bruto sobre cualquier cosa que supusiese un tabú de carácter sexual.



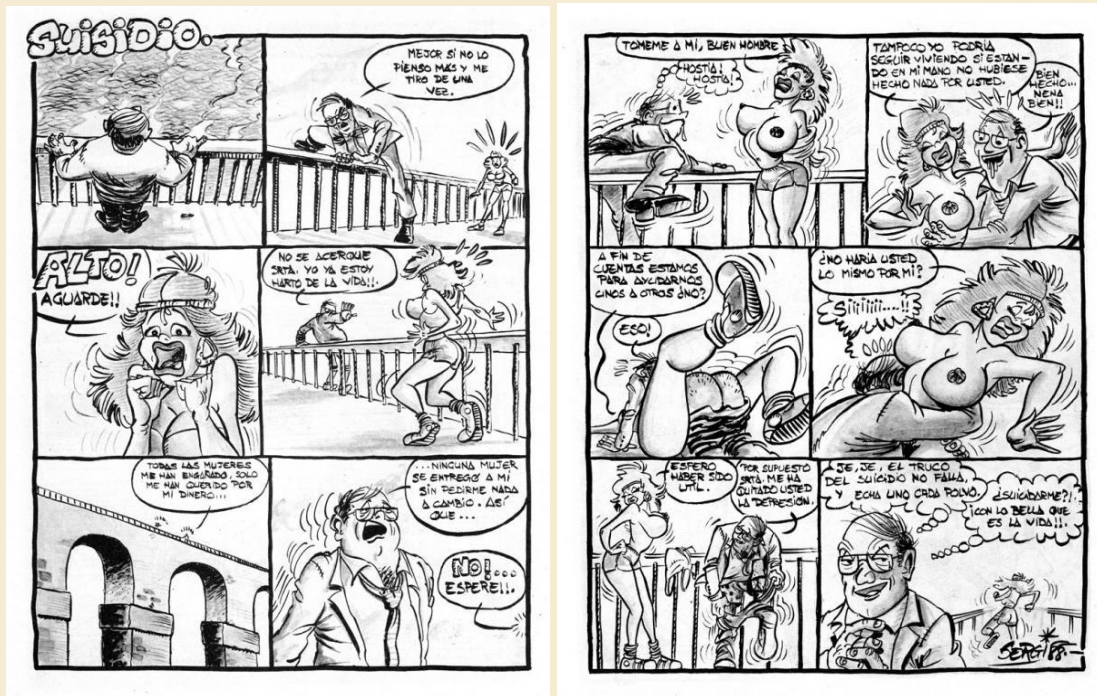
Historieta de Sergi para *La Judía Verde*.

T: ¿Aquel editor pedía algo concreto a sus autores?

S: Como ya he comentado, me pedía "tetos y culos". Nunca interfirió en los guiones de mis historietas, que, por causas de mi edad y en comparación con las de mis colegas, eran muy *light*, pero sí, ciertamente me pedía que, sin salirme de mis tramas si ése era mi deseo, le dibujase más tetos y más culos. Señalaba alguna viñeta de mi historieta y me decía: "¿Lo ves? Aquí has dibujado a esta tía que, aunque no interviene en la historia y no es más que una espectadora de la acción, está ahí, en la viñeta. Y, icoño!, me has dibujado a una señora que parece que va a hacer la compra! ¿No me podrías haber dibujado a una tía buena?".

Una cosa que me encantaba era que aunque mi editor se parecía físicamente a mi profe de lengua, al contrario que él, nunca "censuró" mis faltas de ortografía. Re-

cuerdo entregarle mis páginas y revisarlas juntos, y en ocasiones yo reparaba en alguna falta garrafal y le decía: "Huy, señor Navarro... ahí he puesto 'estaba' con v", a lo que él respondía: "Da igual".



Otra historieta de Sergi para La Judía Verde.

T: Dibujabais mucha teta y mucho culo, pero pocos penes.

S: Eso es algo que prevalece aún en nuestros días y en pleno siglo XXI. No han cambiado tanto las cosas en este aspecto, y creo que de eso no es algo de lo que alguien en concreto sea el culpable (en caso de que se trate de buscar culpables, cosa que no creo), pero que a la vez, lo somos todos un poco. Pienso que es un fenómeno que va de la mano con nuestra cultura y modo de ver la vida en Occidente; no hay más que ver la cantidad de mujeres que se pasean por los platós de cualquier televisión publicitando a los cuatro vientos su última operación de aumento de pecho, su última liposucción o su último *lifting* facial; como contrapartida, en cambio, no hay un solo hombre que conceda una entrevista para hablar acerca de su tratamiento para aumentar la longitud de su pene. Hay veces en las que pienso que este fenómeno, "tetas/culos *versus* pene", se trata de algo ancestral, y creo que sus raíces deberían buscarse en lo más profundo de la antropología; aunque los mismos antropólogos tampoco se ponen muy de acuerdo en ese aspecto.

Otras veces opino que se trata de una revolución provocada por la propia mujer y como reacción a la constante imagen que se quiere proyectar de ella a través de movimientos tan mediáticos como la moda: cuerpos anoréxicos, andróginos, sin formas, carentes de la más mínima voluptuosidad y que desfilan insolentes por las pasarelas luciendo tallas imposibles. Para colmo de males, dicha imagen viene impuesta, en la gran mayoría de casos, por hombres, modistas presuntos expertos en moda, que no sólo no gustan de mujeres, sino que incluso parece que las odian tratando de ningunear su sexualidad. Cabe ahí una lógica reacción por parte de la mujer, aunque sea de modo inconsciente, y en clara reivindicación de sus

curvas y de la necesidad vital de no ser esclavas de tormentosas dietas. También pienso, en ocasiones, que cuando se destapó "la caja de los truenos" y el destape irrumpió en nuestras vidas, la mujer dejó, casi de inmediato, de tener problemas con su sexualidad; no obstante, nosotros, a pesar de que fuimos los narradores gráficos de aquellas historias de absoluta liberación... aún seguimos dándole vueltas al tema.

T: El uso que se hace hoy del cuerpo de la mujer (y de su sexualidad) en los medios de comunicación no difiere mucho del que se hacía entonces. ¿No?

Ya he dicho anteriormente que a veces parece que hayan cambiado poco las cosas y que posiblemente se trate por algunos de los motivos previamente citados... o por otros.

Justifico plenamente que en la década de los setenta se produjese esa invasión masiva de material con contenido erótico y sexual, ya que la represión sobre ese tema fue la causante de semejante reacción. En la actualidad, esos contenidos siguen teniendo un protagonismo constante, pero reconozco que su presencia en todo tipo de medios se escapa un poco a mi entendimiento, y da la sensación de que seguimos viendo como exclusivo algo que es natural. Ciertamente, el uso que se hace actualmente del cuerpo femenino difiere en algunos aspectos del uso que se le daba en aquellos años de aperturismo. Antes se trataba de una forma transgresora de protestar contra un tema tabú como lo era el de la sexualidad y dejando a un lado el otro tema tabú, que era la política y que resultaba mucho más delicado. Hoy en día, al cuerpo femenino se le da un sentido más comercial y se utiliza para tratar de vendernos absolutamente de todo. No voy a entrar en si me parece bien, mal, mejor o peor, personalmente no me molesta y tan sólo creo que es distinto, pero a pesar de eso sigo quedándome perplejo ante algunos medios de comunicación pertenecientes a la prensa escrita, que protestan enérgicamente en contra de la prostitución y de la explotación de la mujer, pero que continúan publicitando anuncios de contactos en sus páginas. Creo que lo que antes tuvimos de ingenuos ahora lo tenemos de hipócritas, y que en este sentido (desgraciadamente no en otros) sí que nos hemos vuelto muy europeos.



Viñetas humorísticas de Sergi.

Lo que resulta evidente, y no hay que dejar de tener en cuenta, es que existe un amplísimo público para todo lo que signifique contenido sexual, de manera que

eso quizá justifique la oferta, así que, en el fondo, vivir en una sociedad que no ponga demasiadas limitaciones en esos aspectos, así como en muchos otros, creo que es vivir en una sociedad mejor; a pesar de todos los males y de las evidentes limitaciones que nos pone en aspectos más vitales, pero que sin duda... poco a poco iremos cambiando.

T: Antes de abandonar esta etapa de tu carrera dinos, si te atreves, qué tal te pagaba Navarro.

S: Tanto en Amaika como en Iru creo que yo era el que menos cobraba, por aquello de que apenas tenía quince años, demasiadas ganas de publicar y poco apego al dinero... cosas de críos ;-)

Recuerdo que me pagaban una cantidad ligeramente superior a las 4.000 pesetas por página, esto vendrían a ser unos 26 o 30 euros de hoy en día, ya que no recuerdo si la cantidad exacta eran 4.300 pesetas o 4.500. Hace ya mucho tiempo de eso y tampoco sé qué cobraban los demás. Jamás lo pregunté.

T: Dejaste el porno para hacer materiales didácticos infantiles, como libros para Parramón. ¿Te divertías igual que haciendo sexo?

Visto así se podría considerar que soy un hombre de extremos, pasando del porno a los contenidos infantiles.

:-)

Y bien es cierto que fue así en cierto modo. Aunque, a decir verdad, los materiales didácticos y las publicaciones con contenidos infantiles llegaron algo más tarde. En realidad dejé el porno para dedicarme a la animación. Já (Jordi Amorós) había montado un estudio de dibujos animados (llamado Equip), y allí empecé como asistente en la realización de un largometraje titulado *Despertaferro* y colaborando en anuncios de publicidad. Curiosamente, coincidimos allí varios de los historietistas que habíamos formado parte de Amaika y ediciones Iru (como ya he comentado, no creo que nuestra singladura por el cómic erótico fuese vocacional, y de ahí nuestra búsqueda por otros territorios). Aquélla fue también una buena época, en la que aprendí muchísimo y en la que no faltó el cachondeo extremo entre todos los que formábamos parte de aquello y estábamos un poco "pirados" (cosa que ya nos venía de lejos).

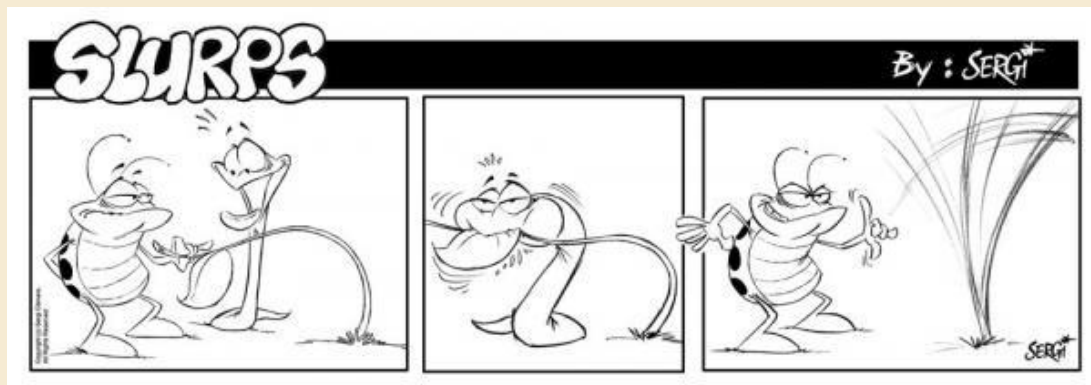
Posteriormente pasé por otros estudios de publicidad y de animación. Llegué a aprender bastante bien el oficio, monté mi propia productora, y entonces sí, fue el momento de combinar mi trabajo como productor, guionista y director, con la publicación esporádica de ilustraciones en libros de texto, cuentos infantiles y diverso material editorial.

Al principio del año 2000 aproveché para cambiar a la vez que el nuevo siglo y mi dedicación en el mundo editorial empezó a ser cada vez mayor.

T: Eres toda una eminencia en divulgación del cómic para los infantes. Háblanos de tus libros sobre el particular.

S: Esta parte de mi vida profesional comenzó aproximadamente en el año 2003. Llevaba ya un par de años colaborando regularmente con Parramón Ediciones y realizando las ilustraciones de bastantes de sus libros. Escribí para ellos también

una colección de cuentos que fue ilustrada por diversos autores. Se trataba de una colección que tuvo bastante éxito, gozó de muy buena acogida por padres, educadores y críos en general, así como a nivel internacional, ya que los cuentos fueron traducidos a varios idiomas y se comercializaron muy bien. Paralelamente, el mercado de los dibujos animados demandaba, cada vez más, producciones realizadas en 3D. Mi productora estaba especializada en animación tradicional y personalmente no me apetecía en absoluto meterme a producir a otro nivel. El 3D me gusta como espectador, pero no para dedicarme profesionalmente a ello, de modo que era un buen momento para dejar reposar un poco la actividad de mi productora en espera de ver cómo se sucedían las cosas en el futuro. Pensé, no obstante, que no estaría mal escribir un libro sobre los dibujos animados y contar en él los principios básicos de la animación tradicional, ya que en el fondo son los mismos principios sobre los que se rige la animación realizada con ordenador, así que un libro de esas características podía servir para los nostálgicos de la animación clásica, para los animadores que desearan lanzarse al 3D y también para todos aquellos que aspirasen a realizar pequeñas producciones de manera autónoma e independiente a través de programas de un uso relativamente fácil como el Flash, el Toon Boom, etc.



Tira de Sergi sobre su serie de animación *Slurps*. Puede ver un video de la misma [pulsando aquí](#).

Por otra parte, Parramón ha sido siempre una editorial especializada en libros de instrucción artística y de alguna forma mi proyecto encajaba en su línea. Les presenté una premaqueta y les gustó, así que para el año 2004 vio la luz el libro *El dibujo animado*. El libro llegó a traducirse a seis o siete idiomas, entre ellos el inglés a través de Barron's Publishers para Estados Unidos, país en el que se está comercializando con mucho éxito, llegando a ser recomendado por la propia Disney como herramienta de formación para nuevos animadores. E incluso ha sido catalogado y añadido a la Library of Congress de los Estados Unidos como libro de interés para la cultura, el conocimiento y la creatividad en beneficio del pueblo norteamericano.

Hasta entonces Parramón estaba muy acostumbrada a libros de instrucción artística en el terreno estrictamente clásico. Sus libros trataban técnicas como el óleo, pasteles y sanguinas, acuarelas, acrílicos, etc., pero *El dibujo animado* les sorprendió gratamente y de inmediato me realizaron un encargo. Me propusieron escribir un libro de idénticas características de edición que el anterior, pero esta vez sobre el dibujo de manga. A decir verdad, se trataba de un tipo de cómic que nunca había llamado mi atención y del que era un desconocedor absoluto. No obstante, les propuse escribirlo si, a cambio, me dejaban escribir dos más referentes a otros aspectos artísticos en los que me había desarrollado profesionalmente: la publicidad y el humor gráfico. Aceptaron, de manera que me tomé muy en serio lo

de realizar un buen trabajo con el libro de *El dibujo manga*, que para el año 2006 estuvo terminado. Me lo planteé como un trabajo periodístico, me documenté profusamente, leí todo el manga de actualidad que pude y aquellas colecciones consideradas clásicas. Encontré de todo y me adentré en una modalidad del cómic que empezó a sorprenderme en muchos aspectos y que llegó a gustarme, aunque no me considero fan. Obviamente, con el material reunido y con la estructura que me había preparado ya estaba en condiciones para empezar a escribir, pero faltaba algo muy importante: la parte gráfica. Dividí el material gráfico en dos categorías; una era la de archivo de mangas clásicos y muestras gráficas de los diversos estilos y géneros; la otra categoría era la de los dibujos que necesitaba que fuesen ilustrados expresamente para el libro, y ahí yo no me veía en condiciones para abordar el tema, de manera que recurrí a la fabulosa ilustradora Vanessa Durán, especializada en manga y reconocida internacionalmente por sus trabajos realizados en Estados Unidos. La colaboración con Vanessa fue realmente estu-penda, y su dedicación y profesionalidad me lo hicieron todo mucho más fácil.



Dos libros de instrucción artística coordinados por el autor: *El dibujo animado* (dibujado al completo por Sergi) y *El dibujo manga* (con dibujos de Vanessa Durán).

Ese segundo libro supuso una nueva sorpresa para Parramón. También fue traducido a diversos idiomas y comercializado en los Estados Unidos, de modo que la editorial se reafirmó en el preacuerdo que teníamos para la realización de dos títulos más y nos pusimos a ello. En el año 2008 se editó *El dibujo publicitario*; en él me limité a explicar las técnicas de dibujo empleadas para la realización de campañas publicitarias en distintos medios como el impreso, el audiovisual, etcétera, haciendo especial hincapié en la realización de *storyboards* para anuncios de televisión y en la creación de material publicitario interactivo para campañas en línea a través de internet.

En 2009 se editó *El dibujo humorístico*, que conjuntamente con *El dibujo animado* son mis preferidos. *El dibujo humorístico*, más que un libro, significó para mí un conjunto de emociones. Se trató de desempolvar trabajos míos de finales de los

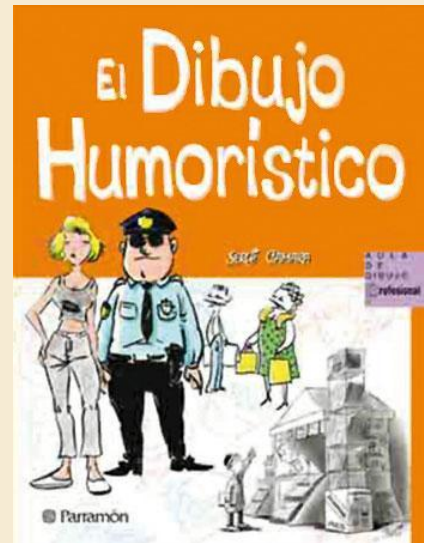
años setenta y principios de los ochenta, de recordar mi etapa como humorista gráfico y de volver a ella, ya que tuve que realizar muchos dibujos nuevos para completar los diferentes capítulos. Lo pasé en grande trabajando con él, y creo que se nota en el resultado. Inicialmente quise que muchas ilustraciones del libro procediesen de firmas de reconocidos maestros del panorama del humor gráfico nacional e internacional, pero la editorial y yo tuvimos muchísimos problemas para la adquisición de derechos de reproducción. Curiosamente, nada de eso sucedió con los libros anteriores. Recuerdo que para *El dibujo animado* solicité permiso para reproducir algunos fotogramas y dibujos pertenecientes a producciones Disney. La productora aceptó a cambio de un precio previamente establecido en dólares, pero con la condición añadida de que querían revisar la maqueta antes de su publicación. Se utilizaron las imágenes que solicité, se les hizo llegar la maqueta y la respuesta de Disney fue que el libro les parecía muy interesante y que habían tomado la decisión de no cobrarle nada a la editorial por la utilización de su material. Algo similar sucedió con *El dibujo manga* cuando se solicitó permiso para utilizar ilustraciones a diferentes productoras: ninguna de ellas objetó nada ni pidió a cambio ninguna remuneración. Pero con *El dibujo humorístico* se le pidieron a la editorial cantidades astronómicas y se pusieron muchos peros a la inclusión de imágenes. Finalmente opté por realizar personalmente todas las ilustraciones, gags, tiras cómicas, historietas y todo el material gráfico que aparece en el libro, y sin necesidad de variar en lo más mínimo su estructura inicial. Lamenté no haber podido contar con las colaboraciones solicitadas, pero, por otra parte, el libro se convirtió en una obra mucho más personal.

Sinceramente, mi colaboración con Parramón ha sido una interesantísima etapa de mi vida profesional en la que he podido divulgar, a través de libros de una edición impecable, algunos de los terrenos en los que me he desarrollado a nivel profesional: la animación, la publicidad o el humor gráfico. Me han aportado también una valiosísima experiencia en el campo editorial, permitiéndome conocer todos los entresijos del oficio, desde la creación de la estructura narrativa hasta todo el trabajo de maquetación, galeradas finales, etc. Parramón nunca puso inconveniente alguno en que me inmiscuyese en todas las facetas de la producción de esos libros, y yo, curioso por naturaleza, aproveché la ocasión para aprender un poco.

T: En estos libros tiene cierta importancia la figura de una mujer con las medidas que todos conocemos. ¿Son proporciones "ideales" o son proporciones "deseables"? Háblanos de la sexualización de los modelos en dibujo y animación dirigidos a niños y preadolescentes.

S: Hubo algunos de esos libros sobre superhéroes y otros sobre manga en los que mi trabajo se limitó a la dirección técnica. Parramón adquiría los derechos de edición para España y América Latina de libros escritos por autores norteamericanos, y previamente al proceso de traducción me los hacían llegar a mi estudio para que, en primer lugar, los valorase y les diese mi opinión personal acerca de la viabilidad de publicarlos para los países de habla hispana. Una vez aclarado eso, y con aquellos títulos que se había decidido sacar adelante, me ocupaba de elaborar un informe de las partes más técnicas de cada libro para que según que términos no supusiesen un problema para los traductores o les pudiesen llevar a cometer algún error.

De modo que no dibujé figura femenina en esos libros, aunque ciertamente, en términos generales, se trata de una figura idealizada; por ejemplo: en el manga nos encontramos con estilos como el *bishojo*, que literalmente significa "chicas guapas" e incluye a personajes femeninos de extraordinaria belleza y delicadas formas, pero dentro de los cánones de belleza de los que gusta el público japonés; es decir, que en este estilo la figura femenina suele ser bastante aniñada, de labios finos, pecho pequeño y escasa voluptuosidad en sus formas. Lo mismo sucede con la figura femenina que se utiliza en el género conocido como *magical girls* o *mahokka*, en el que las protagonistas suelen ser crías con poderes mágicos, pero que, caprichosamente, suelen vestir en una línea muy colegial, con falditas muy cortas del estilo *cheerleader* y con múltiples ocasiones a lo largo de las tramas para que se les



Portada de *El dibujo humorístico*.

puedan ver las braguitas.



Portada del autor para un libro dirigido a preadolescentes.

femenino que se utiliza actualmente en cómic para público adulto y adolescente, en el fondo, sigue siendo del tipo Vampirella del año 1969; es decir, la típica "buenorra" que sigue gustándonos a los occidentales y que destaca por sus curvas, pechos más o menos voluminosos, piernas largas y culos cerebrales que dan la sensación de que piensan por sí mismos y poseen personalidad propia. Con representaciones más o menos estilizadas, creo que hoy en día la sexualización de la figura femenina sigue bebiendo de artistas como Frank Frazzeta, Zesar Álvarez,

Existe también una línea más *hardcore* en el manga que puede llegar hasta lo impensable, e incluso prohibido en muchos países. Ejemplos de ello son, de menos a más, los siguientes: el *ecchi* se trata de un erotismo muy suave en el que no hay sexo explícito y se limita a mostrar cuerpos semidesnudos, también de delicadas formas e incluso es apto para menores; el *hentai*, literalmente, significa "pervertido" y engloba cualquier tipo de manga erótico, desde lo más suave a lo más *heavy*; el *shojo-ai* o *uuri manga* muestra historias de lesbianas en las que sus relaciones sexuales son raramente explícitas; en lo más *heavy* nos encontramos con el *sota-kon*, que muestra relaciones sexuales entre niños o entre adultos con niños, o el *loli-kon*, lo mismo pero con niñas o adultos y niñas. Como se puede ver hay para todos los gustos, en algunos casos, incluso... inexplicablemente.

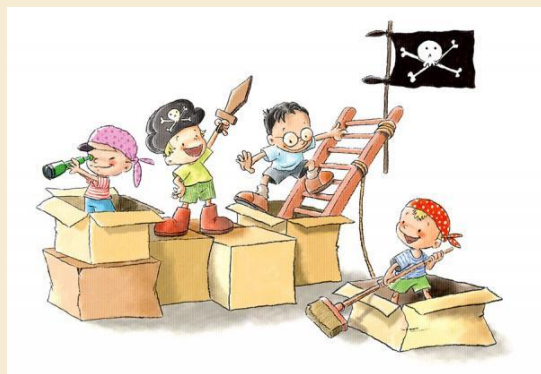
El panorama en Occidente es distinto. Desde mi punto de vista, el modelo

José González y otros que se recrearon dibujando las formas de una Vampirella que, como ya he dicho, sigue siendo nuestro ideal de belleza femenina, en la mayoría de los casos.

En lo referente al público compuesto por niños y preadolescentes, olvidémonos. Ni en cuento infantil ni en libro de texto aceptarían sexualización alguna de la figura femenina; al contrario. Puede que alguna publicación destinada a jóvenes de hasta catorce años ofrezca alguna figura femenina con cierto carácter "sensual", pero poco más. En el mundo de la animación sucede exactamente lo mismo, y, al contrario del mercado japonés, aquí, en Occidente, la sexualización para contenidos infantiles o preadolescentes no está estrictamente prohibida, pero podríamos decir que existe un acuerdo "moral" en virtud del cual, tampoco está... abiertamente tolerada.

¿Que proyectos de historieta infantil o animación has abordado estos años?

S: Básicamente me he desarrollado en el libro de texto y en el cuento infantil para el mercado editorial. En nuestro territorio he trabajado, prácticamente, para todas las editoriales, pero fundamentalmente con libros de texto. No sé qué pasa en España que no resulta fácil entrar en el mercado del cuento infantil, a menos que sea un poco por casualidad o que tu estilo sea muy moderno y casi, casi, rozando la abstracción o lo onírico. En ese sentido está claro que no encajo, ya que mi estilo es abiertamente clásico (cuanto menos, ésa es mi experiencia personal). De modo que sobre el año 2006 decidí darme una vuelta por los Estados Unidos y traté de abrirme paso por allí. Mi trabajo era muy bien aceptado por los editores norteamericanos, pero casi todos me solicitaban que trabajase a través de un agente, así que... creo que fue en el 2007, Wilkinson Studios, de Chicago, aceptó representarme por territorio norteamericano, y desde entonces mi colaboración con ellos es constante, y a través de Christine, mi agente, he trabajado para editoriales como: Rigby A Harcourt Achieve Imprint, Macmillan/McGraw-Hill, Zaner-Bloser, Sra/McGraw-Hill, Sundance Publishing, etc., fundamentalmente ilustrando cuentos infantiles, aunque también he realizado materiales de carácter didáctico.



Ejemplos de su trabajo como ilustrador infantil.



Lo cierto es que me va bien por los Estados Unidos, y en ese sentido no me puedo quejar. Algunas de las series de animación que dirigí y produje entre mediados y finales de los noventa se comercializaron bien por territorio norteamericano y se emitieron de costa a costa a través de la Fox Family Channel. Los cuentos infantiles que escribí, así como los libros de instrucción artística, se tradujeron al inglés y tuvieron una buena aceptación. Del mismo modo, en la actualidad, la mayor parte de mi trabajo como ilustrador lo realizo para editoriales de los Estados Unidos, de forma que mis proyectos actuales van más dirigidos hacia ese mercado.

En lo referente a animación, he pasado los últimos años realizando campañas publicitarias *online* de mayor o menor importancia. En la mayoría de los casos se han limitado a la animación de *advertising banners* y animaciones para páginas web.

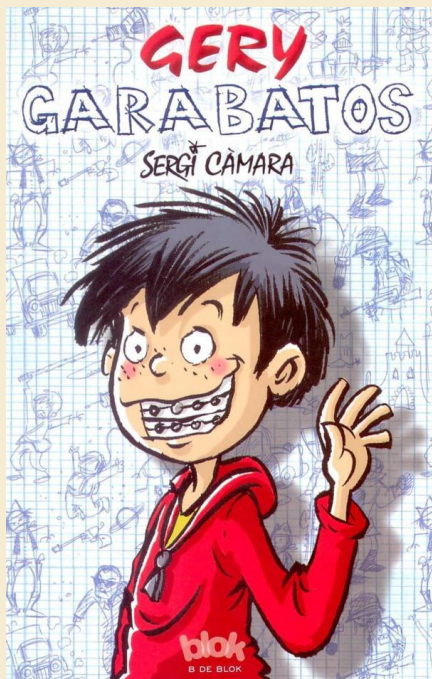
Debo decir que me gustaría trabajar más para el mercado nacional, quieras que no se trata del que me resulta más cercano, así que tampoco dejo de refrescar mis contactos y de presentar proyectos que en ocasiones tienen final feliz, así que a continuación te hablo de uno de ellos, que además, es muy reciente.

T: Acaba de aparecer tu obra *Gery Garabatos* en B de Blok, sello de Ediciones B. Se trata de narrativa tradicional combinada con contenidos multimedia y, además, presencia en internet. ¿Cómo ves el medio ahora que las nuevas tecnologías nos indican otros rumbos?

S: Efectivamente, está recién salido del horno y aún calentito. *Gery Garabatos* ha sido una forma airosa de plantear una novela destinada al público juvenil, pero respetando el formato clásico y tradicional de novela impresa y, a la vez, ofreciendo toda una serie de contenidos multimedia, como pueden ser sencillos videojuegos, pequeñas películas de animación y diverso tipo de material en las diferentes redes sociales.

La idea se me ocurrió tras husmear el mercado editorial durante estos últimos cinco años y detectando que el principal problema de los editores no era sólo la

crisis, que también, pero insisto, pienso que no se trata del principal. Creo que lo que más está afectando al editor es el cambio de soporte de lectura, es decir, lo que parece ser el fin del mundo con cachivaches llamados e-reader, que están irrumpiendo en el mercado y que amenazan con hacer desaparecer al viejo libro impreso de toda la vida.



Portada de la edición digital de *Gery Garabatos*. Abajo: una página tomada de su blog.



Los editores, un poco desconcertados con ese fenómeno, y atizados de paso por la crisis, se están limitando a reeditar antiguos contenidos y atreviéndose muy poco a invertir en contenidos nuevos. Claro... ¿cómo hacerlo? ¿Editan su libro en el formato tradicional? ¿En soporte digital? Si optan por el segundo caso... ¿en qué soporte exactamente? ¿Un libro digital que un lector pueda descargar de la página de la editorial... es apto para todos los formatos? ¿Dará igual si el usuario tiene un Kindle que un iPad o un iPhone? Además... ¿está realmente protegido un contenido digital difundido por internet? ¿Hasta qué punto resulta fácil piratearlo? ¿Y qué pasa con los derechos de autor? ¿Cómo se gestionan?

Por suerte, algunas de esas preguntas ya están empezando a encontrar respuestas, pero aun así es lógico que el editor, que, al igual que cualquier otro sector empresarial, no se encuentra precisamente en su mejor momento, esté lleno de incertidumbres y temeroso de invertir en algo que no sabe hasta qué punto le reportará un beneficio o le supondrá una pérdida. Lo mejor en estos casos es esperar, o cuanto menos, ver qué tal les va a otros en aquellas cosas que emprenden para así reunir el valor de hacerlo también ellos. Ya se sabe que el dinero... es cobarde.

En mi caso, como autor, y como en el caso de la gran mayoría de autores, lo que no podemos hacer es esperar. No tenemos otra que la de seguir moviendo nuestros proyectos y como consecuencia de ello reinventarnos y emprender; conceptos que hoy en día están muy de moda, pero que los dibujantes llevamos toda la vida poniendo en práctica, así que nada de esto debería venirnos de nuevo. En su origen ya me planteé que *Gery Garabatos* se trataría de un proyecto multimedia.

Básicamente porque tenía ganas de afrontar un trabajo que me reportase satisfacción a nivel profesional y en el que poder poner en práctica todas las facetas profesionales en las que me había desa-

rollado hasta el momento. Deseaba crear un proyecto que me permitiese escribir, ilustrar, animar... de todo un poco. Y, por su naturaleza, *Gery Garabatos* era ideal, ya que narra en primera persona las experiencias de un preadolescente, su forma de enfrentarse a sus miedos, sus épocas de exámenes, su pereza por sacar adelante sus estudios, la relación que mantiene con sus compañeros, la primera pelea con el matón de la clase, su primer beso... Pero Gery tiene una particularidad que le hace distinto al resto, al margen de una filosofía de la vida y de una manera muy personal de ver las cosas. La particularidad de Gery es la capacidad de abstraerse del mundo real sumergiéndose en los garabatos que realiza en sus libretas de apuntes, garabatos que generalmente hace en sus horas de clase, que le traen serios problemas con sus profesores, pero que le transportan a un mundo paralelo en el que sus deseos se hacen realidad y sus inquietudes desaparecen, no en vano se trata de garabatos fruto de su imaginación, y ahí manda él y forma parte del mundo que puede controlar independientemente de que el mundo real sea otra cosa. Además, todos esos garabatos cobran vida convirtiéndose en dibujos animados que campan a sus anchas sobre las hojas de sus libretas.

Teniendo en cuenta este punto de partida, era necesario crear, como mínimo, animaciones que sirviesen de contenido adicional al libro, pero... ¿cómo?, ¿incluyendo en él un CD o un DVD? Mi idea era llevar la vida del personaje más allá del libro en sí, fidelizar al lector, ofrecerle contenidos adicionales que fuesen renovándose de una forma periódica, y eso no se podía hacer con un DVD que una vez en las manos del lector no se pudiese ir actualizando. La otra posibilidad era crear todos los contenidos en formato digital, a través de un e-reader y que los lectores fuesen actualizando dichos contenidos a través de su conexión a internet, pero entonces el problema me lo encontraría con el editor, que seguiría viendo que su negocio está en el papel impreso, al menos hasta que otros den un primer paso en otra dirección. Finalmente tomé una decisión intermedia, tiré por el camino de en medio, que generalmente suele ser el más seguro y fácil de transitar, aunque, curiosamente, en el que menos piensa la mayoría de la gente. Decidí crear un proyecto mixto con el que el editor se sintiese cómodo, editando un libro en formato tradicional y en papel impreso y el resto de contenidos los serviría a través de una página web del personaje en la que habla-



Cartel de un video que integra los contenidos multimedia de este lanzamiento de B de Blok. Pueden verse videos de esta producción [aquí](#), [aquí](#) y [aquí](#).

se de su día a día a través de su blog, en la que colgase sus garabatos animados, videojuegos y todo y cuanto me pudiese pasar por la cabeza en un momento dado. De inmediato me puse a trabajar en la página web, escribí una sinopsis de la novela, la presenté a Ediciones B, y la reacción no se hizo esperar. Aún no había pasado un mes cuando recibí una llamada de Ediciones B en la que me daban luz verde para sacar el proyecto adelante. Me puse de inmediato a escribir la novela, y ahora, una vez editada, continuo actualizando la web y colgando peliculitas y demás cosas en ella, así como actualizando el perfil en Facebook que creé para el personaje.

Creo que puede tener una buena salida en el mercado, ya que todos esos contenidos adicionales no incrementan el precio de la novela, pero sí su valor. El precio de venta al público es el mismo que pueda tener cualquier novela con las mismas características de edición, de modo que el resto de material adicional es absolutamente gratuito para el lector e incluso de libre acceso para aquellos que no hayan adquirido la novela en las librerías ni tengan intención alguna de hacerlo. No hay claves de acceso a la página web de *Gery Garabatos*, no es necesario suscribirse a ella ni utilizar contraseñas. Los beneficios que yo, como autor, pueda obtener de esa parte del trabajo que se ofrece al público de manera gratuita están negociados a otro nivel. De forma que, creo... que se trata de un proyecto novedoso, de una nueva manera de plantearse el futuro del mercado editorial sin radicales o traumáticos cambios en la forma y manera de hacer libros. Si ha de haber cambios, que tarde o temprano los habrá, *Gery Garabatos* está perfectamente preparado para adaptarse a ellos, a lo que venga.

Facilito los siguientes enlaces en los que poder echar un vistazo a todo ese material adicional que se halla en constante actualización, cosa que, como digo, mantiene al personaje vivo más allá de las aventuras que de él se puedan narrar en el libro.

<http://www.gerygarabatos.com>

<http://gerygarabatosfilms.blogspot.com.es/>

<http://gerygarabatosgames.blogspot.com.es/>

<http://www.facebook.com/gerygarabatos>

Y, ¡coño!, ya de paso... haceos seguidores del blog del personaje, o dadle al "me gusta" en su facebook ;-)



Gery Garabatos en Facebook. Si haces clic te lleva allí.

T: Concluyamos con una pregunta de rigor: ¿qué tema o relato erótico hubieras querido escribir/dibujar o cuál consideras que hubiera sido excelente como base para un cómic erótico?

S: Ya he mencionado que mi aparición por el cómic erótico para nada fue vocacional y que me encontré ahí, casi como quien dice, por accidente o error. Lo pasé muy bien en esa época. Disfruté del trabajo que hice, y por encima de todo mantengo el grato recuerdo de los profesionales a los que conocí y con quienes compartí anécdotas y momentos que para un adolescente supusieron mucho en lo referente a mi formación, no sólo como profesional, sino incluso a nivel personal. Considero un enorme privilegio haber podido compartir experiencias vitales y... surrealistas con aquellos personajes de mente abierta y transgresora. Insisto en que tuve un gran privilegio que pocos chavales con dieciséis años tuvieron en los entornos en los que pudiesen moverse en aquellos tiempos en los que, a pesar de la transición y demás, la oscuridad se mantenía sobre nuestras cabezas por aquello que dijo el agonizante abuelo cuando sentenció que "lo había dejado todo atado, y bien atado".



Aún y así, mis gustos personales, en lo referente a narrar historias o dibujarlas, estaban más cercanas a los contenidos que ofrecían autores como Mark Twain que no a la narrativa erótica. No obstante, para mí fue, sin duda alguna, la mejor de las escuelas.

Sólo me resta daros las gracias por las entrevistas, por darme una oportunidad más para bucear en tantos recuerdos y traer a mi mente tantas cosas que fueron importantísimas en su momento. Ha sido un verdadero placer.

T: El nuestro.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

SERGI (CAMARA); MANUEL BARRERO (2012): "UN JOVEN EMPRENDEDOR EN LA CORTE DEL REY DEL PORNO. ENTREVISTA A SERGI CÁMARA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/un_joven_emprendedor_en_la_corte_del_rey_del_porno_entrevista_a_sergi_camara.html

MIKAELO, LAS CHICAS MÁS LINDAS DE IRU (HELSKINKI / SEVILLA, 15-VI-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#), [MIKAELO](#)

Notas: Entrevista practicada al autor en junio de 2012, integrada en el número 9 de *TEBEOSEFERA*, especial sobre la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, fragmento de una portada para el nº 88 de 'La Judía Verde', en la que aparece una modelo típica del autor.



MIKAELO, LAS CHICAS MÁS LINDAS DE IRU

ENTREVISTA A MIGUEL FRANCISCO

Mikaelo (o Mikelanchelo) fue la firma de aquel autor de las portadas de *La Judía Verde* que admirábamos tanto, y de historietas en otras revistas del sello Iru, y que resultaba tan parecido en su estilo a un dibujante de tebeos infantiles de Bruguera y B, un tal Miguel. A nadie consiguió engañar: Mikaelo era el mismo Miguel que trabajaba entonces para Ediciones B con el guionista De Cos. Nos hemos interesado por su trabajo como autor de erotismo, y a Helsinki (donde reside hoy) hemos ido a entrevistarle sobre aquellos lodos y sus actuales logros.

TEBEOSEFERA: Naciste en el final de los sesenta y los tebeos te atrajeron inmediatamente, imagino. ¿Qué leías y de quién copiabas?

Mikaelo: Nací en el año 1968 y ya puedes suponer que en los setenta, los primeros cómics que vi fueron *Mortadelos*, *ZipiZapes*, *TBOs*... Copiaba a Ibáñez desde que puedo recordarme sujetando un lápiz. Luego descubrí a Uderzo, Franquin... y traicioné a Ibáñez por ellos.

T: Aprendiste a dibujar chicas muy bonitas. ¿Qué cánones de representación de belleza tomaste como referencia?

M: No era algo que me planteara. Simplemente dibujaba el tipo de chica que me gustaba en aquellos momentos. Ahora me lo planteo todo mucho más y sigo haciendo lo mismo. Igual suena sexista, pero es que no tendría mucho sentido dibujar mujeres que no me gustaran.

riamente en la redacción de Intermagen fue un sueño. Recuerdo aquel tiempo como uno de los mejores, más cálidos y más interesantes de mi carrera.



Muestras de las historietas de Miguel para tebeos de humor infantil y juvenil. En la parte superior, obras de la serie *Ricky y los desahuciados* publicadas entre 1986 y 1987. Abajo, una historieta de *Bum Bum y los desahuciados*, serie inspirada en la anterior (y en ambos casos con guiones de De Cos), y dos páginas con historias autorreferenciales sobre la vida de los autores de Ediciones B.



T: Entraste en Bruguera muy joven y dibujaste sobre guiones de De Cos. Háblanos de este guionista.

M: Sí, comencé a los dieciséis años en Bruguera a raíz de concursar en uno de aquellos "Mortadelos de Oro". No gané el premio, pero Matías Guiu me llamó por teléfono para darme trabajo. Allí fue donde conocí a Jesús, que era el guionista que me habían asignado para desarrollar semanalmente *Ricky y los Desahuciados*. ¿Y qué te voy a contar de Jesús? Desde aquel momento en que nos conocimos en Bruguera hasta este momento actual seguimos haciendo cosas juntos. ¡Es mi relación sentimental más larga!

Con él creé una empresa de animación y diseño. Bueno, nuestra idea era en principio hacer una cooperativa, de ahí el nombre, *Bee Mind*, "mente de abeja", por lo

de la unión mental de las abejas y blablabla.

T: Háblanos sobre tu trayectoria junto a Beà, en Intermagen y CGE.

M: Bueno, trabajar con Beà y Marian fue fantástico. Tuve un curso intensivo de ocho horas diarias de amar mi profesión y de honestidad y cariño a raudales en un momento de mi vida que realmente lo necesitaba. Siempre, a pesar de mi corta edad y de, evidentemente, la pobre calidad de mi trabajo, me sentí trabajando en equipo y aprendiendo constantemente. Siempre recordaré con cariño cuando Beà y Marian llegaban por la mañana. Marian me daba un beso de buenos días y Beà me decía «¡Hostias, Miguel, no te puedes imaginar lo que he soñado esta noche! Siéntate, siéntate que te lo cuento...». Y ese "siéntate que te lo cuento" era la entrada para escuchar los sueños más delirantes y divertidos, a los que atendía con la boca abierta y los ojos como platos entre sorbo de café con leche y bocado de cruasán.

Trabajar en CGE fue completamente diferente. Comencé a colaborar con ellos cuando Beà dejó de hacer la revista *Bichos* y ellos se quedaron el titular o algo así. Trabajé con ellos durante un par de años creo, pero sólo como *freelance* para *Bichos* y *Garibolo*, en el que tuve el placer de dibujar con Vázquez.

T: ¿Por qué proyectos tan atractivos como *Gatopato*, *Monstruos* o *Bichos* fracasaron en el mercado, a tu juicio?

M: Era un momento muy loco. El mercado estaba saturado de revistas, y la crisis del cómic se avecinaba con la subida del papel y la aparición de nuevos *media*: vídeos, *playstations* y *gadgets* varios... Además, grandes grupos como Zeta amenazaban por los alrededores... Yo qué sé, fue un cúmulo de insensateces y un hartazgo por parte del público. Llegó un momento que había demasiadas publicaciones, y muchas de ellas con una calidad pésima. Y llegó el momento en que el lector encontró otras cosas que hacer.

T: Con la firma Mikaelo (o Mikelanchelo, o El Pájaro Loco) dibujas historietas porno festivas en revistas de Iru, como *El Cuervo* o *La Judía Verde*. ¿Por qué razón esas firmas?

M: Comencé a usar Mikaelo como seudónimo porque, inocente de mí, pretendía esconderme detrás de él para evitar que Ediciones B me prohibiera publicar porno. Ni que decir tiene que todo el mundo se enteró al salir el primer número a pesar del seudónimo, pero nunca tuve ningún problema de incompatibilidad por parte de las diferentes editoriales en las que trabajaba.

T: Tu estilo era muy *cartoon*. ¿La caricaturización de la figura femenina implica su idealización, su sexualización o su cosificación?

M: Idealización sobre todo. La sexualización está más en la mirada del lector, y sobre la cosificación no sé qué decirte, le preguntaré a De Cos.

T: ¿Qué opinión te merecen hoy tus trabajos de entonces? No me refiero a su calidad formal, que es incuestionable, me refiero a sus contenidos, a su tratamiento de la figura de la mujer, al uso del humor, etc.



Páginas de Mikaelo para la revista *La Judía Verde*. Arriba, del nº 2, firmada con su seudónimo El Pájaro Loco. Bajo estas líneas, del nº 12, firmada como Miguel, y del 41, como Mikaelo.



M: Tengo mis dudas respecto a su calidad. Bueno, de hecho no tengo ninguna duda. La calidad profesional de aquellos trabajos, excepto quizás alguno, era muy baja. Tanto en dibujo como en historias no es de lo que me siento más orgulloso a nivel profesional.

Aquellas historias pretendían tan sólo hacer soltar alguna sonrisa con un humor bastante bestia y con el tema fijo del sexo como nexo de unión.

T: ¿Por qué las zonas erógenas femeninas tenían tanto éxito en las viñetas y el pene tan poco?

M: Fundamentalmente por el público al que iban dirigidas, que era mayoritariamente masculino.

T: ¿Qué te pedía el editor de Iru en concreto y qué límites te impusiste tú?

M: El editor sólo pedía chicas macizas, guiones divertidos y evitar las pollas en las portadas. Eran cómics rápidos, muy baratos y de consumo. No había grandes *brainstormings* o *briefings* para hacerlos.

Yo no me puse ningún límite... incluso intenté llevar a la práctica algunas cosas que dibujé, lo cual me produjo una hernia cervical que aún mantengo.

T: ¿Tuviste algún problema con la censura?

M: No, no tuve ningún problema con la censura, ten en cuenta que estuve dibujando aquellas historias desde el 1987 al 1992, si no me falla la memoria. Poca censura quedaba ya para revistas eróticas.

T: ¿Recuerdas cuál era el método de trabajo que se seguía en Iru? ¿Te pusieron trabas alguna vez?

M: En Iru se seguía el mismo método que en todas las editoriales. Pactábamos un número de páginas, portadas y chistes, y una vez al mes, casi siempre con retraso, hacía la entrega.

No, nunca tuve trabas, lo único que me pedían era que no dibujara penes en portada. Cosa que casi nunca cumplía, porque tenía una amiga que siempre me pedía que los dibujara, y como estaba perdida y sexualmente enamorado de ella no po-

día negarme.



Dos páginas del autor aparecidas en el número 40 de la revista *A Tope*, de Norma.

T: ¿Podrías referirnos las razones por las que cerró Iru?

M: Sí, imagino que cerraron por el mismo motivo que el resto de revistas: aumento del precio del papel y ventas mínimas.

Ya no estaba colaborando con ellos cuando cerraron, pero sé que para muchos dibujantes fue una de las últimas posibilidades de seguir publicando. Hay que recordar que Iru tenía bastantes cabeceras mensuales en el mercado aparte de la publicación de libros.

T: ¿Cómo es que entraste a trabajar en *iEl Chou!!*?

M: Ediciones B comenzó a publicar *iEl Chou!!* aprovechando el tirón del programa de televisión. No colaboré demasiado con ellos, creo que en un par de números. En aquella época ya empezaba a plantearme qué diablos estaba haciendo con mi carrera. Me preocupaban mucho las prisas con las que tenía que trabajar y el resultado final de los cómics que hacía. Los temas dejaron de interesarme, especialmente los de *iEl Chou!!*, y fue una de las primeras revistas en las que dejé de colaborar. Hice alguna portada, creo que la del primer número, y alguna página con guión de Ramis.

T: Háblanos un poco del álbum didáctico *Historia de la fotografía*.

M: Tiempo después de cerrar Bruguera, Montse Vives comenzó a trabajar como agente, y ése fue uno de los trabajos que me consiguió para la empresa Fotosistema. Lo cierto es que me lo pasé genial documentándome e intentando hacer un

buen trabajo de calidad que tan sólo pude mantener durante las primeras 20 páginas aproximadamente. Luego un cambio en las fechas de entrega me hizo correr como un energúmeno para acabarlo, y se nota claramente en la calidad de las últimas páginas.

T: Luego trabajaste con Martín en Zona X. Firmaste tu serie Vladdy Jenny como Mikaelo, ¿por qué esa firma ahí?

M: Comencé a firmar como Mikaelo en *La Judía Verde* y mantuve ese nombre para todos los trabajos que no eran para un público infantil. El motivo de ese nombre no lo sé realmente. Se me ocurrió sin más.

Conocí a Óscar cuando estaba preparando su *Zona X*. Nos vimos en un par de ocasiones y colaboré con él en los dos primeros números de su revista. Finalmente tuve que dejarlo. En aquella época ya andaba muy metido en publicidad y apenas tenía tiempo para los cómics. No conozco demasiado a Óscar, pero puedo asegurar que es un trabajador incansable, con una capacidad y una rapidez inconcebible para mí.



Página de la serie Maika, publicada en Kaña, n.º 13.

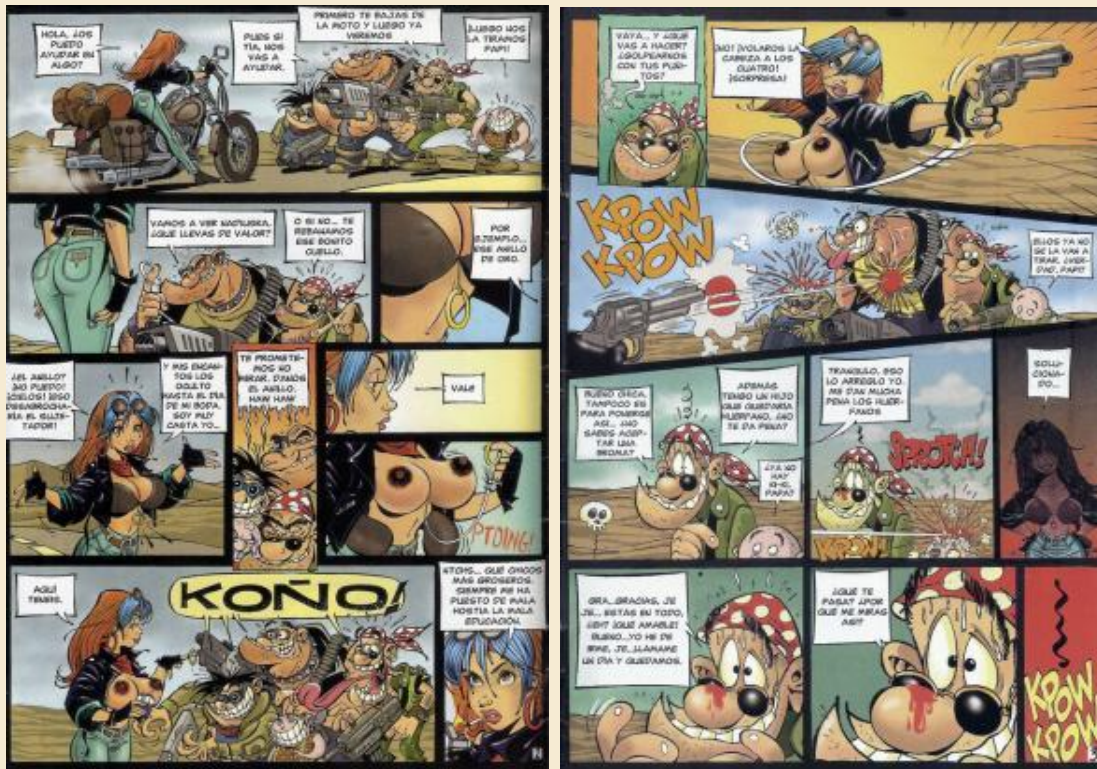
T: Tu dedicación al diseño, la publicidad y la animación te llevó al norte de Europa y finalmente recalaste en Finlandia. ¿Cómo es que acabaste tan lejos

M: Bueno, después de mi última incursión en los cómics de la mano de Óscar, me metí de lleno en publicidad, trabajando casi exclusivamente para McCann Erickson. Años después hubo una crisis en publicidad y me reciclé a la animación. Y desde entonces he ido dando vueltas por Dinamarca, Países Bajos y ahora, desde hace más de tres años, Finlandia, donde trabajo de *lead character designer* en Rovio, la empresa de Angry Birds. ¡Más lejos está Australia chico!

T: Has diseñado personajes para videojuegos y otras empresas, y tu modelo de mujer hermosa sigue siendo el mismo que en tus historietas para Bruguera e Iru: una muchacha muy joven, muy estrecha de cintura, con pechos pequeños pero rotundos... ¿Es un modelo de mujer que se acomoda a todos los gustos?

M: Creo que han ido cambiando con el tiempo. La primera BumBum era increíblemente delgada, y con los años mis chicas se han ido ajamonando, cosa que agradezco. Pues mira, yo ya no me planteo nada. Últimamente creo que si el artista disfruta haciendo su trabajo reflejará eso en su obra. Y eso es suficiente. A mí me gustan las chicas que dibujo. Son atractivas, no son retrasadas mentales y espero que se acomoden a todos los gustos, aunque lo único que me interesa es

que se acomoden a los míos. El resto viene solo.



Dos páginas de la serie *Vladdy Jenny*, tomadas del primer número de *Zona X*.



Recientes diseños del autor para juegos, proyectos de animación o publicitarios. Miguel ha mantenido la estética adorable de sus chicas.





T: ¿De qué manera se usa el cuerpo de la mujer, su desnudez o su capacidad para erotizar, en los ámbitos de la animación, el diseño y la publicidad? ¿Hay diferencias con respecto al cómic?



M: Se usa de manera similar, pero en el cómic o en la animación se crean personajes con vida, con lo cual es diferente en cierto sentido. Yo puedo crear un personaje femenino sumamente sexy pero inteligente, por lo tanto no estoy vendiendo simplemente un cuerpo, como se hace habitualmente en publicidad o en diseño, donde el cuerpo femenino se ha convertido en un objeto decorativo. Lo mismo que ocurre con el cuerpo masculino desde hace unos años. Todo depende del tratamiento que se le dé.

T: ¿El uso que se hace hoy de la sexualidad de la mujer en los medios difiere mucho del que se hacía hace treinta años?

Página de Fernández.

M: Sí, ahora es más ladino. Hay una doble moral que me molesta mucho. Antes era como cuando un niño descubre su sexualidad y anda todo el día tocándose el pito o la rajita y riéndose. Tenía algo de inocencia, de enseñar lo que había estado oculto durante cuarenta años de nacionalcatolicismo a pesar de

su evidente sexismo. Ahora nos venden la perfección física y la juventud eterna desde todos los medios. Y eso no me gusta.

T: ¿Has publicado viñetas en periódicos? ¿Vas a volver a dibujar cómic?

M: Últimamente, aparte de mi trabajo en videojuegos y animación, hago colaboraciones editoriales con MacMillan, Oxford University Press, Igloo Books y el periódico de CNT.



Ilustración firmada por Miguel en 2009.

Tengo una asignatura pendiente con el cómic. No siento haber hecho nada interesante en ese medio nunca, y desde hace un tiempo estoy preparando un cómic. Por ahora tengo personajes, ambientaciones y guión. Espero poder ponerme a hacer páginas dentro de poco, y quién sabe, igual encuentro alguien que las publique. De todos modos, que nadie espere ver algo tipo *Ricky y los Desahuciados* o *Fernández*, porque no tiene absolutamente nada que ver.

T: En tus recientes portafolios hemos visto un rescate del personaje Fernández...

M: ¡Ja! Hice un Fernández para un amigo, pero sólo fue eso, un dibujo dedicado. No, no me atrae por ahora hacer algo de parodia de *trolls* y guerreros cachas. Quién sabe más adelante, pero no ahora.

T: ¿Qué tema o relato hubiera sido una excelente base para un cómic erótico?

M: Cualquiera real. A nivel de calle. De los que nos ocurren a todos. Eso es algo que aún me atrae y que no descarto hacer algún día, pero con calma, sin las pri-

sas de necesitar hacer cincuenta páginas mensuales para poder pagar el alquiler, que era en la situación en la que estábamos casi todos los dibujantes de Iru. Así, al menos, yo no puedo dar calidad.

T: Gracias por atendernos, Miguel. Ha sido un placer.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO; MIKAELO (2012): "MIKAELO, LAS CHICAS MÁS LINDAS DE IRU" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/mikaelo_las_chicas_mas_lindas_de_iru.html), HELSKINKI / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/mikaelo_las_chicas_mas_lindas_de_iru.html

DIBUJANTE PARA TODO. ENTREVISTA A BELLIDO (VALLCARCA / SEVILLA, 16-VI-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#), [FRANCISCO BELLIDO](#)

Notas: Entrevista practicada al autor en junio de 2012, integrada en el número 9 de *TEBEOSEFERA*, especial sobre la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, ilustración del autor para una de las revistas pornográficas del sello Iru.



DIBUJANTE PARA TODO. ENTREVISTA A BELLIDO

El último "relevo" de autores que llegó al cómic erótico, ya en los años noventa, trajo a autores como Mamerto, Epi, Gorka, Salva o Francisco Bellido, quien firmó con este nombre o con su apellido, Bellido, bastantes historietas eróticas en Iru antes de abordar otras empresas. Conozcámosle.

TEBEOSEFERA: Al parecer estudiaste en la Llotja, Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Barcelona, ahí es nada.

BELLIDO: Pues sí, estudié los tres primeros años y aprendí mucho, sobre todo la base teórica y académica, además de otras cosas igualmente importantes. Como cuando el profesor hizo callar a toda la clase para que se rieran de mí por firmar un dibujo: «Mirad, este señor es un artista, ha firmado su obra. Dígame, señor Bellido, cuánto cree que valdrá en el futuro?». Aunque el mejor recuerdo de aquellos años es lo misteriosa e influyente que era la escuela y el edificio dónde se encontraba, un antiguo palacio que después fue la Bolsa de Barcelona.

Leer tebeos siempre los había leído, mi padre me enviaba cada sábado al quiosco del barrio a comprar todos los títulos de Bruguera. ¡Anda que no subía contento a casa, con mi paquete de tebeos y la bolsa de pipas! Y siempre había dibujado, bueno, creo que en eso repito el tópico de niño tímido, al que no le gustan los juegos de pelota y se pasa las horas leyendo y dibujando.

Unos años antes había tenido la suerte de conocer a Beà, Giménez, Font y Usero. Grandes autores a la par que grandes personas; bueno, Usero era el más alto. A

veces pienso en la paciencia que debieron desarrollar en aquellos años, porque yo no era el único que se presentaba con dibujos horribles a pedir consejo y ayuda.



Un joven Bellido en *El Cómic Erótico* nº 3.

Amaika, la de *El Papus*, buscaba gente joven. Bueno, yo era joven, así que tenía alguna posibilidad. Y para allí que me fui, con mis mejores muestras y recién duchado, como aconsejaba mi abuela al ir a buscar trabajo. Y pasa lo peor, les gustan mis dibujos. Creo que tenía diecisiete años todavía. Empecé a publicar en *Hara Kiri* y en el último número de *El Papus* a una edad en que no podía comprarlos.

Luego Beà se independizó de *Rambla* y montó *Intermagen* junto a Marian, su mujer. Hicieron el libro *La técnica del cómic*, con Pascual Ferry, que para mí sigue siendo la mejor y más completa. Continuó con las revistas; primero *GatoPato* y un poco más tarde *Caníbal*. Pues allí estaba yo de aprendiz. Recortaba, montaba, pegaba, llevaba paquetes a Correos, limpiaba fotolitos, etc. En esta época es cuando aprendo la profesión en su parte práctica. Creo recordar que empecé indicando color en la revista infantil *Chucho Languirucho*. Poníamos un papel vegetal encima del original y se coloreaba con lápices. ¡También se hacían indicaciones en cuatricromía de memoria!

Fue una temporada fantástica. Aprendía haciendo y aprendía mirando, haber podido trabajar cerca de Beà fue sin duda la mejor escuela.

T: También dibujaste en *Pulgarcito* antes del cierre de Bruguera. ¿Qué sensación obtuviste de la que había sido LA editorial de tebeos en España?

Y en uno de esos días de aficionado pesado en casa de Giménez coincidí con Carlos Vila, que en aquella época tenía un taller de cómic en L'Hospitalet, que funcionaba muy bien. Allí que fui de cabeza.

T: Comenzaste a dibujar en 1983, en pleno boom, en ese taller y luego bajo las alas de Beà. Cuéntanos cómo era el trabajo en su estudio.

B: Pues la cronología no la tengo muy ordenada. Cuando tienes dieciocho años, tres o seis meses pueden significar un mundo, pero sí, todo ocurrió rápido y... demasiado pronto.

Ricardo Soler venía de vez en cuando por el taller de Carlos Vila, y nos dijo que la editorial

B: Llegó el encargo para producir la revista *Pulgarcito* desde Intermagen, y empecé maquetándola. Pascual Ferry me preguntó:

—¿Has maquetado revistas antes?

—No, evidentemente —dije, y me dio una lección magistral es apenas unas horas:

—Que todo tenga un porqué, que nada esté puesto a ojo, y vigila los márgenes.

Aquellas mesas de luz gigantes, paralex y plantillas cuadriculadas. ¿Se acordará hoy alguien de eso? Recuerdo que nos avisaron de que iban a llegar originales de chistes y tiras para que tuviésemos material de relleno. Habría chistes de Vázquez, Escobar, Conti e Ibáñez... Estábamos impacientes por ver llegar esa reliquia. Y, bueno, llegó un mensajero con dos cajas arrugadas de cartón, las dejó en el suelo, se firmó algo y quedamos allí, mirando esas cajas que contenían parte de la historia de Bruguera con los dibujos arrugados, amontonados, algunos rotos.

Tras varios intentos de intentar colar algo para que me lo publicasen en *Pulgarcito*, Beà consideró que el personaje podría tener buena acogida y empecé a publicar páginas de *Punky-Chungui*.

T: También lo intentas en *Caníbal* y *Bichos* hasta 1987, pero dejaste lo infantil. ¿Qué fue mal?

B: ¡Ostras, *Caníbal*, acabaré poniéndome nostálgico! En esa etapa de Intermagen conocí a Curro Astorza, del que heredé su compresor de aerógrafo. Un artilugio casero hecho con un motor de nevera, manguera, filtros y mucha esponja, y que, contra todo pronóstico, funcionaba. Yo seguía de chico para todo, indicaba gris en el reverso de algunas páginas, revisaba fotolitos, hacía fotocopias. También pequeños dibujos de pie de página o para ilustrar algunos artículos.

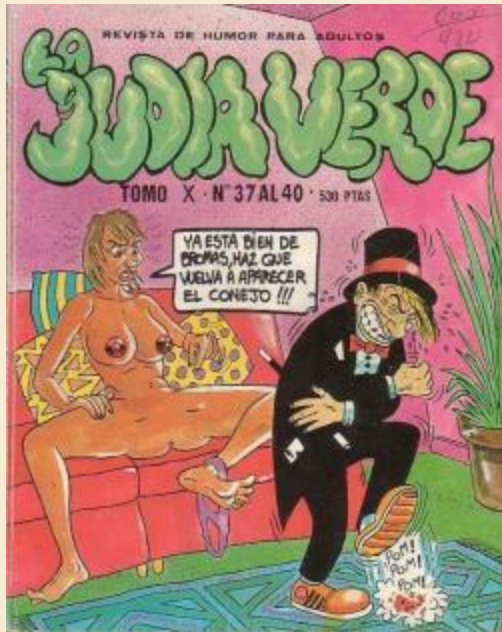
Entonces llegó la carta de la mili y me fui. Tras algunas batallitas conseguí librarme en catorce días y volví a Intermagen, a ver si mi puesto seguía libre. Pero no. Habían contratado a un chaval de Santa Coloma, un chavalín tímido, Miguel Francisco se llamaba. Claro, quién se iba a imaginar que iba a hacer sólo dos semanas de mili.



Diferentes estilos de Bellido en historietas firmadas con distintos seudónimos en *Hara Kiri* nº 53 (arriba), 66 y 139.



Para *Bichos* estuve intentando que me aceptasen algún personaje, sólo diré que acabé dibujando a Spruggi, un monstruo suicida. Muy educativo y divertido para los niños. ¡No quiero ni imaginar cómo debieron de ser los que me rechazaron! Un grupo inversor compró el título y, evidentemente, mi personaje no sobrevivió al cambio. Por esos días conocí a otro chaval tímido que traía dibujos, Jaime Martín.



Portada de Bellido para un retapado de *La Judía Verde*.

T: En 1984 entraste a trabajar en el reservorio de cómic pornográfico de Iru y ya no saliste: *Hara Kiri*, *La Judía Verde*, *El Cuervo*, *Kaña*, *El Pacha "G"*... ¿Tú cómo diferenciarías estas revistas?

B: Desde aquella entrevista con Carlos Navarro a la que me llevó Ricardo Soler no paré de colaborar. Ediciones Amaika desapareció para resurgir como Editorial Iru, con Navarro y Echarri a la cabeza. Desde el número 49 de *Hara Kiri* publiqué regularmente hasta el último número. También en los últimos números de *El Paps*, creo que fueron tres especiales, antes de vender la cabecera a *El Jueves*.

Hubo un momento en que había multitud de revistas en la editorial Iru: *Hara Kiri*, *La Judía Verde*, *El Cuervo*, *Cómic Erótico*, *El Pacha "G"*, y alguna más que seguro se me olvida. Lo bueno es que aceptaban una gran cantidad de material, podías hacer las páginas que quisieses, las querían todas. Lo malo es que no había ningún control de calidad salvo el del propio autor, y claro, si eres un poco relajado, tienes entre dieciocho y veinte años y te pagan por cantidad...

Entre aquellas revistas no había distinción de temática por título, salvo el personaje de *El Cuervo* o algunos otros que repetían siempre en la misma revista. Pero el proyecto de la revista *Kaña* fue interesante. Miguel Francisco, Jordi Diago, Carlos Vila, yo mismo y alguno que seguro se me olvida tuvimos la feliz idea de preparar la maqueta de un proyecto y proponerlo a Iru. Echarri y Navarro, que sabían tanto por viejos como por diablos, nos dijeron que se lo pensarían. Un tiempo después nos avisaron de que tenían una idea nueva y que si queríamos colaborar. Se llamaría *Kaña*. Estuvo bien, fue bonito mientras duró, y se diferenciaba del resto de revistas de Iru porque no era de temática sexual. En principio era de humor y actualidad.

T: En estas revistas se insistía mucho en las chanzas genitales, en dibujar penes enormes y muchachas bellísimas que los recibían alborozadas. Tú te detenías un poco más a elaborar el humor. ¿Podrías hablarnos de la labor de tus compañeros?

B: Me divertía más imaginar situaciones absurdas y humorísticas que otras ver-

tientes del erotismo. No sé, a lo mejor es que me apetecía más imaginarme al lector riéndose que...

Carlos Vila siempre tenía propuestas gráficas interesantes, hacía y hace las cosas con cariño, lo digo de buena tinta ya que compartimos estudio algunos años. Jordi Diago, que firmaba Gorka, me hacía reír con su humor bestia y canalla. Ramis tenía unos chistes muy buenos. Cuando Marco o Epi tenía tiempo le quedaban unas páginas muy bonitas. Y Miguel Francisco ya tenía esa gracia con las figuras y el trazo limpio.



Bellido en *La Judía Verde*. De izquierda a derecha nº 1, 4 y 41.

T: Cuéntanos algo más sobre los responsables de Iru. ¿Cómo eran las fórmulas de trabajo y qué tal te pagaban?

B: Los responsables de Iru son poco conocidos porque decidieron dedicarse al cómic de clase B, por así decirlo, desde luego no era cómic de autor. Pero, por lo que sé, en sus buenos momentos, las cifras de ventas no iban por detrás de tebeos con más renombre. Carlos Navarro y Echarri eran los editores supervivientes de Ediciones Amaika. De esa época no tengo datos, ya que sólo colaboré en dos o tres números cuando ése era el sello editorial. Rápidamente, sobre el año 1984, y después de algunos meses de silencio, se pusieron en contacto conmigo para colaborar en la nueva etapa, mismas cabeceras, pero la editorial pasaba a llamarse Iru. Navarro se mostraba paternal conmigo, en el trato personal siempre fue amable y aguantó más de un retraso, desapariciones y crisis profesionales por mi parte. Cobrar no se cobraba mucho, pero se compensaba con la cantidad de páginas que absorbía la editorial. Las cantidades no las recuerdo exactamente, estaban en la media de mercado de trabajos de agencia. Lo que sí recuerdo es que en los diez años de colaboración el pago fue puntual, el 10 de cada mes recogíamos nuestro talón icon fondos! Incluso cuando la editorial cerró, Navarro nos llamó uno por uno preguntando cuántas páginas teníamos hechas en ese momento para pagarlas y cerrar el garito.

T: Atrévete un poco más. Nos interesa saber el precio por página de este tipo de cómics y cómo evolucionó.

B: Bueno, puede que mi memoria falle y sin querer te dé cifras erróneas, pero

estoy bastante seguro de que era así: Amaika pagaba 3.500 pesetas de las de entonces por página en blanco y negro, y 4.500 por la página en color. En Iru, al principio, eran las mismas cantidades, pero luego fueron subiendo de 500 en 500 pesetas hasta llegar a las 5.000 pesetas por página en blanco y negro y 6.500 por página en color. La portada se pagaba igual que una página en color o una página con un chiste (en color). Las páginas de *Manga Cómics* ya se pagaban menos, entre 3.000 y 3.500 pesetas, creo recordar. Era por el tamaño y la cantidad de páginas que iba a llevar la revista, se argumentó.

También sé que algunos autores cobraban más y otros menos, en la época que nos pagaban a 5.000 a la mayoría algunos estaban cobrando 3.500 todavía.

En los álbumes se pagaba la portada como página en color, y el relleno, siempre material ya publicado en revista previamente, a 500 pesetas por página.

Esto me recuerda una maravillosa anécdota de un plante y siguiente intento de compra de los cabecillas, pero esa historia me la guardo porque aún estamos vivos la mayoría.

:D



Dos páginas para *La Judía Verde* nº 88.

T: O sea que *Manga Cómics* fue el estertor de Iru. Una revista sobre un tema de moda que no funcionó en el mercado. Curioso. ¿A qué crees que fue debido que no funcionase?

B: Carlos Navarro y Echarri tenían, supongo que aún tienen, mucha vista para los negocios. Cuando se olieron que eso del cómic japonés podía tener tirón se fueron

al registro y descubrieron que la marca "Manga" no estaba registrada. Pues nada, me la registra usted a mi nombre. Así nació *Manga Cómics*. No sé los demás, pero yo no creía para nada en eso del manga, estaba convencido de que era una moda pasajera que iba a traer temas que no nos interesaban. Supongo que por eso hice aquellas historias en la revista, riéndome de la épica de sus héroes. Creo que por una cosa o por otra no entendimos qué era el manga, a qué público iba dirigido y qué temas les interesaban. También hay que decir que ayudó la crisis de los tebeos del año 1993. Dos subidas seguidas en el precio del papel que mataron a toda editorial pequeña y/o de supervivencia.

No sé cómo acabó el tema del registro de "Manga", creo recordar, y mi memoria es muy mala, que lo puede usar cualquiera salvo en el título de una revista.

T: ¿Fue tras irte de Iru cuando lo intentaste de nuevo con lo infantil en 1991, en *ZipiZape*?

B: En ediciones B había cambiado el director de la revista *ZipiZape*, volviéndolo a llevar la misma persona (ino recuerdo su nombre!) que dirigió la última etapa de *Pulgarcito* en el año 1986. Me llamó y me dijo que hiciese algo. En esa época yo tenía una producción de páginas exagerada, las eróticas de *Hara Kiri* y compañía, las de *Kaña*, había empezado a colaborar en la revista *Barragán*, y con el *ZipiZape* se iba a una producción de veinte-veinticinco páginas mensuales. ¡El reto era encontrar tiempo para dormir!

T: La revista *Barragán* surgió a raíz de un éxito puntual televisivo. ¿Qué recuerdas de esta experiencia?

B: La experiencia *Barragán* fue agri-dulce. Estábamos todos muy ilusionados, porque pagaban bien, como el doble o triple que en Iru. Eso daba opción a cuidar más el trabajo. Pero la alegría duró poco. La revista pasó de ser mensual a semanal, yo acababa de irme a vivir a Valencia, y se decidió que la gente que colaborase debía vivir en Barcelona. Así conocí a Ramón Boldú, durante el despido telefónico. Pensé que era una excusa, pero luego, años más tarde, Boldú se ha seguido acordando de mí y ha contado conmigo para otros proyectos, así que le odio, pero poco.

T: Desde 1995 en adelante diste clases de diseño y dejaste el cómic. ¿Fue por esta razón? ¿Ocul-taste a partir de entonces tu pasado en el cómic porno?



Una revista casi olvidada, *Barragán*.

B: La crisis de los tebeos del año 1993 me pilló en Valencia. Las editoriales iban cerrando, una tras otra. Iru dejó de hacer tebeos para dedicarse a libros de cocina y pasatiempos; Ediciones B cerró las líneas semanales y quincenales para dejar sólo un par de títulos mensuales, donde no cabía yo, y Barragán también bajó la persiana. Los amiguetes de Barcelona se reciclaron como pudieron. Miguel Francisco se pasó a animación, Jordi Diago empezó a tatuar, otros hicieron publicidad. A mi me pilló desubicado, casi no conozco gente de la profesión en Valencia, solo Salva me ofrece una representación de embutidos, entro en depresión. Hago trabajos de supervivencia, folletos de publicidad, carteles, vacío pisos para inmobiliarias, formo parte de los monjes del grupo Inhumanos, etc.

Estoy refocilándome en la depresión económica y creativa cuando Carlos Vila me llama y me ofrece un curro de dar clases de diseño gráfico con CorelDraw! para cursos de formación del INEM. ¡Ni había usado ese programa ni siquiera lo había visto nunca! Acepté el trabajo, me volví a Barcelona, a mi querido y nato barrio de Sants. Tuve que dar mis primeras clases teóricas sin dejarles encender el ordenador, para tener tiempo de mirarme el programa en casa por las noches.

Hombre, "ocultar" no es la palabra, pero tampoco hace falta hacer bandera. Si alguien me pregunta si dibujaba porno, se lo cuento sin problema. Para mí ha sido un trabajo como cualquier otro.

Como curiosidades de esos años puedo decir que tuve de alumno en clase a Diego, el de *Pepe el tenso*. Y también a Óscar Manuel Martín, que ahora da clases y es un gran colorista.

En mi magnífico deambular como maestro educador di con mis cosas en la Escuela Josó. Tuve que suplir a Bié durante unos meses. Me dejé barba, me puse unos zancos y chaqueta negra y nadie llegó a darse cuenta.



Bellido reciente, en *Penthouse Comix*. Son páginas de los números 103 y 105.

T: De hecho no lo dejaste, también colaboraste en *Penthouse Comix*. ¿Cómo te fue con esta empresa, algo más sólida que Iru? ¿Más exigencia, mejor pago?

B: ¡Uy! Eso es mucho más reciente, del año 2011. Jordi Coll, el editor de *Amaníaco*, también coordinaba la revista *Penthouse Comix*, con un lío de productoras, editoriales y dueños de cabecera que nunca entendí. Total, que Jordi me avisó cuando le quedaron páginas libres para gente nueva y empecé a colaborar, pero otra vez tuve mala suerte. Pocos meses más tarde compró la cabecera MC ediciones, que como sabréis está en suspensión de pagos. Una gran empresa, pero muy poco profesional, desde mi prisma. Jordi Coll nos avisó de que las cosas iban mal, se despidió de MC para no hacerles el juego y nos recomendó estar muy pendientes. Con cambios continuos de director, excusas y retrasos, la cosa acabó como bien había vaticinado Coll. Mal.

Por cierto, Jordi Coll me convenció en el... ¿2001? para que le hiciese un par de páginas para el *Amaníaco*, a ver si la culpa del despertar del gusanillo otra vez fue suya!

T: Has trabajado en dos parcelas de la industria, pues has sido librero, en Perra Cómics. Cuéntanos tu aventura como librero y revélanos algún secreto de la industria.

B: Dar clases sí estaba bien pagado, además de sobrevivir pude ahorrar un poco, y junto con dos amigos, Montse y Oriol, abrimos Perra Cómics en Sants, en el año 1999.

Una de las cosas que más me sorprendieron en su momento fue el porcentaje que se lleva la distribución y venta, y que siendo grandísimo, no veo cómo reducir. Luego el poco cuidado que tienen los distribuidores de grapa, especialmente para las diferentes marcas de distribución de Planeta-DeAgostini. Las tiendas de cómic somos un grano en el culo para ellos, ya que empiezan el reparto a las cinco de la mañana en quiosco, y nosotros, la gran mayoría, no abrimos antes de las diez. Eso hace que cuando se juntan tres o cuatro paquetes en la furgoneta, arrugados y sucios, se dignen a traértelos. Eso sí, el cobro semanal del reparto llegaba puntual a la cuenta. Alguna vez nos han llegado a entregar tres números seguidos de una colección, y, claro, el cliente fijo se va perdiendo. Esta queja se hizo formalmente y en su momento, varias veces, estando enterados los responsables de distribución. Pero nunca hicieron nada. Un cero bien gordo para Planeta-DeAgostini y sus distribuidores, que, por cierto, cobraron una buena fianza.

Una de las apuestas de nuestra tienda era disponer de un espacio de uso libre, ya había alguna tienda de cómics y juegos en Barcelona con espacio de uso público, con mesas y sillas. Así que poco a poco nos fuimos decantando por los juegos de estrategia, cartas y de tablero.

Un día me di cuenta de que estar cara al público me agotaba, así que pensé que era momento de hacer otras cosas. En el 2007 dejé de ser socio trabajador en la tienda para intentar volver a dibujar. Bueno, hay que decir que la crisis también ayudó, ya no daba la cosa para tres sueldos, cumplía los cuarenta y siempre te queda esa cosa dentro haciendo runrún de tu profesión.



Bellido presentó este proyecto de tira a *El Jueves*.

T: Tus trabajos actuales, me refiero a las historietas y *storyboards* que terminas, van dirigidos a un público muy exigente: el niño. ¿Los niños exigen productos de factura excelente y son un público difícil de satisfacer mientras que a los adultos les basta con ver un par de... y ya están contentos?



Una muestra del actual proyecto de cómic de Bellido.

B: ¡Uy, ojalá! Los *storys* de animación son muy agradecidos, sobre todo si los haces mano a mano con Miguel Francisco. ¡Sí, aquel que me quitó el trabajo! Te sientes director de película, lees la descripción de la escena y piensas dónde colocar la cámara, que sea fluido entre la anterior escena y la siguiente, que se entienda bien la acción y sea descriptiva o narrativa cuando toque. Además debe contener todas las indicaciones para los animadores.

Es muy diferente un cómic de un *story* de animación. Un *story* es parte intermedia del proceso industrial, está sujeto a unas normas y tiempos que poco o nada tienen que ver con el cómic.

Si te refieres al cómic erótico, pues depende de qué quieras contar, si pretendes hacer reír al lector, seguramente no hará falta que los dibujos sean realistas.

Es que éste es un tema que ya

viene de Góngora y Quevedo, el contenido o la forma. Absolutamente contenido, si explicas algo que crees interesante, y sabes mantener la curiosidad del lector hasta el final, éste quedará satisfecho.

T: ¿Qué opinas de la deriva del cómic actualmente, con el público infantil casi perdido y el adulto arrinconado en el fenómeno de la "novela gráfica"?

B: Creo que "novela gráfica" es la enésima forma de llamar a los tebeos. ¡Pero si sirve para atraer a un público adulto, acorde a la temática, pues bien venido sea!

El cómic infantil, haberlo haylo. Se hacen cosas muy buenas, *Cavall Fort* sigue en la brecha. *Dibus!*, de Norma, me parecía muy acertada mientras la seguí, ahora no sé cómo estará. Lo que me parece que falta es una editorial que pueda tener presencia en puntos de venta y que se arriesgue con el pequeño margen que da el cómic infantil. Así que veo la distribución electrónica cada vez con mejores ojos. Al principio pensé: esto de la *applestore* es como el manga. ¡Eso me hizo recapacitar y comprar el kit de desarrollo de Apple!

T: Actualmente haces publicidad y diseño (ICV Jones, Virtual Toys). Qué parte de fascinación tienen estas labores que no tiene el cómic?

B: ¡Pagar facturas!

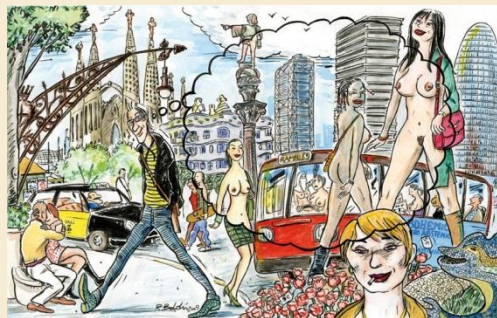


CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO; FRANCISCO BELLIDO (2012): "DIBUJANTE PARA TODO. ENTREVISTA A BELLIDO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/dibujante_para_todo_entrevista_a_bellido.html), VALLCARCA / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/dibujante_para_todo_entrevista_a_bellido.html

SEXO Y BIOGRAFÍA EN LA OBRA DE RAMÓN BOLDÚ (PAMPLONA, 18-VI-2012)

Autor: [IRENE COSTA](#)



Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOSEFERA*, dedicado a la representación de la mujer en el cómic. A la derecha, ilustración de Ramón Boldú para el álbum "Bohemio pero abstemio".

SEXO Y BIOGRAFÍA EN LA OBRA DE RAMÓN BOLDÚ



Detalle de la portada de *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano*.

El sexo ha sido un tema principal en la vida y obra del autor catalán Ramón Boldú, uno de los pioneros en abordar la temática autobiográfica en el cómic español. La época que le tocó vivir a Ramón coincide con la abolición de la censura en España y con la aparición y expansión de un nuevo tipo de publicaciones que ponían en entredicho la realidad social y cultural que se vivía en España desde hace décadas. Surgió un nuevo tipo de cómic, el cómic *underground*, procedente de Estados Unidos, que rompía esquemas por su tratamiento gráfico y sus contenidos irreverentes. Este tipo de cómics convivían con la prensa política crítica y con las fotos de desnudos y escenas sexuales. Ramón vivió la época del destape desde dentro, siendo creador de la revista erótica *Lib*, una de las que mayor tirada tuvieron en los primeros años en España. Todo esto lo convierte en un autor con un testimonio muy significativo a la hora de estudiar cómo se ha representado a las mujeres en los cómics eróticos y pornográficos.

En los últimos años, la editorial Astiberri ha reunido los cómics de Boldú en tres volúmenes, dándonos la oportunidad, por primera vez, de ver completa una vida dibujada que abarca décadas de historia y cambios de mentalidad muy bruscos. Estas obras son *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano* (2009), *El arte de criar malvas* (2008) y *Sexo, amor y pistachos* (2010).

Con tan sólo doce años, Ramón se presentó en la editorial *TBO* para que publicasen sus historietas. El lenguaje del cómic ha sido para él un medio natural para comunicarse, y lo que ha caracterizado siempre las obras de Boldú es que tienen como objetivo contar historias que diviertan a sus lectores, la decisión de tratar temas de su propia vida vino eventualmente. Ramón ha retratado compañeros de trabajo, familiares, conocidos, anécdotas, recuerdos y situaciones tragicómicas y salidas de tono, con grandes dosis de humor y de franqueza. Historias en las que el sexo tenía un gran protagonismo, aunque muchas veces sólo fuese una excusa para contar otras cosas.

Para ver cómo refleja Ramón a las mujeres, es necesario estudiar cómo las representa gráficamente y qué acciones realizan en sus historietas. Haremos un repaso de la vida que nos relata, centrándonos en algunos pasajes protagonizados por mujeres. Hablaremos del discurso que emplea para definirse y definir sus relaciones, contextualizándolo en el ambiente cultural y social en el que vivió. De esta forma veremos, a través de los ojos de Ramón, a mujeres muy diferentes, con vidas nada convencionales, unidas todas ellas por un contexto muy peculiar e irrepetible, el de la España posfranquista.

Ramón nace en 1951 en Tarroja de Segarra, Lérida, donde pasó su infancia hasta que se trasladó junto con su familia a Barcelona. Por aquella época, sobre España pesaba una gran losa de mojigatería y pudor, un sinfín de tabúes heredados de la moral católica que se cebaban en lo erótico y lo sexual. El machismo y la homofobia eran parte de la cultura imperante. En la primera parte de *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano* nos cuenta cómo vivían los chavales su sexualidad en un entorno de censura y frustración. En el momento en el que sintió los primeros deseos sexuales, Ramón no podía ni imaginar lo que tenían entre las piernas las chicas, era una incógnita, y la información que recibía de sus padres no le era de gran ayuda. Su madre era católica, muy devota. Cuando lo cazó por primera vez en pleno acto masturbatorio, entre llantos le dijo que, si seguía así, perdería la salud y el calcio de los huesos. Debido al temor provocado por la madre, pasó aquellos primeros años de descubrimiento de la sexualidad pensando en que se iba a morir de un momento a otro. Fue en la escuela Sant Jordi de Barcelona donde aprendió las primeras lecciones de mano de sus compañeros. Entre ellos hablaban del tamaño de sus penes y de cómo se masturbaban. Con las niñas



Ramón recibió una educación sexual diferente a la de su hijo. Extraído de *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano*, p. 31.

no ocurría lo mismo, ellas no hablaban nunca de sexo y desconfiaban de los chicos, eran "angelitos" que no se enteraban de nada. Por aquel entonces, Ramón solía tener un sueño recurrente en el que era invisible y paseaba por la calle mirando debajo de las faldas de las mujeres. A los diecisiete años comenzó a ir a discotecas donde, lo más divertido, era poder llegar a magrear los culos de las novias de su amigo Antonio, ya que Boldú era muy tímido para relacionarse de la forma en que Antonio lo hacía. A pesar de los manoseos que se daban entre chicos y chicas, todos seguían siendo vírgenes. En esta etapa conoció a una chica con la que comenzó a relacionarse e ingresó en un grupo de *scouts* por ella. Recuerda que todas las chicas de ese grupo vestían siempre un pantalón de pana muy diferente a las minifaldas que se veían en las discotecas. Esa mujer era Dolores, con la que contrajo matrimonio años después, en 1974.



Portada del primer número de la revista *Lib* (1976).

El cambio que supuso pasar de una forma de vivir las relaciones de acuerdo a lo que manda la santa madre Iglesia a lo que se vivió en los años del destape es monumental y se dio en un lapso de tiempo de apenas una década. Cuarenta años de dictadura nos dan una idea de lo ávida que estaba la gente de imágenes de desnudos y escenas sexuales, la cuestión de por qué el público mayoritario de estas publicaciones era masculino y heterosexual daría para otro estudio sobre los efectos de la represión ejercida sobre las mujeres y sobre los hombres homosexuales. En general, la población (sobre todo en las grandes ciudades) respondió con necesidad, con urgencia, con toda la frustración acumulada. Parte de los cambios llegaron con la apertura de España al turismo (principalmente europeo y ameri-

cano), dentro de la política desarrollista del régimen franquista durante los años sesenta. Para muchos españoles supuso un primer contacto con otras formas de concebir las relaciones y vivir la sexualidad que estaban vetadas hasta el momento: matrimonios liberales que hacían intercambios de parejas, tríos, orgías, nudismo, homosexuales y transexuales que no se ocultaban ante la sociedad, personas que se divorciaban, mujeres que abortaban... Otro gran cambio llegó con la abolición de la censura en prensa con el nuevo cambio de legislación en 1977; sin embargo, las primeras revistas con contenidos pornográficos ya llevaban unos años abriéndose camino desde la clandestinidad, con publicaciones como la revista *Bocaccio 70*. La imposibilidad de publicar revistas americanas como el *Playboy* hizo que se generase un mercado propio. Entre estas publicaciones se encontraba

la revista *Lib*, de la editorial Z, donde trabajó Ramón desde 1976 a 1983. Una revista que incluía fotos de desnudos, entrevistas, noticias y chistes gráficos, todo girando en torno al sexo. Allí inició la serie de tiras "Mi pareja", que posteriormente se llamaría "Los sexcéntricos", donde contaba las aventuras sexuales de las parejas. Fue pionero en realizar un tipo de cómic que podemos considerar transgresor e incluso subversivo. En un momento en el que la industria del cómic seguía anclada en contenidos y cánones viciados y repetidos hasta la saciedad, que seguía recurriendo a la sutileza y la retórica para volcar cualquier contenido mínimamente crítico, aparecen en España publicaciones europeas y americanas, como la célebre *Zap Comix*, capitaneada por Robert Crumb. Con una estética salvaje, cruda y explícita, cargada de sarcasmo y brutalmente honesta en sus intenciones, abordando temas prohibidos como el sexo, las drogas, la violencia, la crítica política, etc. Rompiendo esquemas y mostrando un territorio nuevo, lleno de posibilidades, a toda una generación nueva de dibujantes, entre los que se encuentran Mariscal o Gallardo, entre otros. Surgieron publicaciones como *El Rollo Enmascarado*, *Mata Ratos* o el *Papus*. Los autores de referencia de Ramón pasaron de ser dibujantes míticos de *TBO* a dibujantes *underground* como Crumb o Paziienza y escritores contraculturales como Bukowski.



Ramón y su primera esposa, Dolores, compartían un concepto liberal del matrimonio. Extraído de *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano*, p. 107.

Los miembros de la redacción de *Lib* se unieron alegremente a las experiencias novedosas que comenzaban a realizarse en España. Organizaban fiestas y publicaban fotos de modelos y actrices porno. Se trataba de vivir y dar a conocer sus aventuras sexuales con total libertad. Crearon una sección de contactos en la revista para que personas con gustos sexuales similares pudiesen contactar. Ramón respondió a uno de los anuncios que llegó, en el que se ofrecían unas vacaciones pagadas a Cap d'Agde (Francia), un lugar en el que se practicaba el nudismo desde los años sesenta. La condición que no se decía es que la labor del invitado consistía en hacerse pasar por esposo de la secretaria del organizador del viaje, con el fin de hacer un intercambio de parejas (todo esto sin el conocimiento de la esposa del organizador). Ramón, pese a estar casado, estaba abierto a todo tipo de experiencias. Durante su primer matrimonio, practicaron el intercambio de parejas en más de una ocasión, con diferentes resultados. En otros momentos, Ramón

y Dolores decidían ser fieles el uno al otro. El personaje de Dolores se encontraba en la mitad de dos mundos o mentalidades opuestas, la primera encarnada por la madre de Boldú (temor y culpa), y la otra, la de la mujer sin complejos ni represiones como, por ejemplo, las mujeres que aparecían en la revista *Lib* posando y hablando abiertamente de su sexualidad.



Extraído de *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano*, p. 113.

En 1981, la pareja finalmente rompió, pero siguieron viviendo juntos un tiempo, ya que compartían una hija. Eran una "pareja moderna", considerando cómo estaba la situación en España. En el momento en el que se casaron, el divorcio no era una opción a considerar. España, de hecho, fue de los últimos países europeos en legalizarlo por completo, cosa que sucedió el mismo año en que Ramón y Dolores se separaron. A la madre de Boldú le salieron unas manchas por todo el cuerpo debido al disgusto que se llevó cuando se enteró de la separación de su hijo.

Entre las historias de esta época, nos llama la atención la de Julita, originaria de un pequeño pueblo andaluz, que se mete en la industria del porno por un "descuido" de su marido. Boldú y los demás redactores de *Lib* idearon un concurso para que las mujeres mandasen fotos con sus desnudos. El marido de Julita mandó unas fotos de su mujer, pensando que era el único que leía la revista en su pueblo y que ella no llegaría a enterarse. Las fotos, sin embargo, generaron un gran escándalo al día siguiente de publicarse. Julita y su familia al completo huyeron del pueblo escapando de las críticas y llegaron a Barcelona, donde tuvieron que pasar unos días en la casa de Ramón hasta que la editorial encontró la forma de pagarles el viaje de vuelta. A raíz de las fotos que se publicaron, un productor de la industria del porno contrató a Julita. La historia de Julita muestra hasta qué punto la presión social era capaz de afectar a la vida de una familia. En comparación, el

ambiente que se vivía en la redacción del *Lib* era más bien marginal, pero no estaban a salvo de suscitar reacciones en contra. La editorial Z sufrió amenazas de bomba y llamadas intimidatorias por parte de un grupo de ultraderecha, debido a los contenidos políticos que salían en *Interviú*, más que a los desnudos.

Afortunadamente no se produjo ningún atentado, al contrario de lo que les ocurrió a los trabajadores de *El Popus*. En 1977, el grupo fascista Triple A les colocó una bomba, con el resultado de un muerto y diecisiete heridos. Ramón, por su parte, ya estaba familiarizado con las querellas por faltar a las "buenas maneras", pero conseguía sortear las multas al declararse insolvente. Durante la década de los ochenta, la prensa *underground* se fue asentando y encontró su público. En 1988, Ramón entró como director de arte en *El Víbora*, y realizó una nueva serie llamada "Mario Gamma, el griego", protagonizada por un *alter*



Ramón con su segunda mujer, Esther. Extraído de *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano*, p. 150.

ego peculiar que vivía aventuras descabelladas. Para varios episodios, Boldú se inspiró en sus vivencias, aunque desvirtuadas y exageradas. Inmediatamente después de "Mario Gamma", en 1991, comenzó a contar su vida sin maquillar nombres y ni apellidos. Lo hizo por capítulos para la revista *El Víbora* (La Cúpula), y en 1995 se recopilaron en un solo libro bajo el título *Bohemio pero abstemio*. A continuación realiza *Memorias de un hombre de segunda mano*. Cuando conoció a la que sería su segunda esposa, Esther, ella estaba casada con un señor que representaba el prototipo de hombre machista y violento de la España profunda. Un día, Esther invitó a quedarse a dormir a una secretaria de *Lib*, y durante la noche, el marido de Esther trató de forzar a la secretaria a que le practicara una felación. La mujer se negó, y a la mañana siguiente, estando ellos tres sentados a la mesa, la secretaria no se atrevió a mencionar el incidente. En el momento en el que se lo contó, estando a solas con Esther, y sin la presencia del marido, esta última se sintió culpable de lo ocurrido y excusó a su marido alegando que había tenido una mala madre. Este hombre tuvo una segunda pareja a la que también maltrataba.

En 2001, Esther y Ramón se separaron y este último volvió a casa de sus padres con dos hijos varones. Boldú marcaba cierta distancia entre el momento en el que vivía los acontecimientos y el momento en el que los narraba. Dejaba pasar tiempo para tener cierta perspectiva y no caer en el egocentrismo fácil. La vivencia de su segundo divorcio fue una experiencia difícil, y el tiempo le daba la distancia necesaria para abordarlo con humor en el cómic *El arte de criar Malvas*. Su hijo mayor, cuando tenía dieciocho años recién cumplidos, le acompañó en su inmersión durante tres semanas en la industria del porno, que cuenta en su última obra *Sexo amor y pistachos*. El trabajo le llegó a Boldú a través de una representante que le propuso entrar como guionista de una película del sello *Private*. Esta mujer le contaba sus experiencias sdomasochistas. Tuvo un amo que resultaba ser el

profesor de piano del hijo menor de Ramón.



Las experiencias sadomasoquistas de la representante de Boldú. Extraído de *Sexo, amor y pistachos*, p. 104.

Este hombre, llamado Homs, hacía cómics sobre sus fantasías sexuales (que no enseñaba a nadie salvo a Boldú). La esposa de Homs, ajena a los cómics y las prácticas sadomasoquistas de su marido, no se separó de él en ningún momento y cuidó de él cuando cayó enfermo. Boldú recalca que es, tal vez, la única historia de verdadero amor que se narra en el cómic. Ramón describe su personaje como un "hombre de segunda mano", que, al igual que un coche, pierde aceite. De su peripecia vital se deriva una reflexión sobre las relaciones. El desgaste que supone la ruptura de una relación y el comienzo de una nueva con todo el bagaje a cuestas de vicios, malas costumbres y traumas que se arrastran y con los que tiene que lidiar la nueva persona.

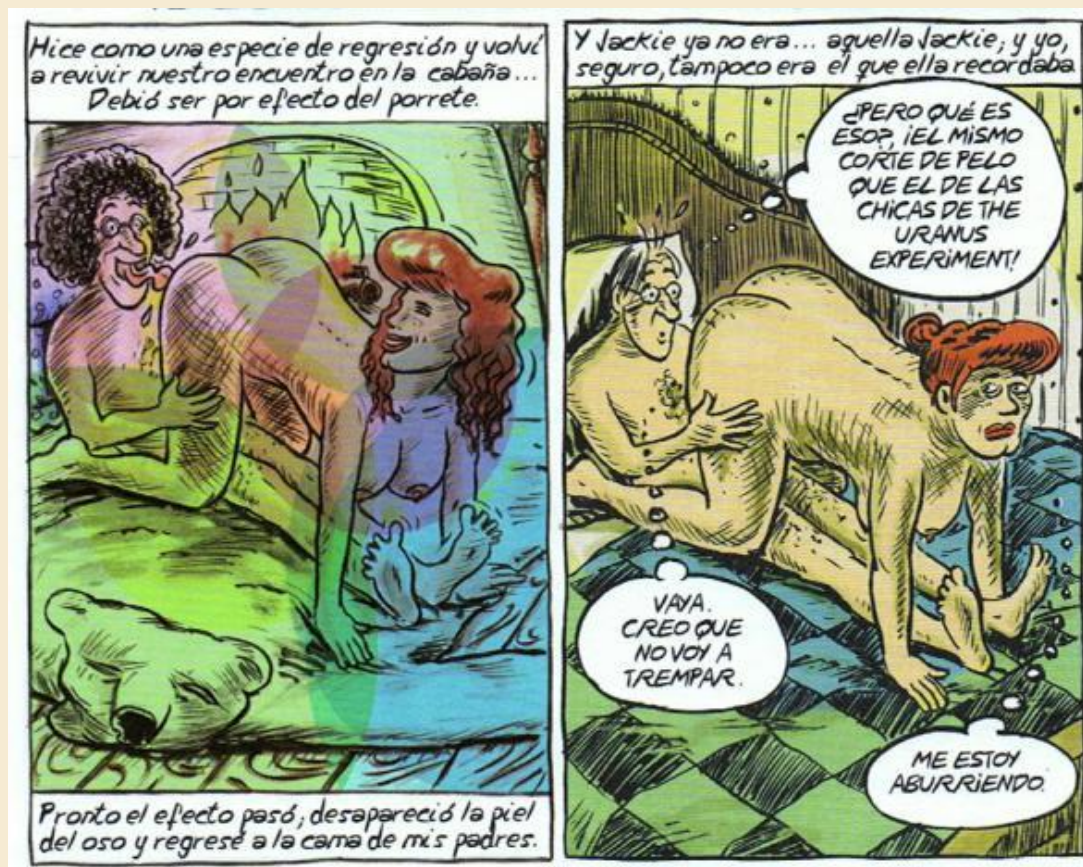


Una pareja aficionada a los cómics de Boldú lo invita a formar un trío. Extraído de *El arte de criar malvas*, p. 25.

El estilo de Boldú es caricaturesco, feísta, no es un autor que se obsesione por el acabado gráfico o por un ideal estético. A sí mismo se representa vistiendo siempre una camisa a rayas, chaqueta, unas botas tejanas, vaqueros y un pañuelo en el cuello. Tanto las botas como el pañuelo hacen referencia al personaje principal de la película *Cowboy de medianoche*, con el que le gusta identificarse, personaje afable y un tanto ingenuo rodeado de un mundo sórdido de miseria y prostitución.

Las mujeres que aparecen son variadas y más bien afeadas, eso sí, la voluptuosidad de las curvas es un rasgo que suele marcar. No es un artista que dibuje un tipo concreto de mujeres, cosa que ocurre con algunos autores; tampoco las muestra como un objeto deseable, el deseo sexual no es patrimonio exclusivo de los varones, es igualmente reflejado en personas de ambos sexos e incluso, de terceros. Boldú retrata, tanto en las revistas como en los cómics, a mujeres desinhibidas y, al mismo tiempo, a mujeres cargadas de contra-

dicciones y complejos, que se debaten entre sus pulsiones sexuales, la educación recibida y la presión social. Un glosario de diferentes formas de vivir la sexualidad que, en la España del momento, eran consideradas anticonvencionales y contraculturales. El comentario que hace Esther en *Sexo, amor y pistachos* (p. 60) "...tú vienes de la época del destape, todo te da igual. Nuestro hijo es de otra época"., refleja cómo hemos terminado renegando de ese exquisito lío de relaciones, sensualidad y sexualidad que se vivió en esos momentos.



Reencuentro, tras muchos años, con una mujer con la que vivió un intercambio de parejas. Extraído de *Sexo, amor y pistachos*, p. 103.

Bibliografía

- BOLDÚ, Ramón (2008). *El arte de criar malvas*, Astiberri, Bilbao.
- BOLDÚ, Ramón (2009). *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano*, Astiberri, Bilbao.
- BOLDÚ, Ramón (2010). *Sexo, amor y pistachos*, Astiberri, Bilbao.
- DOPICO, Pablo (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*, Cátedra, Madrid.
- GARCIA, Alberto (El tío Berni), *Entrevista a Ramón Boldú*. Publicada el 1 de febre-

ro de 2011. [Documento disponible en línea, clic aquí.](#)

GUIRAL, Antonio (2009). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics nº 6. Del comix underground al alternativo*, Panini, Gerona.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

IRENE COSTA (2012): "SEXO Y BIOGRAFÍA EN LA OBRA DE RAMÓN BOLDÚ" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), PAMPLONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sexo_y_biografia_en_la_obra_de_ramon_boldu.html

HISTORIETA FEMINISTA Y EROTISMO: LAS RELECTURAS DEL CUERPO (BARCELONA, 21-VI-2012)

Autor: [MARIKA](#)



Publicación con dibujo de Nuria Pompeia.

Notas: Texto escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOFERA*, especial mujer y erotismo en el cómic. El documento forma parte de la investigación de la autora sobre la presencia y posición de la mujer en la historieta.

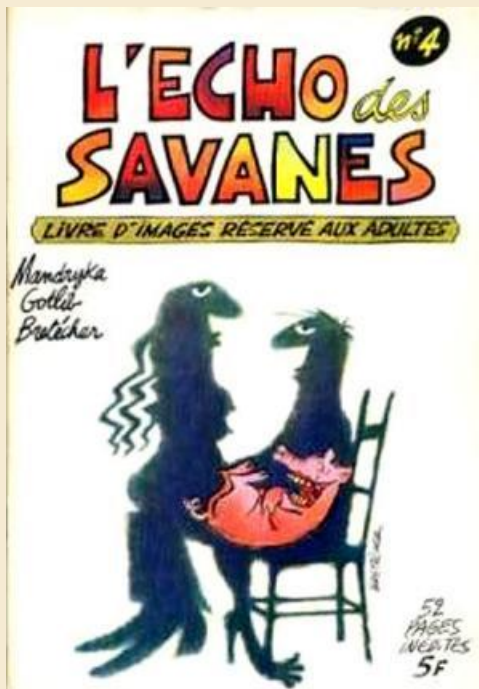
HISTORIETA FEMINISTA Y EROTISMO: LAS RELECTURAS DEL CUERPO

Es difícil hablar de historieta *feminista*, dado que eso significa cargar otra etiqueta más sobre las autoras, como *víctimas* o como *victimarias* vengativas, aumentando las clasificaciones y por tanto los hándicaps que se interponen entre ellas y el prejuicio. Tan sólo las pioneras aceptarán esa denominación para su trabajo, no por gusto, ya que el término continúa manteniendo una excepcionalidad asimétrica, sino como testimonio de la experiencia histórica de la necesidad de lucha para construir espacios aún no conquistados plenamente en igualdad. Pero, incluso aceptándola, ellas querrán desmarcarse de una falsa homogeneización.

El territorio de la masculinidad que conforma el cómic introduce en esta clasificación genérica a las "chicas que hacen cómic". En la condición de espejo social, el cómic va algo atrás en su reflejo y nos muestra claramente la necesidad etiquetadora del sistema para la contención de las voces que, a partir de finales de los años setenta, irrumpieron en *lo público* sin permiso. Cuando apareció la expresión de las artistas, trascendiendo los límites del espacio de los cuentos para niñas y el género rosa, se creó esta nueva etiqueta que las ha venido encasillando en monográficos. Más allá de un contenido crítico o no, parece ser que el simple hecho de querer publicar ya ha sido, en sí mismo, un acto vindicativo, pero pocas de las autoras querrán cargar con una etiqueta que aumenta su dificultad. Aunque aparezcan en los números *especiales*, o acudan a las mesas redondas y eventos con este nombre, la mayoría se desmarcará de la catalogación.

Por otra parte, hablar de erotismo en el cómic requerirá también de alguna especificación en un medio caracterizado por su tratamiento del cuerpo de *la mujer* como reclamo. La línea entre erotismo y pornografía suele ser aleatoria y, en realidad, se encuentra siempre en la mirada del receptor, pero convencionalmente

se suele aludir a *la elegancia* como *sutil* distinción entre historietas que introducen guiños corporales, insinuaciones o gestos y escenarios seductores, incluso actos sexuales, integrados en la normalidad de la historia sin que ésta aborde el tema erótico específicamente, y aquellas en las que el sexo, sus escenarios, fetiches y rituales, se sitúan explícitamente como el motivo central. Pero el cuerpo femenino es siempre ese *motivo central*, mayoritariamente modelado por y para la mirada masculina.



Brétécher, una clásica.



varón, clásico sustento del medio.

El cuerpo femenino como campo de batalla de la masculinidad, su control, su desnudo y su representación instrumentalizada, se pusieron en cuestión desde diversas opciones. A finales de los setenta, la reivindicación de espacios para mostrar la textualidad de los cuerpos desde la diferencia de voces –para encontrarse, reconocerse y recuperar su territorio corporal– fue la urgencia principal de las artistas. Las autoras pioneras –ya sea trabajando con guión propio o formando equipo con guionistas masculinos, pero asumiendo la responsabilidad del mensaje– surgieron de los colectivos de autores comprometidos en la transformación del medio

Habría que distinguir también las distintas maneras de enfocar la propuesta erótica, desde la búsqueda directa de la simple excitación hasta el planteamiento de alguna reflexión sobre la sexualidad. Por el camino encontraremos los miles de matices intermedios que abordarán la complaciente digresión estética, o la transgresión, situada en el otro extremo con la función de inquietar y desmontar la naturalización de la “normalidad”.

Enlazar la autoría femenina con el erotismo en el cómic significará abordar esta complejidad en la trayectoria del abanico de autoras que ha seguido creciendo desde sus orígenes y que solamente podremos abarcar desde una somera genealogía, sin pretensiones de totalidad, pero con la voluntad de darles una visualidad global, normalmente vedada, que reinscriba su discurso en las lecturas del cuerpo.

Su visibilidad comenzó en la década en que eclosionaba la liberación sexual sobre la generación de los anticonceptivos y el mayo francés (1968). **Claire Brétécher** en Francia y **Nuria Pompeia** en España inauguraron un uso activista del medio al posicionarse como mujeres e introducir su visión en el diálogo masculino corporeizando el mensaje con su intrusión en revistas mayoritariamente dirigidas al lector

como herramienta de contestación, y con frecuencia usaron el apoyo de la autoedición.

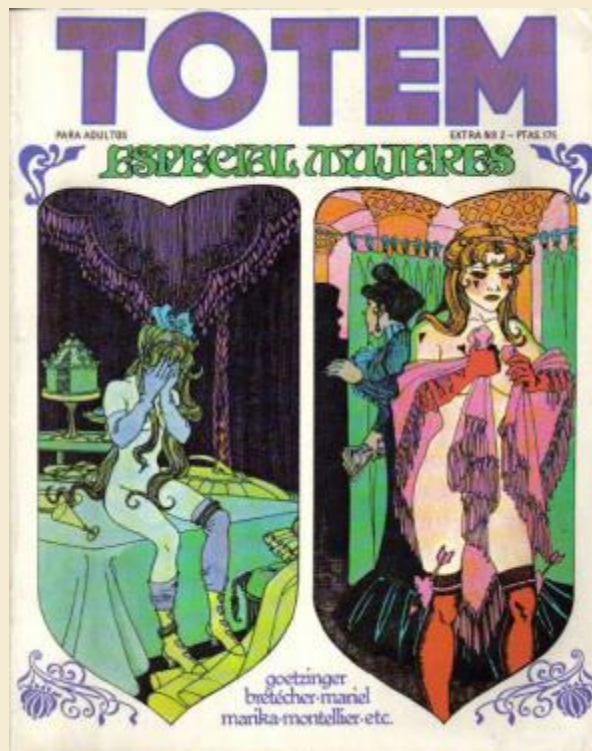
En Francia, la revista *Ah!NANA* (1976/1978) agrupa a las autoras que participaban en el colectivo **Les Humanoïdes Associés**, editores de *Métal Hurlant*. Del *underground* americano surge *WIMMEN'S COMIX* (1972/1992), mientras en España, en 1978, aparece un monográfico **TOTEM** "especial mujeres" emulando esta forma colectiva de aparición para las autoras del país que después se irá repitiendo en otras revistas y formatos.



Publicaciones mencionadas en el texto.

En el intento experimental francés aparece **Nicole Claveloux**, explorando el peso freudiano y patriarcal en el desconocido erotismo femenino (*La main verte*, Les Humanoïdes Associés, 1978), junto con **Chantal Montellier** (*Le Tiers État*, *AH!NANA* nº 7), desnudando la connotación política y sexual de la tortura, su nexa con el *sado-maso* y la asimetría erotizada de las relaciones de poder.

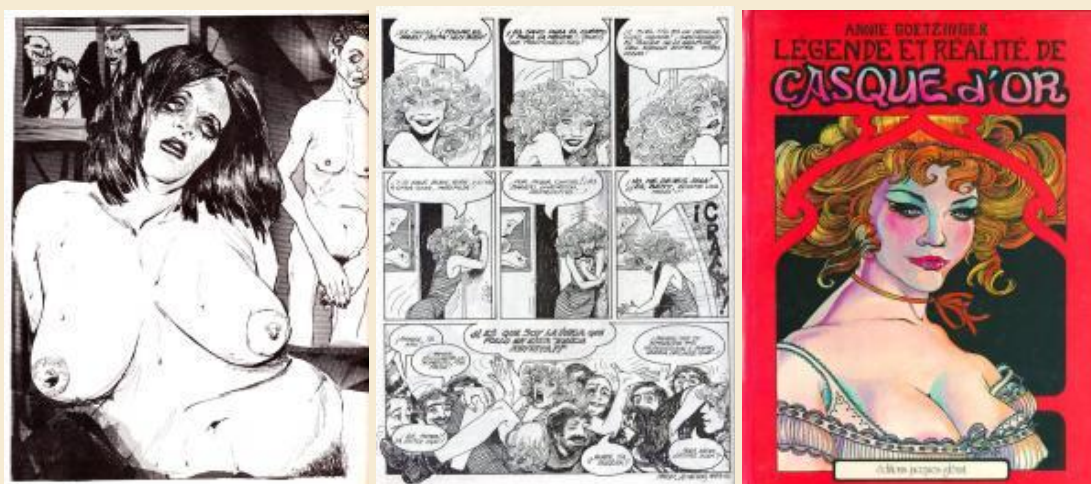
AH!NANA recoge también el inquietante trabajo sobre la fragmentación fetichista de la italiana **Cecilia Capuana** (*Où est Gwendoline?*, *AH!NANA*, nº 7). Al mismo tiempo, introduce en Europa a la pionera americana **Trina Robbins** y sus *Bad Girls* (*Rosie la Riveteuse*, *AH!NANA*, nº 7).



España sigue el rastro internacional, pero en la década de los ochenta las "manos femeninas" –como titula su artículo recopilatorio **Javier Coma** en *EL PAÍS SEMANAL* (nº 573, 1988) – tan sólo logran espacios perdidos en el *mainstream*, o tímidos intentos monográficos de los editores del nuevo cómic para adultos. En las revistas *TOTEM*, *RAMBLA*, *MADRIZ*, pero especialmente en *EL VÍBORA* o *EL JUEVES*, podemos encontrar la crítica erótica y la búsqueda de visiones alternativas de **Mariel**, **Annie Goetzing** o **Marika**, a las que se unen más tarde **Laura**, **Ana Miralles**, **R. Oduber** o **María Colino**.



Obras aparecidas en *AH! NANA* n° 7: Trina Robbins, en el centro Cecilia Capuana, a la derecha Chantal Montellier.



Marika en *RAMBLA*, n° 24. Mariel y su *Mamen*, en *EL JUEVES*. A. Goetzinger, obra de 1977, premio de Angulema.

Mientras el trabajo de **Marika** (desde las páginas de *TROYA*, *RAMBLA*, *RAMPA*, *TOTEM*, entre otras) se centra en el experimento y la búsqueda de una expresión contratextual que desnude a la idea erótica dominante, **Mariel**, formando equipo con **Andreu Martín** y después con **Manel Barceló**, se consolida a lo largo del tiempo con gran éxito en la revista *EL JUEVES*. *La Mamen* es un personaje joven y libre que intenta vivir su sexualidad con la naturalidad que el entorno dice reclamar, el equipo formado por **Mariel y Manel** la enfrenta con humor a la prosaica realidad y sus contradicciones.

Annie Goetzinger, francesa afincada en España, reclama la fantasía y la imaginación como espacio donde restañar las heridas del alma femenina, basándose en dramatizaciones históricas desde el protagonismo de las mujeres con la sinuosidad erótica de su dibujo. **Ana Miralles** sigue en la estela de la elegancia con el preciosismo erótico de su trazo, en la línea clásica de **Manara** o **Pratt**. Trabaja con guionistas masculinos, pero asume una clara opción en las miradas y los cuerpos que señalan quién propone el diálogo desde la carnalidad de sus protagonistas. **Laura**, aunque trabajando también a menudo en equipos mixtos, escoge

la adaptación literaria y la intelectualización de la relación del *mito* de la *muerte* y el *eros*, para abordar desde una delicada crudeza la reflexión erótica. Junto con **María Colino**, marcan un contraste claro en el abordaje de lo erótico desde una forma expresiva transgresora y experimental.



A. Miralles, *A flor de pell*, 2007. En el centro Laura y Lo Duca, en 1999, en *NSLM*. A la derecha, postal de María Colino.

Las nuevas relecturas del cuerpo femenino, así como sus diversas reflexiones sobre la sexualidad normativa, parecen perderse a la sombra del diálogo masturbador, anclado en la mirada masculina y sus fantasmas, que dominan el contexto desde la supuesta liberación sexual de **Barbarella**, **Jodelle** o **Valentina**, las heroínas del cómic masculino de finales de los años setenta. Para publicar hay que enseñar.



Marika: *Help!*, Ed.Virus, 1993.

La libertad reifica el cuerpo de mujer como campo de todas las batallas, las artistas apenas logran nuevos espacios para reencontrarse con su sexualidad en un terreno inconnotado, pero a partir del nuevo siglo, el tardío descubrimiento por parte de los editores del sustancioso *target* femenino consumidor propicia la recuperación y difusión en nuestro mercado de la obra de las pioneras americanas. Con ellas llega también la motivación para las nuevas generaciones que refuerzan el espacio construido por las pioneras, duramente conservado por las resistentes **Ana Miralles**, **Mariel** y **Laura**.

En el cómic americano, a la sombra de **Crumb** y de la mano de **Trina Robbins**, desde la contracultura del cómic *underground* había crecido la mencionada revista de mujeres, *WIMMEN'S COMIX*

(1972/1992), que se convertiría en cantera de innumerables artistas que se posicionan en el feminismo **pro sexo-positivo** contra la censura y el puritanismo del sistema, iniciando el género autobiográfico que triunfa hoy en el medio. Entre ellas encontramos a **Mary Fleener** (*Life of the Party*, Fantagraphics, 1996), con

sus visiones ácidas de la sexualidad orgiástica del contexto *punk sex, drugs, rock and roll and cómics*.

Desde el *underground* canadiense y la autoedición, llega **July Doucet** buceando en sus experiencias íntimas y sus sueños eróticos para extraer las nuevas propuestas de autorrepresentación (*Dirty Plotte*, autoedición, 1988 / *My NewYork Diary*, Drawn & Quarterly, 1999).

Hacia finales de los años noventa, también procedente de *WIMMEN'S COMIX*, aparece la controvertida **Phoebe Gloeckner** (*A Child's Life and Other Stories*, 1998). Su transgresión fue premiada por el morbo comercial, pero su historia *desgarrada* de abusos sexuales fue, a la vez, acusada de *pornografía para pedófilos*. **Gloeckner** niega la obscenidad, su trabajo desvela la crueldad hipócrita de la *normalidad* y disecciona el abuso para rescatarse a sí misma en la familia alternativa de *almas perdidas: putas, yonquis y travestis*. La visión feminista visita ya la interseccionalidad de las opresiones y la multiplicidad de las identidades, acercándose a la *teoría queer*.^[1] **Roberta Gregory**, con la denuncia de la homofobia y la *heteronormatividad* introduce una mirada crítica hacia el erotismo convencional (*Bitchy Bitch*, 1991), creando espacios para *otras* sexualidades diferentes (*Bitchy Butch*, 1999). Se abren los armarios ocultos.



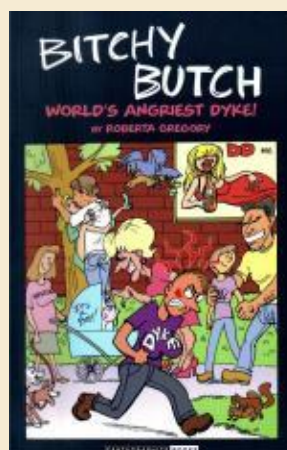
M. Fleener, *Life of the Party*, Fantagraphics, 1996



Phoebe Gloeckner, *A Child's Life and Other Stories*, 1998 (edición revisada de 2002).



July Doucet, *Dirty Plotte*, 1988. Bajo estas líneas: R. Gregory: *Bitchy Bitch*, portada y página, Fantagraphics Books, 1991-1999.



Sexualidad, cuerpos y sujetos normativos son cuestionados definitivamente con la aparición de la parte invisible de los gays: lejos de las fantasías eróticas del vo-

yeur, irrumpen las lesbianas.

La *teoría feminista* ha recorrido un largo camino desde los años setenta, sus antecedentes históricos la arraigan en el *pensamiento crítico* y la conforman como una de las disciplinas más sometidas al debate, la reflexión y la transformación desde la contestación interna, por lo que hoy no se puede hablar de *el feminismo*, sino más bien de *los feminismos*. Desde sus diversas tendencias siguen haciendo aportaciones al pensamiento posmoderno, pero interesa destacar la institucionalización esquemática de determinadas visiones y su instrumentalización en beneficio del sistema desde la censura.

La línea iniciada por **Andrea Dworkin** y **Catharine MacKinnon** durante la década de los años ochenta, que consideró que "la pornografía deshumaniza a las mujeres y refuerza en los hombres el poder de definir la sexualidad, y con ella el género", se consolidó en los años noventa en la 4ª Conferencia Mundial sobre las Mujeres (Pekín, 1995) destacando las imágenes de violación y esclavitud sexual como "factores que contribuyen a perpetuar la violencia". También la Comisión de Derechos Humanos de la ONU, en el informe de la relatora especial sobre la Violencia contra las Mujeres, denunció la pornografía "en el *glamour* con el que se erotiza la degradación y el maltrato sobre las mujeres y el refuerzo que significa de la subordinación de la sexualidad femenina como receptáculo de la lujuria masculina". Pero, como hemos podido comprobar, otras miradas del feminismo tienen una visión positiva del sexo y centran sus propuestas en la sexualidad como transgresión. Desde esta tendencia pro **sexo-positivo**, teóricas lesbianas, en especial, han rechazado esta cruzada que el sistema conservador arroja como herramienta censora de múltiples objetivos, con los que ha hecho víctima al propio feminismo en primer lugar.



Bitchy Bitch por Roberta Gregory.

Aunque hay que reconocer la validez de su crítica, la postura **anti-sexo** no lleva más que una nueva carencia, la lucha contra la pornografía no sólo puede ser manipulada hacia la censura, sino que impide ver la diversidad entre las mujeres ocultando a las *inapropiadas* y silenciando sus voces.

Hablar de LA MUJER como **esencia** refuerza la dialéctica del poder que nos incrusta en el dimorfismo sexual determinista y en su discurso político binario *hombre/dominador, mujer/víctima* y sus dicotomías *activo/pasiva, fuerte/débil*. La oposición simplificadora lleva a desembocar en una *guerra de sexos*, tan beneficiosa para el sistema como interesada es la manipulada competición mimética hacia un supuesto intercambio de papeles, que no altera las relaciones jerárquicas.

La visión homologada en la esencia clasista y dual es claramente contestada por el feminismo poscolonial de las *diferentes* y también por la *Teoría King Kong*, de Virginie Despentes,[\[2\]](#) y las **malas invisibles**: las lesbianas, las putas, las subal-

ternas, las/los transexuales, o los sexualmente insumisos, el movimiento transgénero y las teorías *queer*. Los feminismos posmodernos hablan de *las mujeres en su multiplicidad*: de hecho, el énfasis de sus discursos se centra en la visibilidad de las subjetividades posicionadas en los márgenes sociales del siglo XXI. Tal como sostiene **Beatriz Preciado**:

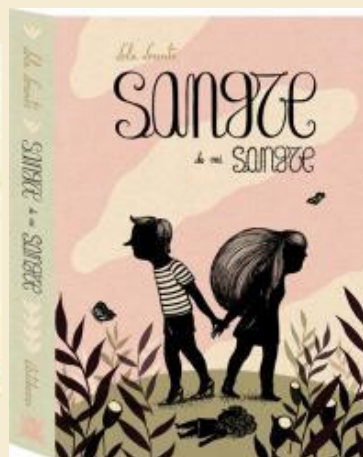
«El mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde miradas divergentes de la mirada normativa. Así, el objetivo de estos proyectos feministas no sería tanto liberar a las mujeres o conseguir su igualdad legal, como dismantelar los dispositivos políticos que producen las diferencias de clase, de raza, de género y de sexualidad, haciendo así del feminismo una plataforma artística y política de invención de un futuro común». ("Después del feminismo. Mujeres en los márgenes", en *Babelia*, [13 de enero de 2007](#))

De una u otra forma, todas las propuestas de conflicto que surgen en el final de siglo XX descubren la complejidad en el interior de los grupos, permiten la emergencia de nuevas diferencias y apuestan por la multiplicidad, pero confluyen en los márgenes del discurso como único espacio libre para la subversión de un binarismo normativo y determinista, contra las relaciones de poder y la exclusión. El medio será la expresión de la subjetividad posicionada y la manifestación de la asimetría en el diálogo, ya que la intersección de opresiones siempre muestra un escalón más bajo para el género.

Ésta es la línea que apunta hoy en las autoras españolas más jóvenes: la multiplicación de la diversidad. Lo podemos apreciar en la visión de la sexualidad y los cuerpos desde la que nos hablan **Sonia Pulido** (*Separar por colores*, Sinsentido, 2009), **Lola Lorente** (*Sangre de mi sangre*, Astiberri, 2011) o **Lucy Gutiérrez**, que publica sus cómics en el sitio web <http://www.holeland.com/>



Pulido, *Separar por colores*, 2009



Sobre estas líneas: Ilustración de L. Gutiérrez, 2011.

A la izquierda: Lorente, *Sangre de mi sangre*, 2011.

También hacen su incursión en el cómic la directora de cine porno y artista multimedia **Sandra Uve** (*Ponme la mano aquí*, Santillana, 2009) y el tándem formado por la escritora **Isabel Franc** y la ilustradora **Susana Martín**, que nos ofrecen una reflexión sobre el cuerpo y sus inscripciones, la enfermedad y la sexualidad

en *Alicia en el mundo real* (Norma, 2010, publicada también en catalán).

“Vamos de parto” es una de las historias cortas de *Wassalon & Monstri* que **Clara-Tanit Arquè** ha realizado para el programa [ZZZ... de RTVE](#). El debate con la carnalidad y la multiplicidad identitaria se materializa en la ausencia de signos homologables en los personajes de **Clara Tanit Arquè** y la inquietante complejidad naíf que habita en la sexualidad de sus *muñecos / monstruos / cyborgs*.



Sandra Uve, *Pomme la mano aquí*, Santillana, 2009



Franc/Martín, *Alicia en un món real*, Norma, 2010



Imagen de claratanit.blogspot.com, 2012.

Cada mujer habla desde su posición, su circunstancia y su contexto, igual que los hombres; la diferencia, aquí y ahora, aún estriba en el “empoderamiento” de espacios. Especialmente en el cómic español, es una obviedad decir que la asimetría de voces responde a causas históricas aparentemente subsanadas que han construido la masculinización del medio, pero la continuidad de la desproporción, aun con un aumento considerable de autoras y de lectoras, nos hace pensar en un arraigo más profundo del problema, quizás en relación directa con la necesidad de un nuevo lenguaje, un lenguaje propio que consiga liberar significantes y significados del lastre histórico.

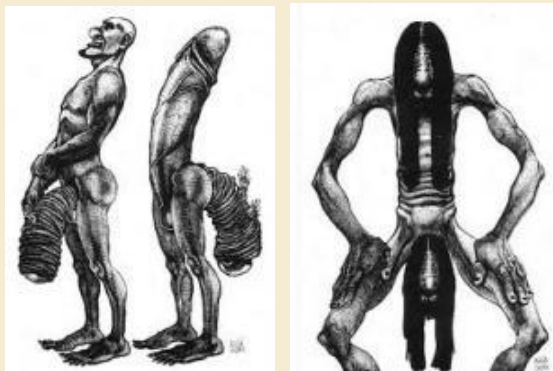
¿Cómo hablar libremente de erotismo en un medio donde los códigos de consumo han manipulado exhaustivamente los cuerpos y los sexos hasta desvirtuar totalmente su contenido icónico? ¿Cómo liberar el deseo de su construcción histórica, y el propio cuerpo de su significado incrustado? ¿Cómo defender la transgresión de su banalización al servicio de la gratificación androcéntrica? ¿Cómo cuestionar estos aspectos sin hacer el juego al puritanismo conservador?

Y finalmente, ¿cómo mantener una voz y un espacio en el medio, con visibilidad y seguimiento suficientes, sostenida solamente en la experimentación requerida para hallar nuevos códigos expresivos?

Esta dificultad a la que se enfrenta, lo sepa o no, cualquier autora en la búsqueda de su identidad como artista es la que me hace considerar la categoría feminista y ponerla en valor para todo esfuerzo de voces diferentes (*mujer, cyborg, nómada, trans, queer o subalterna*) para dar visibilidad a su expresión, a la búsqueda de

una visión propia de la sexualidad, o bien, como mínimo, al esfuerzo por acercarse a la posibilidad, aunque sea incrustándose en el código normativo. No me estoy refiriendo a una diferencia innata o esencialista en el dibujo femenino, los hombres también son prisioneros de la naturalización normativa de los géneros y los deseos del sistema determinista de consumo: reconstruirnos, o no, es cosa colectiva, para ello la apertura del diálogo a otras voces se hace imprescindible.

El nuevo camino está por dibujar, pero sus intentos de emergencia se perfilan con nueva fuerza en las etapas recorridas por las autoras que escogen el lenguaje del cómic como campo de experimentación en las recuperaciones de la sexualidad y la corporeidad usurpadas, clasificadas y manipuladas por la norma y el consumo.



María Colino, postales.

NOTAS

[1] La teoría *queer*, basándose fundamentalmente en Judith Butler, considera que el género, la identidad y la orientación sexual de las personas resultan de una construcción social, por lo cual afirma que no existen roles sexuales esenciales, ni tampoco biológicamente inscritos en la naturaleza humana. Tan sólo existen formas variables en el proceso vital. De acuerdo con ello, rechaza las categorías universalistas que clasifican a los individuos: hombre, mujer, heterosexual, homosexual, transexual, travestido, por considerar que están sometidas a la reproducción de los mismos patrones esencialistas y siguen escondiendo un número indeterminado de variaciones culturales. La teoría rechaza cualquier tipo de clasificación, como lesbiana o gay, y aboga por la autodesignación de la identidad como proceso no fijado..

[2] La teoría de Virginie Despentes, que expone en su libro *King Kong Théorie* (Grasset, 2006), surge contra la generización femenina desde un posicionamiento emocional basado en la experiencia personal, no académica. Aboga por *las feas, las malas, las histéricas, las viejas, las camioneras, las insatisfechas las prostitutas*, por todas aquellas que no encajan en el mercado de la feminidad, las "inapropiadas". Desde una postura *punk*, basada en la acción posicionada, combate los roles y la generización clasificatoria.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

Marika Vila (2012): "HISTORIETA FEMINISTA Y EROTISMO: LAS RELECTURAS DEL CUERPO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_feminista_y_erotismo_las_relecturas_del_cuerpo.html), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_feminista_y_erotismo_las_relecturas_del_cuerpo.html

LAURA PEREZ VERNETTI, LA ENTREVISTA (BARCELONA / SANTANDER, 22-VI-2012)

Autor: [YEXUS](#), [LAURA](#)

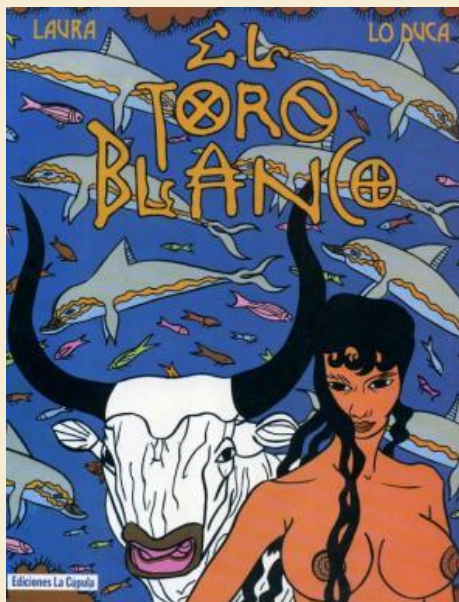


Viñeta de Laura, perteneciente a la obra *Las mil y una noches*.

Notas: Entrevista practicada a la autora expresamente para acompañar los contenidos del número 9 de *Tebeosfera*, especial sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, imagen de la autora.

LAURA PEREZ VERNETTI, LA ENTREVISTA

La historietista que firma simplemente Laura se ha caracterizado por abordar temas con un calado o desde una perspectiva distintos a lo que es habitual en los tebeos, siendo el erotismo un invitado habitual. Sobre guiones de Altarriba o propios, Laura ha conducido su obra por un camino ascendente que le ha llevado desde las revistas del llamado "boom del cómic adulto" hasta propuestas más recientes, como *Pessoa & Cia*, en las que hace comulgar historieta con poesía. Una entrevista en profundidad a esta autora nos permite conocer mejor la percepción que una autora tiene de la mujer como sujeto narrativo en el cómic en general y en el cómic erótico en particular. Y el divulgador y periodista del cómic Yexus era sin duda la persona más capacitada para este apasionante reto.



El primer libro publicado por Laura.

Nacida en Barcelona en 1958, Laura Pérez Vernetti viene desarrollando una intensa y fructífera trayectoria en el mundo de la viñeta desde su debut en *El Víbora* en 1981. Los trabajos esporádicos en las páginas de la revista pronto dieron lugar a sucesivos álbumes y monográficos, mientras la singularidad de sus planteamientos y puesta en escena suscitaba la atención de guionistas tan sólidos e innovadores como Onliyú, Carlos Sampayo o el francés Joseph-Marie Lo Duca.

Desde los inicios, el erotismo se convertiría en el eje argumental de su labor más representativa, y dentro de ese campo brillan con luz propia una serie de obras esenciales para su carrera y para el propio género: *El Toro Blanco*, *La Trampa*, *El caballero d'Eon* o *Las Mil y Una Noches* son algunas de las más destacables. Con el paso del tiempo, dicho enfoque persiste, se afianza y se de-

pura, bajo ideas propias o textos ajenos, en una evolución en la que resultará decisiva la incorporación de los guionistas Antonio Altarriba y Felipe Hernández Cava, con quienes produce títulos imprescindibles como *Amores locos*, *El brillo del gato negro* y *Sará Servito*.

En todas las obras mencionadas, y en las demás adscritas al universo erótico, Laura se distingue por arrojar una mirada femenina desinhibida y militante a la sexualidad. Al rol de la mujer en el terreno erótico y en el ámbito social. En sus páginas aborda con planteamientos intelectuales el juego sexual y sus infinitas variantes, sin excluir por ello el más básico deleite de los sentidos. Consigue así hacer compatible la sensibilidad con la carnalidad: moverse con inteligencia entre lo exquisito y lo rotundo.

Por añadidura, la exploración de los recovecos de la sensualidad y el placer físico corre pareja con la creación de una estética muy definitoria y tan original como sofisticada. Un grafismo que no sólo sorprende por el tratamiento de la anatomía, sino que otorga un papel decisivo al contexto físico que encuadra el argumento, sea en el plano espacial o temporal.

Con todo, aunque la percepción del sexo en cualquier faceta sea un factor determinante de su trayectoria, no es ésta la única preocupación de la creadora catalana. Siempre inquieta y acuciada por la curiosidad temática, el compromiso humano y social y el afán de experimentación formal o narrativa, ha materializado también otros proyectos de muy diversa índole.

Por una parte están las historietas de mayor o menor extensión que adaptan textos literarios de su interés, apelando a nombres tan dispares como Marcel Schwob, Kafka, Dylan Thomas, Borges, Stevenson o Maupassant. Por otra, la participación en álbumes colectivos que inciden en temas de particular trascendencia para la autora, caso de los derechos de la mujer, el atentado del 11-M o la guerra civil española, por ejemplo. Y en tercer lugar, los monográficos centrados en personajes que estimulan especialmente su creatividad, como la semblanza del *cantaor* gitano *Macandé* (de nuevo con Hernández Cava) o su propia y reciente visión de la vida y obra de Fernando Pessoa. En todos ellos se demuestra capaz de muy diversos registros y certifica su afán por adecuar la forma al contenido.

La pintura, la fotografía y la ilustración complementan su quehacer expresivo. El trabajo de Laura es conocido en publicaciones europeas, asiáticas y latinoamericanas, habiendo sido objeto de diversas exposiciones, estudios y tesis. La siguiente conversación, tan distendida como reveladora, permite profundizar en su manera de concebir el erotismo en el arte y en la vida. Tanto dentro como fuera de la viñeta.

Tebeosfera. ¿Qué recuerdas de tus primeras lecturas?

Laura Pérez Verneti. Recuerdo que lo que más me interesaba en mi infancia eran los cuentos acompañados de ilustraciones y los cómics españoles, franceses e italianos que me compraban mis padres y abuelos. De niña me alucinaban todas las narraciones que mezclaban imagen y texto.

T. ¿Cuándo empiezas a ser consciente de la diferencia de tratamiento del rol femenino en las viñetas?

L. P. V. Empecé a ser consciente de esta diferencia en la adolescencia, cuando comencé a preocuparme por mi posición como persona en el mundo de los adultos.

T. ¿Conocías alguna autora con cuyo trabajo te identificaras o que reflejara tus inquietudes?

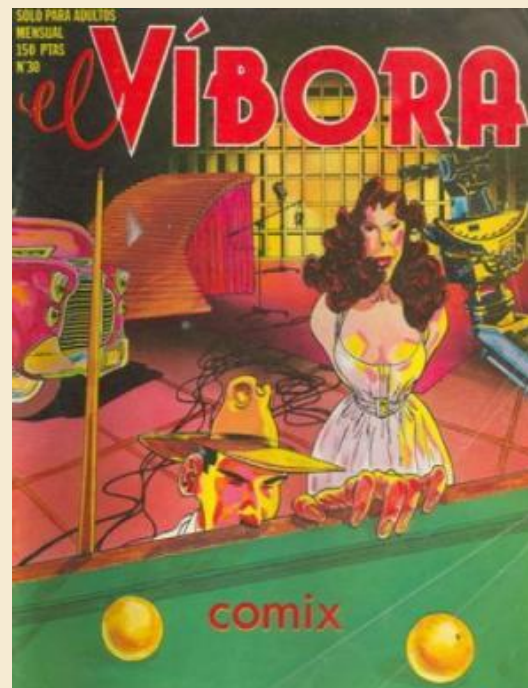
L. P. V. Me dio mucho coraje a la hora de empezar a dibujar cómics el leer a autoras como Marika e Isa Feu.

T. ¿Entras en el mundo del cómic con la intención de aportar algo desde una perspectiva de género?

L. P. V. Yo empecé a meterme de lleno en dibujar cómics porque me apasionaba el medio (y sigue apasionándome), como uno de los lenguajes artísticos más modernos y con más posibilidades de creación, investigación e innovación. Me había dedicado anteriormente y durante unos años a la pintura, pero el interés por la historieta fue mayor y me comprometía más a fondo.

T. ¿Comenzaste en *El Víbora* porque allí publicaban otras mujeres o porque era la línea que mejor se adaptaba a tus ideas?

L. P. V. A los veinte años yo era una apasionada de *El Víbora* y esta revista española de cómics me parecía la más interesante que se publicaba en los años ochenta. Un jueves, día para ver trabajos de nuevos autores en *El Víbora*, me presenté en la editorial con mi carpeta y dos historietas que había dibujado sin saber dónde publicarlas. Ese mismo día, en la editorial estaban José María Berenguer y el autor Alfredo Pons, al que le gustaron mis dibujos y me propuso escribir un guión para que yo lo dibujara.



El número 30 de *El Víbora*, primero en el que publica Laura.

Cuando llegué a la revista, la única mujer autora era Isa Feu, ya que Pilar entró unos años más tarde que yo.

T. Háblanos de esta primera historieta con Pons. En mi opinión, era de los más contundentes en el tratamiento de la sexualidad femenina...

L. P. V. Pons fue muy amable conmigo en los inicios de mi carrera como dibujante y me propuso adaptar un relato de Armando Rodríguez Devora. Me gustó el guión y me puse a dibujarlo en seguida. Esta historieta se titulaba "Como en las

películas francesas” y se publicó en *El Víbora* número 30, en 1982, y también en la revista sueca de cómics *Pox*. Trataba, entre otras cuestiones, como los celos, el tema de la sexualidad y del erotismo, que son unos temas que siempre me han interesado y que considero muy difíciles de tratar, tanto en la cuestión de los guiones como en el dibujo.

T. Estamos a principios de los ochenta ¿Por qué crees que no surgieron más autoras con el llamado *boom del comic*? ¿Quizá porque seguía estando sustentado básicamente por autores y lectores masculinos?

L. P. V. Creo que con el *boom* del cómic no surgieron más autoras de cómic porque vieron que era más fácil para ellas el mundo de la ilustración. En ese campo existen realmente muchas mujeres creadoras, con posibilidades de publicar y cobrar por su trabajo. Hoy en día sigue habiendo en todo el mundo más mujeres dedicadas a la ilustración que al cómic.

T. ¿Por qué ocurre esto?

L. P. V. Porque la ilustración es un arte menos misógino que el de la historieta. Y los editores de libros ilustrados y los directores de arte de revistas y periódicos confían en el talento de las mujeres como ilustradoras, lo cual no sucede con muchos editores de cómic.

T. ¿Crees que aquel llamado “cómic de autor” fue sólo una nueva fórmula de ventas (como ocurrió con cierto cine de la época)? ¿O realmente permitió a determinados creadores expresar con mayor propiedad la sexualidad femenina?

L. P. V. El “cómic de autor” hizo posible que autores y autoras reconocieran el valor cultural y artístico de su trabajo, que éste era una creación realmente “digna” y que valía la pena dedicarse a este noveno arte, aparte de poder funcionar como fórmula de ventas. El marketing y las estrategias de venta siempre han aprovechado las nuevas propuestas artísticas para enriquecerse. El cubismo, el surrealismo, y la mayoría de los movimientos artísticos y culturales, acabaron utilizándose como fórmula de ventas.

T. A partir del número 39 de *El Víbora* comienzas a trabajar con guionistas como Onliyú y Sampayo en historias donde predomina el componente sexual (y a veces, la violencia) ¿Fue una preferencia tuya o los escritores te consideraban especialmente apta para tratar este tema?

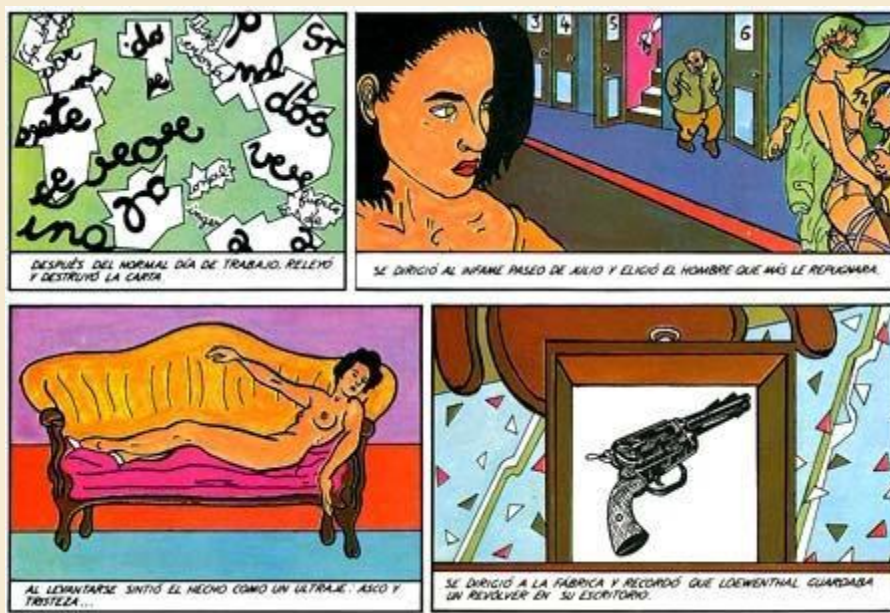
L. P. V. Onliyú y Sampayo, al querer proponerme sus guiones, se dieron cuenta de que me interesaba el tema de la sexualidad y vieron que con frecuencia erotizaba las historias con mis dibujos.

T. ¿Cómo surge el contacto con Sampayo? ¿Cómo recuerdas los guiones de este célebre escritor?

L. P. V. Carlos Sampayo dejó un día, en la redacción de *El Víbora*, el guión de la historieta *Un amor imposible* y, con el editor José María Berenguer, comentaron que podría dibujarla yo.

Con Sampayo he colaborado en dos historietas. La primera es la mencionada, *Un amor imposible* (en *El Víbora* nº 78), basada en una canción de Paolo Conte, donde el personaje vive rodeado de un montón de mujeres jóvenes, hermosas y exóticas, con las que mantiene una rica vida sexual y, sin embargo, añora enormemente a su novia de toda la vida, menos joven y menos atractiva. En la segunda, *Ni de día ni de noche* (en *El Víbora* nº 98), una pareja de jóvenes, que vive cada uno con su familia, busca en la calle, en el metro y en casas abandonadas un lugar y momento para hacer el amor y sólo lo consiguen encontrar en unos grandes almacenes.

Estas dos historias tienen un marcado cariz sexual y erótico, un tema muy poco habitual en el guionista argentino Carlos Sampayo, y yo me sentí bastante cómoda al dibujarlas.



Emma Zunz en *El Víbora*.

T. También hiciste una versión de *Emma Zunz* ¿Por qué adaptas a las viñetas a un escritor como Borges, habitualmente tachado de misógino?

L. P. V. De Borges siempre me ha interesado su vena vital y trágica. Y en su cuento *Emma Zunz*, el escritor trataba el tema de la venganza, que he dibujado con frecuencia y también posteriormente, con guionistas como Felipe Hernández Cava y Antonio Altarriba.

Aparece además en esta historieta el color y se habla de la venganza asociada al sexo, dado que la protagonista se acuesta con un hombre que le repele para sentir así más odio y decidirse a llevar a cabo un asesinato. Es una demostración de Borges de cómo el sexo nos puede llevar a comportamientos trágicos o fulminantes.

Años más tarde, con Altarriba, traté también el tema de la sexualidad y las tretas vengativas, porque ambos consideramos que el sexo es capital en la vida de las personas.

T. En cualquier caso, tu acercamiento al erotismo es, desde el principio, desde una postura intelectual y reflexiva, ¿no? Lejos, por tanto, del tono costumbrista, sensacionalista o morboso que a menudo se daba en *El Víbora*...

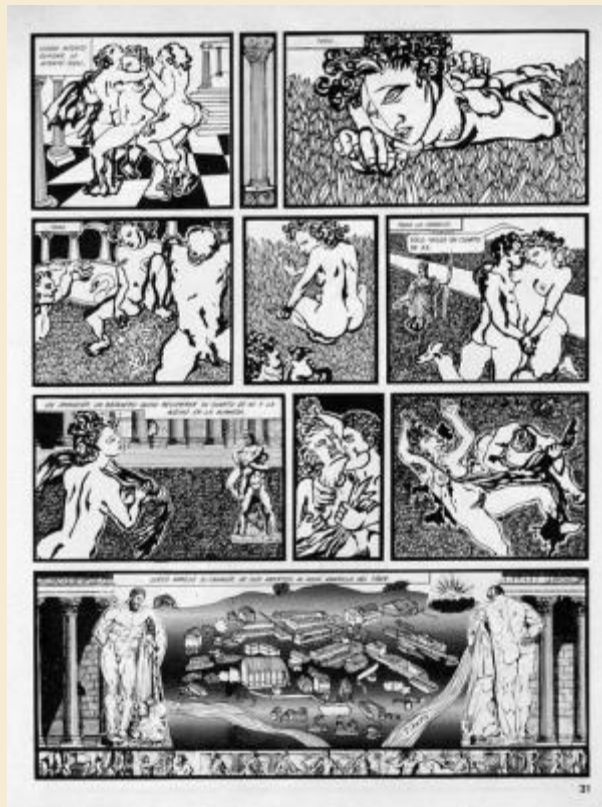
L. P. V. El erotismo es demasiado importante y conlleva una manera de ser y una filosofía de la vida, y es absurdo banalizarlo con "morbo a la carta".

Supongo que es una cuestión de prioridades del propio autor, el "hacer algo que crees que es importante en el cómic" o "hacer algo escandaloso que consiga llenarme los bolsillos".

Pero no me gusta criticar a otros autores que hayan decidido afrontar el sexo desde otra óptica diferente a la mía. Pienso que el cómic erótico, para el lector español en las últimas décadas, ha sido uno de los mayores alicientes a la hora de defender un cómic adulto y una expresión libre de los autores.

T. ¿Por qué empezaste a dibujar con el seudónimo de *Maracaibo*? ¿Querías separar esta ocupación de cualquier otra trayectoria profesional?

L. P. V. Empecé a firmar con este seudónimo porque pensaba que sería muy difícil para mí publicar con un nombre de mujer. Me había fijado cómo en las revistas de cómics y en los álbumes apenas publicaban autoras femeninas. Pero al cabo de algunas historietas publicadas, en la editorial de *El Víbora* empezaron a firmar mis páginas con mi nombre de pila, "Laura", y no me pareció mal el cambio. De hecho, el famoso erotómano italo-francés Joseph-Marie Lo Duca, autor de una célebre *Enciclopedia del Erotismo*, guionista de cómics eróticos, especialista en la *Historia del erotismo en el cine* y fundador de los *Cahiers du Cinéma*, me escribió porque admiraba mucho los dibujos e historietas de Maracaibo en *El Víbora* y me propuso colaborar juntos en un libro.



Clodia.

Con Lo Duca hice el álbum *El toro blanco* (Ediciones La Cúpula, 1989), con un guión suyo y dibujos míos, álbum que anteriormente había sido un texto para teatro y que él adaptó para mí al lenguaje de la historieta. Tuvo mucho éxito en España, y a partir de este álbum me creé un público de lectores, fiel hasta nuestros días, y empecé a ser realmente conocida como autora. Fue una especie de salto a

la fama.

T. Antes de hablar de este álbum, veamos los trabajos concretos que llamaron la atención de Lo Duca en *El Víbora*. Fueron cuatro. *Clodia, matrona impúdica* es una de las tres historias del libro de Marcel Schwob *Vidas imaginarias* adaptadas por Onliyú ¿Qué os atrajo de este relato marcado por los celos, el incesto, la venganza y la muerte?

L. P. V. Al guionista y a mí nos gustaba la locura surrealista de Schwob y el que varias de sus historias pertenecientes al libro que mencionas me permitían dar rienda suelta a mis dibujos eróticos y a escenografías grecorromanas delirantes.

T. *Selvaggia y los pájaros* se centra en la esposa de Paolo Uccello. Una historia que muestra el componente femenino, a menudo oculto, de la historia del arte...



Selvaggia y los pájaros.

cinco páginas?

L. P. V. Estos cuatro escritores, directores de teatro e intelectuales relacionados con el mundo de los actores, tenían muchas ganas de colaborar en un guión cuyo personaje principal fuera un actor, y en esos momentos solían reunirse y debatir sobre los cómics, la literatura y el teatro. Años más tarde, algunos de ellos se hicieron más famosos que otros, y tomaron rumbos y amistades diferentes.

T. En estos tres trabajos de 1983 desarrollas historias ambientadas en

L. P. V. La historia de Selvaggia explica muy bien cómo, tras un artista de genio, se encuentra casi siempre una mujer que debe sacrificarse por la obra y el talento de su esposo. Selvaggia era la musa de Paolo Uccello, pero para él ella no existía en realidad como ser humano que palpita cada día a su lado. Y, por lo tanto, la dejó languidecer de puro abandono.

En esta historietta retomé la pintura renacentista, sus retratos, el tratamiento de los desnudos y, sobre todo, los cuadros de Uccello.

T. *Ser listo y ser tonto* es un irónico enredo sentimental donde Onliyú colaboró con Jordi Muntanya, el escritor Quim Monzó y el director teatral Mario Gas ¿Por qué tantos autores para una historietta de

distintas épocas, en las que destaca tu novedosa forma de plasmar el erotismo y el desnudo. Supongo que esto es lo que suscitó la atención de Lo Duca, ¿no?

L. P. V. Sí, Lo Duca quedó fascinado con la mezcla de erotismo, desnudos masculinos y femeninos y épocas y decorados tan inspirados. Para él, mis historietas apoyaban algunos de sus caballos de batalla como erotómano, es decir, eran un ejemplo de cómo la literatura, la pintura, la escultura y otras artes pueden aportar al erotismo y al sexo una dosis de imaginación extra y múltiples viajes a través del tiempo y los diferentes países y culturas, sin caer en el aburrimiento del academicismo. Historietas curiosas, picantes, seductoras e imaginativas.

T. A las que cabe sumar *El balcón*, donde adaptas un capítulo de *América*, la novela de Kafka.

L. P. V. Esta adaptación de Kafka a la historieta, sobre la angustia y el desvarío de un europeo en América, también le interesó mucho a Lo Duca. Sobre todo, por una viñeta claramente erótica (número 6 de la página 1), en la que resumí con tres dibujos la relación entre el dinero y el sexo.

T. Y esto nos lleva a *El toro blanco*, una obra que rezuma sensualidad y belleza con un estilo a la vez moderno y clasicista ¿Cómo te lo planteaste?

L. P. V. Para dibujar este álbum estudié sobre todo el arte cretense de la época: arquitectura, cerámica, escultura, frescos en las paredes, mitología, etc. En las escuelas, desde niños, nos enseñan el arte griego con mayúsculas, y sin embargo, el arte anterior cretense, que es alucinante y muy hermoso, ni tan siquiera se cita en la enseñanza.

El arte cretense tiene formas y dibujos muy sinuosos y era ideal para crear escenas y ambientes sensuales. A pesar de que en este álbum hay pocas escenas de sexo directo, en todo el libro me planteé unas atmósferas muy sensuales y una erotización de las imágenes a lo largo de toda su lectura.

T. ¿Investigaste también sobre el rol de la mujer de aquella época?

L. P. V. Me interesó, desde luego, al documentarme sobre aquel momento y lugar, la importancia de las diosas cretenses y del importante papel de las mujeres en esta antigua cultura.

T. Tú eras una principiante de 27 años, y Lo Duca, un escritor de culto con una prestigiosa trayectoria ¿Qué le hizo fijarse en tu obra?

L. P. V. Lo Duca me escribió, como dije, porque, como erotómano culto, consideraba que los dibujos de Maracaibo, o sea los míos, eran los más interesantes en *El Víbora* desde el punto de vista erótico y, por lo tanto, quería conocerme y colaborar conmigo. Él formaba parte de una serie de filósofos (como Georges Bataille), artistas que trataron el tema del erotismo (como Picasso y Cocteau, también amigos suyos) y cineastas del cine erótico (sobre todo francés y polaco), y consideró que mis dibujos entroncaban con esta escuela europea y esta generación, que estudiaron con mucha consideración el género erótico.

T. ¿Qué le pareció distinto en tu visión de la feminidad o del sexo?

L. P. V. Más que el tema de la feminidad en mis dibujos, le interesó el planteamiento de la sexualidad sin culpas, de una expresión libre y creativa del deseo de mujeres y hombres y, al mismo tiempo, un rigor muy exigente desde el punto de vista artístico. Ten en cuenta que con mis álbumes eróticos siempre he tenido lectores masculinos y femeninos.

T. ¿Qué diferencias observas entre unos y otras a la hora de apreciar tu obra?

L. P. V. A lo largo de estos últimos treinta años dedicados a la historieta he ido charlando y encontrándome con muchos de mis lectores, que me han comentado que iban siguiendo mis publicaciones y álbumes. Pero no he observado en sus apreciaciones y comentarios una gran diferencia por ser hombres o mujeres. Un comentario que suelen repetir, tanto unos como otras, es que mis dibujos eróticos son muy cuidados y elegantes respecto a los de otros autores del género.

T. ¿Y a ti qué te atrajo de este guión?

L. P. V. Quería, sobre todo, tratar el tema de la mitología cretense y griega, porque desde niña es algo que me ha fascinado y que me permitía expresarme libremente y a mis anchas en el tema del erotismo.

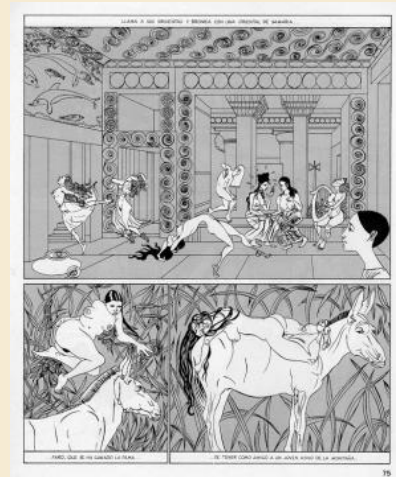
T. La obsesión de Pasifae por un toro, ¿crees que en otras manos hubiera propiciado una explotación erótica degradante para la mujer?

L. P. V. Lo Duca pensó que el tema de Pasifae seducida por la potencia de un toro era un tema mitológico conocido pero muy difícil de tratar y dibujar y confió en que yo lo haría sin una violencia exagerada y banal, sin una morbosidad gratuita.

T. Otro tema que te incumbe en esta obra y va más allá del amor y la mitología es, en mi opinión, la postura de rebelión de la protagonista, ¿no?



Páginas de *El toro blanco*.



L. P. V. Pasifae es un personaje femenino bastante moderno e, incluso, reivindicativo de ciertas libertades para las mujeres. Ten en cuenta que, según la mitología, Pasifae es una mujer que ya no es muy joven –dado que es madre de hijos ya adultos–, que ya no desea a su marido, el poderoso rey Minos, y que quiere colmar su deseo y su placer al querer acoplarse con un toro, contra la voluntad de los dioses.

Es una historia que reivindica el placer de las mujeres de cierta edad, que no quieren estar relegadas en la sociedad por su papel de madres o de esposas de hombres poderosos. De hecho, Pasifae, con su locura por un toro, reta al poder absoluto del rey Minos, su marido, y también a los mismos dioses.

En la inmensa mayoría de los álbumes eróticos de cómic aparecen, sobre todo, mujeres muy jóvenes, y, sin embargo, yo dibujé a una Pasifae ya entrada en años, que podía ser tan atractiva como una jovencita.

Pero en este álbum también me ocupé de dibujar con cuidado la belleza del cuerpo masculino. Para mí, la mitología cretense y griega exalta la belleza de los cuerpos y su expansión gozosa.

T. Dibujas una historia de 15 páginas a color escrita por Onliyú que se titula *La hija de Rapaccini*, ambientada en Padua en la época del Renacimiento. Creo que tu estilo asimila la estética de los pintores de la época, ¿no? Al menos, la protagonista parece una Venus de Botticelli...

L. P. V. Tienes razón, Yexus, en observar que para esta historieta en color estudié y analicé a los pintores italianos del Prerrenacimiento y del Renacimiento. Una influencia estilística que apreció mucho el escritor Lo Duca por su educación italiana.

T. Esa elegancia que definitivamente ya te caracteriza a partir de estos años no desaparece ni en las escenas más duras o escabrosas ¿Es algo intencionado o consustancial a tu estilo?

L. P. V. El estilo elegante de mis historietas y dibujos eróticos se debe a una forma espontánea de dibujar y no supone ninguna voluntad intencionada. Es un rasgo inherente a mi forma de ver el erotismo y, por lo tanto, a mi forma de dibujarlo.

Nunca he visto ni interpretado el sexo como algo sucio y despreciable.

T. En *El caballero d'Eon*, de nuevo con Lo Duca, sale a relucir otro "tabú": el travestismo ¿De dónde proviene esa fascinación por el cambio de género? ¿Habla de la dualidad del ser humano?

L. P. V. El caballero d'Eon es un personaje real que vivió en el siglo XVIII y que se travestió de mujer para poder entrar en la corte rusa. Es curioso cómo, cuando estuve trabajando para la editorial japonesa Kodansha, los editores nipones me comentaron que les fascinaba este personaje que se hacía pasar por mujer, aunque realmente fuera un hombre heterosexual que realizaba labores de espionaje precisamente travestido. A la cultura japonesa siempre le ha interesado este tipo de disfraces ambiguos sexualmente, en los personajes de su literatura y su teatro.

T. Ambientas tus obras en distintos periodos históricos ¿Hay alguno que te resulte más gratificante a la hora de plasmar la expresión del deseo?

L. P. V. Me gusta viajar a diferentes épocas y vivir en la piel de diferentes personajes, pero también me interesa el presente y las inquietudes sexuales contemporáneas.

T. En 1991 surge *Kiss Comix*. Siendo la revista más emblemática de cómic erótico hasta la fecha, ¿por qué no colaboraste en ella? ¿No encajaba en tu línea?

L. P. V. Desde que comenzó a publicarse la revista *Kiss Comics* me pareció que no había cabida en ella para mis dibujos e historietas y ellos tampoco se preocuparon en contactar conmigo.

La distinción entre lo erótico y lo pornográfico es algo muy personal y varía en cada sujeto.



La Trampa.

T. *La trampa* es tu primer álbum con guión propio y es una historia muy rotunda sobre las relaciones sexuales y sentimentales ¿Era una declaración de principios?

L. P. V. Dibujé este álbum a partir de la lectura de unos librillos sobre literatura erótica de autores anónimos que encontré en el mercado de Los Encantes de Barcelona. Tomé algunas anécdotas de estos libros y realicé un guión, pero, más que una declaración de principios, me interesaba en ese preciso momento tratar el tema del sadomasoquismo, algo que nunca había tratado en historieta ni en ilustración. Porque a mí siempre me ha interesado dibujar e investigar diferentes temas del mundo del erotismo: los variados fetichismos, el sadomaso, el amor lésbico, el erotismo en la

mitología o el libertinaje en el siglo XVIII, por ejemplo.

Yo no soy una persona con una estructura de carácter sadomasoquista, pero, del mismo modo que un escritor al escribir es capaz de ponerse en la piel, carácter y comportamiento de un asesino sin serlo, yo, al dibujar ilustraciones y cómics eróticos, me pongo en la piel y situación de mis personajes, sobre todo como un *voyeur* muy atento.

T. También es la más explícita hasta entonces. Cabe hacer aquí la clásica pregunta sobre la frontera entre el erotismo y la pornografía ¿Dónde la sitúas en esta obra?

L. P. V. Son unas fronteras absolutamente subjetivas. Lo que para unos es muy excitante, para otros es grosero o repulsivo. Es por ello que a mí no me suele gustar el criticar a otros autores que se dedican al erotismo en el cómic, porque son libres de preferir escenas, representaciones del cuerpo masculino y femenino o gustos sexuales totalmente diferentes a los que yo describo o dibujo.

Puedo decir que me siento cercana al tratamiento de la sexualidad de autores como Guido Crepax, Leone Frollo, Massimo Rotundo, Baldazzini o Alex Varenne, del que soy muy amiga desde hace ya once años. Elegancia en el trazo pero sin ñoñerías ni poses esnobes. También me ha gustado el acercamiento que tiene Blutch al tema, desde una óptica más expresionista del dibujo y del cuerpo humano.

T. En esta obra y en otras tuyas hay numerosas escenas que se recrean en la pura representación del placer, destinadas a la gratificación visual, ¿es así?

L. P. V. Si, tienes razón en que hay muchos detalles, escenas y dibujos de puro placer visual tanto en mis historietas como en mis ilustraciones eróticas. El placer de mirar del *voyeur*.

T. El fetichismo sadomasoquista constituye una cultura icónica, casi de culto ¿Es disociable la estética del contenido?

L. P. V. Al estudiar y dibujar el tema del sadomasoquismo, lo primero que me sorprendió es conocer su complejo ritual, los objetos, vestimenta y escenografías de esta iconografía sexual. En muchos casos, estos elementos son extremadamente elaborados o complejos, como si muchas parejas o grupos de sadomasoquistas quisieran alargar al máximo la duración del ritual en sofisticadas escenas.

T. ¿El juego sadomaso actúa aquí como una especie de filtro para analizar las relaciones humanas? ¿Es una alegoría de la propia vida?

L. P. V. Para mí, el sadomasoquismo describe con detalle las relaciones de amo y esclavo, de dominio y sumisión, que existen en algunas parejas, pero también en muchos niveles de nuestra sociedad. Yo soy hija de unos padres que estuvieron discutiendo toda la vida. En ocasiones repetidas, uno de los dos era la víctima y el otro el verdugo, pero en otro momento pasaban a intercambiar los roles.

Dibujar escenas sadomasoquistas, más que mis propias preferencias sexuales, es un bálsamo para curar heridas que he vivido en la mencionada relación entre mis padres. Cuando dibujo estas escenas y dibujos eróticos me duele menos lo vivido. Sin embargo, esta relación de amor-odio y de amo- esclavo, entre mis padres fue siempre a nivel psicológico y nunca de maltrato físico. Aunque el dibujo de lo físico representa con la misma exactitud lo que suponemos erróneamente que es únicamente psicológico.

Las imágenes, lo físico, lo matérico, representan desde los lejanos inicios de la historia del arte nuestros pensamientos, sentimientos y vivencias. En los dibujos

eróticos también hallamos todas estas referencias subjetivas a la complejidad del ser humano.

T. ¿Por qué en las fantasías sadomasoquistas generalmente aparece la mujer como elemento dominador? ¿Cómo encaja con ese tema tan actual que es la violencia de género?

L. P. V. El tema del sadomasoquismo abunda en la cultura nipona, sobre todo en lo referente a una mujer sumisa con un hombre-amor. En el arte y el manga japonés también hallamos estos roles sexuales mujer-sumisa y hombre-amor, pero también con los papeles invertidos o cuando tratan los temas de la homosexualidad masculina y femenina, de los roles sadomasoquistas entre miembros del mismo sexo. Sin embargo, en la cultura anglosajona es más frecuente la preferencia por la mujer *dominatrix* y el hombre sumiso. Durante una temporada estuve dibujando ilustraciones eróticas para las revistas inglesas *Eros* y *Erotic Stories*, y los editores siempre me pidieron escenas de mujeres amas y hombres sumisos, y nunca a la inversa.

La violencia doméstica es otra cuestión y otra realidad en la que, desde luego, no entra en juego la satisfacción de uno de los componentes de la pareja.



Páginas de Laura en el álbum *Los derechos de la mujer*.

T. Participas en el álbum *Los Derechos de la Mujer*, donde no había ningún guionista, sólo las autoras ¿Fue casualidad o era una premisa del proyecto?

L. P. V. Este álbum colectivo, hecho por mujeres, en un principio tenía como director artístico a Antonio Altarriba, que dirigía varios álbumes y colecciones para la editorial vasca Ikusager. Pero, dado el tema especial de este libro, Antonio consideró que debía ser una mujer la directora del proyecto, y el encargo recayó en la artista Pilar Albajar. El álbum se propuso, pues, desde sus inicios, ser un libro de autoría femenina sobre temas de denuncia de ciertas situaciones que sufren las mujeres y, por lo tanto, no se convocó a hombres dibujantes o guionistas.

T. Quizá sea tu única historia donde el sexo no resulte gratificante, sino al contrario...

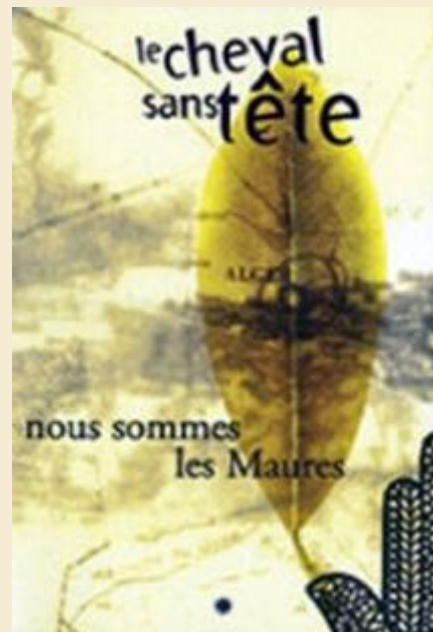
L. P. V. Mi historieta trataba del malentendido que existe, a nivel de la calle, en cuanto al placer que puedan experimentar las mujeres con las violaciones, y que yo creo que es una opinión y una aberración insostenibles. El guión se basa en el libro *El Informe Hite*, basado en estudios de la sexualidad femenina, en el que se describen algunos casos reales en los que ciertos psicólogos o psiquiatras han aconsejado a sus pacientes varones violar a sus mujeres porque se hacían las estrechas o porque, simplemente, no deseaban el contacto sexual con sus maridos.



Arriba, *Hay que organizarse*. Bajo estas líneas, *Nous sommes les Maures*, editado por Amok en 1998, con una historieta de Cava y Laura.

T. En *Cambio el polvo por brillo* cuestionabas un tema tan cotidiano como el papel de la mujer dentro del matrimonio ¿Quizá por ello utilizaste un estilo más realista y sobrio, despojado de cualquier belleza o estilismo?

L. P. V. Era un proyecto colectivo en el que las autoras convocadas daban rienda suelta a la misoginia de nuestra sociedad, que en ese período era la de los años noventa. En el dibujo de mi historieta utilicé un trazo de pincel muy expresivo, negro y gestual, porque se trataba de un tema de denuncia y planteaba, básicamente, la dicotomía que existe entre la vida de las mujeres amas de casa y la de las mujeres que llegan a realizar alguna carrera o trabajo remunerado. Estas dos vías, posibles para muchas mujeres, también acarrearán importantes renunciaciones para su desarrollo personal, y ése era el tema principal de mi historieta.



T. *Markheim* tampoco tiene que ver con el erotismo. Pero, curiosamente, el móvil del asesino es obtener riquezas para saciar "la sed de placer"...

L. P. V. Para este álbum elegí un formato de libro diferente a los anteriores, alargado y horizontal y más pequeño, y adapté a la historieta un cuento de Stevenson, como he hecho en otras ocasiones con obras de Kafka, C. G. Jung, Colette, Baldwin, Maupassant o Thomas De Quincey. Y sí que aparece, desde luego, el deseo sexual entre las diferentes necesidades que plantea la sed de placer del

protagonista.

T. En *Hay que organizarse* recreas chistes conocidos, de naturaleza sexual (algunos bastante vulgares), sin rebajar la elegancia y exquisitez de tu dibujo ¿Buscabas ese contraste a propósito?

L. P. V. Tenía recopilados una serie de chistes de la calle, muy populares, y en un cierto momento me apeteció plasmarlos en mis dibujos, hacer un pequeño librito y editarlos. Quería tratar el tema del humor, que tan sólo había dibujado de forma tangencial en las historietas escritas por Onliyú.

T. Durante los noventa ya eras conocida en Francia ¿Cómo son recibidas tus obras en ese mercado, a menudo tan conservador?

L. P. V. Es un mercado, tal como dices, muy conservador, y les resulta difícil aceptar a autores españoles entre sus filas. En ese país publiqué con la editorial Amok, que principalmente editaba cómic experimental de autores franceses y europeos. En la historieta "Jalwa", con guión de Felipe Hernández Cava, para el álbum *Nous sommes les maures*, mezclé la iconografía mozárabe con los grafismos modernos para dibujar el delirio amoroso y la atracción sexual de su protagonista por una mujer árabe que conoce por casualidad en la calle, durante uno de sus paseos por una ciudad del norte de África. De nuevo, en esta historieta dibujo la voluptuosidad de la atracción entre los dos protagonistas.

En Francia también publiqué un montón de viñetas eróticas que seleccionó Lo Duca para sus dos recopilatorios del mejor cómic erótico en los libros *Luxure de Luxe* y *Les Triomphes de la Bande Dessinée*, de la editorial Dominique Leroy. Pero en ninguna de estas editoriales informaron a los autores españoles de cuál había sido la respuesta de los lectores y críticos franceses a nuestras páginas.

Sin embargo, en Francia le han dedicado a mi obra dos estudios universitarios. El primero que analizó mi obra tebeística fue *Le Féminin dans la bande dessinée espagnole*, de Viviane Alary, en la Université de Toulouse-Le Mirail (Francia 1994), y el segundo ha sido *Transgresión y ruptura genérica en Macandé, la novela gráfica de Hernández Cava y Laura*, de Tatiana Blanco Cordón, en la Universidad Celis-Clermont Ferrand (Francia, 2009). Este último estudio se publicó en la revista *Hispanicas XX* (EUD, 2009, nº 7) y se presentó a debate en la Université de Bourgogne ese mismo año.

T. ¿Y en Japón? ¿Adviertes alguna manera particular de entender el erotismo dibujado?

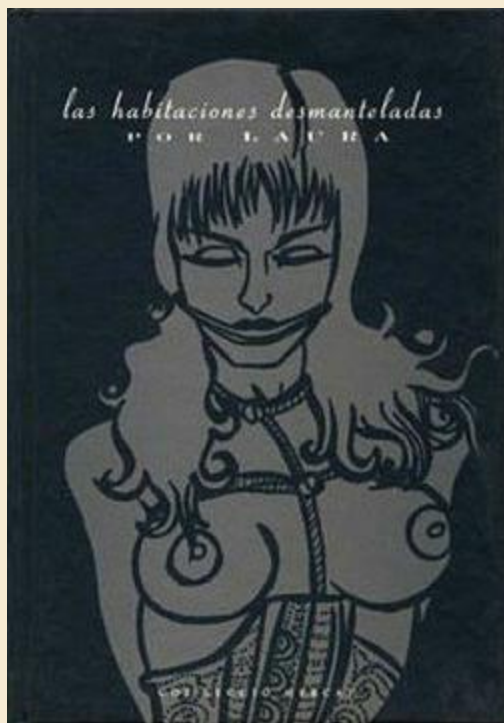
L. P. V. Al editor de Kodansha le mostré mis dos álbumes, *El toro blanco* y *La trampa*, en 1992. Y, así como dijeron que no entendían el erotismo en la mitología del primero, les entusiasmó el erotismo del segundo. Es el tema que ya he mencionado del interés por el sadomasoquismo en la cultura nipona, junto a otros factores que ellos apreciaron de la fuerza de los retratos de mis personajes. Me comentaron que lo más interesante para ellos de *La trampa* era cómo había logrado tan variadas y profundas expresiones de placer, dolor, sorpresa, languidez o autoridad, por ejemplo, en los rostros y actitudes de los personajes. Y, sin duda, el editor japonés apreció también que en este álbum hubiera dibujado múltiples

referencias visuales a las estampas eróticas japonesas del siglo XIX. Desde luego, el álbum estaba inspirado en la elegancia, contundencia y languidez de este arte japonés exquisito. Para el editor japonés, lo más interesante de mis dibujos y de las escenas de mis cómics era la fuerza de los personajes retratados.

Para mí fue un honor que apreciaran tanto *La trampa*, porque todo autor de cómic erótico sabe que las estampas eróticas japonesas del XIX alcanzaron las más altas cimas de este arte.

T. Hablemos de tus trabajos para *Nosotros Somos los Muertos*. En *La melancolía* introduces un tema tan relevante como la creación ¿Cuál es su relación con el sexo?

L. P. V. Creo, como descubrió Freud, que la creatividad de los artistas depende de la libido, una energía íntimamente relacionada con la sexualidad.



Las habitaciones desmanteladas.

T. Hablando de Freud, en 1998 participas en la barcelonesa galería Maeght, en una muestra titulada *Campo Freudiano* ¿Hay mucho de psicoanálisis en el comportamiento sexual de tus personajes?

L. P. V. Yo estudié tres cursos en la Universidad de Psicología de Barcelona y, principalmente, profundicé en el psicoanálisis y en Freud. Más tarde también me interesé por el psicoanalista y psiquiatra Jacques Lacan.

Creo que tanto Freud como Lacan fueron personas lúcidas que investigaron sobre la psique humana y que el psicoanálisis sigue siendo una cura eficaz y una alternativa a la psiquiatría basada en la insistente sobremedicación de los pacientes. El psicoanálisis es duramente criticado, pero yo conozco a muchos amigos (sobre todo artistas) que sufrían profunda-

mente y que han aligerado de forma muy significativa tanto dolor gracias a un tratamiento psicoanalítico lacaniano. Han dejado de sufrir tanto y llevan una vida más sosegada en relación a sus parejas, en el trabajo o con la familia.

No creo, sin embargo, que en mi obra haya una referencia al psicoanálisis, pero sí que, para mis personajes, la sexualidad es un factor importante en sus comportamientos y en sus vidas.

T. Volviendo a las historias publicadas en *NSLM*, *Safo* es una hermosa celebración del amor lésbico ¿Y la homosexualidad masculina? ¿Te seduce menos estéticamente?

L. P. V. Me resulta más fácil dibujar los acoplamientos entre cuerpos femeninos que entre dos o más hombres. Es por esta razón que he dibujado historias e ilustraciones de relaciones lésbicas, pero no tengo nada contra la homosexualidad masculina.

T. Contraponiendo *Heart* con *El jugador* y *Eros* y *Psique* se deduce que el puro sexo es placer sin sufrimiento, mientras que las relaciones amorosas son conflictivas y a veces aciagas ¿Es así?

L. P. V. Creo que el amor, aparte del placer, conlleva mucho sufrimiento y pone a prueba las convicciones, los sentimientos y las relaciones de las personas enamoradas. El amor es una prueba de fuego y una crisis profunda que afecta decisivamente el rumbo de nuestras vidas. El sexo puede ser tan arrollador como el amor, pero también puede ser camaradería y juego.

T. En 1999 aparece tu primera novela gráfica, *Las habitaciones desmanteladas*. ¿Por qué te dispersas en diversos estilos y géneros en vez de centrarte en un relato monográfico?

L. P. V. *Las Habitaciones Desmanteladas* fue mi primer álbum con el editor Paco Camarasa de EDICIONS DE PONENT, con el que he publicado hasta la actualidad.

Uno de mis principales caballos de batalla en el cómic, desde que comencé mi carrera como historietista hasta ahora, ha sido defender la libertad que tienen los dibujantes de dominar y expresarse en diferentes estilos de dibujo para adaptarlos a los diferentes temas de los guiones y las diferentes personalidades literarias de los guionistas o escritores. Yo respeto a los dibujantes que han mantenido o mantienen el mismo estilo gráfico, o con ligeras modificaciones, a lo largo de toda su carrera, pero yo con este sistema me aburro.



Cartel de la autora alusivo a la guerra civil.

Creo que "la forma es pensamiento", y no creo que sea honrado para mí, como dibujante, como historietista, expresarme con el mismo estilo en una historieta cruel ambientada en la guerra civil española que en una historieta hedonista de carácter erótico. Con el dibujo "se piensa diferente" y gráficamente un guión del rococó en Italia que, por ejemplo, una historia de serie negra ambientada en los años cuarenta.

Yo he defendido y defendiendo esta libertad de expresión de los historietistas con diferentes registros gráficos, igual que lo han defendido autores como Federico del

Barrio o Raúl. Creo que es una característica original de algunos autores españoles, y que dicha característica la deberían reivindicar críticos e historiadores del cómic español respecto a, por ejemplo, la BD francesa, el *fumetto* italiano o el cómic americano.



Portada de *Macandé*. Debajo: Portada de la edición de Medio Muerto de la obra *Las mil y una noches*.



El álbum *Las habitaciones desmanteladas* es un proyecto de libro que presenta al lector guiones de diferentes escritores, dibujados según el grafismo que yo consideraba más adecuado para cada tema. Voluptuoso para las páginas eróticas, oscuro y violento para la serie negra o frío y limpio para la historieta de Gustav Jung de *Los casos del Dr. Gregotti*.

T. Al cabo de casi veinte años, te encuentras en plena madurez creativa. ¿Supone esta obra un punto de inflexión en tu trayectoria?

L. P. V. Con *Las habitaciones desmanteladas* hice un resumen de mi trayectoria y de la mayoría de temas que me interesaban, como la adaptación de la literatura al cómic, y lo hice en un formato más cercano al de un libro. Presenté un álbum de dimensiones parecidas al de las actuales novelas gráficas (17 x 24 cm), pero antes de que se pusiera de moda este término y este formato en la historieta mundial. Eran breves historias recientes, pero también otras de diferentes épocas anteriores.

T. Dentro de la diversidad, la mayoría de los personajes de este libro se encuentran dominados por pulsiones extremas, como el sexo, la locura y la muerte, ¿no?

L. P. V. Yo creo que el elemento trágico, pasional y de atracción por la muerte es consustancial a nuestras vidas.

T. Aquí adaptas a numerosos escritores: Dylan Thomas, Maupassant, Jung, Borges y De Quincey, entre otros. Pero ¿no te inspira ninguna película o cineasta?

L. P. V. Del cine me han influido sobre todo las excelentes películas eróticas de la filmografía polaca. Pero yo estudio y

extraigo imágenes de muchas otras fuentes, como la fotografía, la pintura, el grafiti, el collage, el grabado, etc. Siempre estoy buscando nuevas referencias e inspiraciones visuales para mis cómics.

T. Dibujas a continuación *Macandé*, con Hernández Cava ¿Qué te decidió a aceptar un guión tan alejado de tu temática habitual?

L. P. V. Aparte de toda mi obra de cómic erótico, a lo largo de estos últimos treinta años dedicados a la historieta he tratado también otros temas, como el político, el social, la experimentación o el poético, y sobre todo en colaboración con el guionista Felipe Hernández Cava. Cuando acabo un álbum de cien páginas de temática erótica o de cualquier otro tipo, me quedo literalmente agotada y necesito cambiar de argumento y de estilo para recuperarme y seguir dibujando sin hastío. Porque dedicarle a un álbum uno, dos o tres años es mucho tiempo insistiendo y concentrándome en un único tema.

T. De todas formas, cambias la pasión amorosa por otra de igual intensidad: la pasión por el flamenco, por la fuerza de la creación y del arte ¿Pueden llegar a ser equivalentes?

L. P. V. Cualquier pasión nos transforma y nos repercute profundamente, sea la pasión amorosa o la del cante.

T. De nuevo adecuando la forma al contenido, utilizas un trazo áspero y nada esteticista para narrar una historia descarnada que no idealiza ninguna realidad, ¿no?

L. P. V. El álbum *Macandé* narra una historia real, la vida de ese malogrado cantaor de cante jondo, un cantaor genial para muchos de los grandes maestros de este arte. *Macandé* significa en el lenguaje de los gitanos "loco", y, en efecto, fue un personaje que vivió atenazado por la locura y la enfermedad mental, e internado en sucesivos psiquiátricos varias veces a lo largo de su vida.

Hay que tener en cuenta que los psiquiátricos en España, en los años cuarenta, no eran lo que son hoy en día y no disponían tampoco de una medicación efectiva para reducir y tratar el gran sufrimiento de sus pacientes.

Por lo tanto, este álbum, dado que es la historia trágica de un genio y su enorme sufrimiento mental, me planteé dibujarlo con un estilo de dibujo trágico, expresivo del dolor y del desgarramiento interior del personaje. Lo hice con un trazo de lápiz grueso y grafiti emborronados con una goma, técnica esta última que usé para expresar la confusión mental y hacérsela comprender y vivir al lector del libro. A Felipe Hernández Cava le pareció muy adecuado el estilo de dibujo que utilicé porque no edulcoraba la tragedia de la vida del gran artista Macandé.

Por otro lado, un año después contactó conmigo una asociación que reivindica la cultura gitana para decirme que *Macandé* era el único álbum, en la historia del cómic, dedicado a un gitano como protagonista. Publicaron este análisis y el comentario en Internet, y, como os he citado anteriormente, también Tatiana Blanco Cerdón ha realizado un serio estudio sobre este álbum en la Universidad CE-LIS-Clermont Ferrand.

T. También con Cava, publicas en *El Ojo Clínico* historias como "La vida a fuego lento", sobre un ama de casa hastiada y madura que piensa en el suicidio. Un retrato de mujer muy diferente del que sueles describir ¿El erotismo en tu obra es un escape de la realidad cotidiana?

L. P. V. No. Para mí, el erotismo forma parte de nuestra realidad y nos compromete profundamente. Es uno de los componentes principales y, a veces, más trágicos de nuestra existencia.

Del erotismo he tratado diferentes temas, y he viajado a diferentes épocas y países, y a veces, como en el álbum *Las Mil y Una Noches*, la sexualidad es jocosa en determinados momentos de la narración, pero en otros momentos del mismo libro ésta es marcadamente trágica, como en la matanza que realiza el sultán Schazaman de su esposa y partícipes en la orgía del palacio en su ausencia.

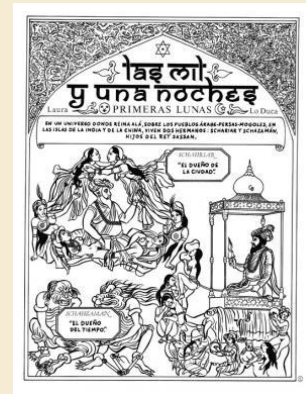
T. Hablemos de esta novela gráfica, *Las Mil y Una Noches*, con guión de Lo Duca. Un clásico literario del que normalmente se ha utilizado la parte aventurera o fantástica y se ha obviado su componente sexual, ¿no?

L. P. V. Hace poco me invitaron al Salón del Cómic de Palma de Mallorca Cómic Nostrum 2011, donde también se había invitado a autores marroquíes y comisarios del Salón del Cómic de Marruecos, y uno de estos últimos compró el álbum. Y lo que más le maravilló fue el componente pronunciadamente erótico de mi versión de *Las Mil y Una Noches*, de escenas que no aparecen en el original. De hecho, todas las escenas de sexo entre el sultán y las dos hermanas, al final de cada capítulo del cuento narrado por Scherazade, fueron una aportación mía libre e inventada en la adaptación que escribió Lo Duca para la historieta.

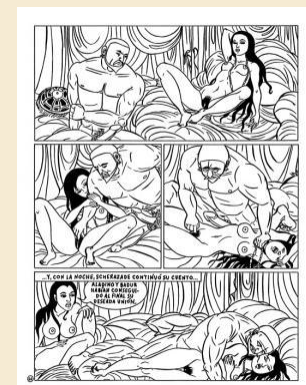
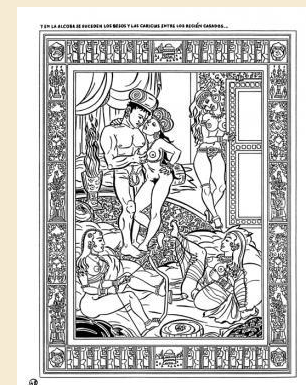
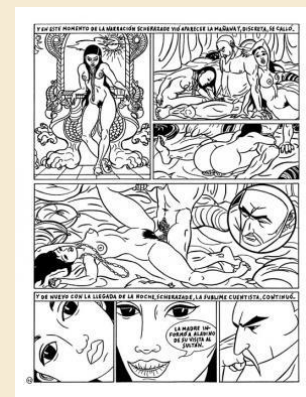
Ni en el libro original, obra maestra de la literatura universal, ni en el guión que me escribió Lo Duca, aparecen detalladas y escritas las escenas eróticas que yo dibujé al final de cada capítulo.

T. Supongo que este libro chocará frontalmente con el sexismo asociado a la cultura y religión musulmanas...

L. P. V. Los creadores marroquíes a los que me refería anteriormente en el Salon Cómic Nostrum de Palma de



Las mil y una noches.



Mallorca me confirmaron que un libro como este mío de *Las Mil y Una Noches* sería imposible verlo publicado, hoy en día, en el mundo árabe. Me confirmaron ellos mismos que en toda esa gran zona geográfica y cultural islámica existe una estricta censura de los temas sexuales y eróticos, por lo que no se publica ningún cómic de este género.

T. Técnicamente, ¿por qué retocaste el dibujo de los cuadernos donde apareció inicialmente, añadiendo sombras y negros?

L. P. V. Ten en cuenta que dibujé este álbum en color en su día para que se publicara en la editorial Casset, pero esta editorial fue a la quiebra, y más adelante, Max, al que le maravilló mi versión dibujada de *Las Mil y Una Noches*, me propuso publicarla en cuadernillos en su colección NSLM / Medio Muerto, pero en blanco y negro. Max, de hecho, escribió un excelente prólogo al libro cuando lo publicó más tarde Edicions De Ponent, de Paco Camarasa.

T. Tienes aquí un nuevo contexto para explorar gráficamente el arte amateur: el lejano Oriente ¿A qué fuentes visuales acudiste en este caso?

L. P. V. Estudié la pintura y la escultura de la época mogol y la mezcla de culturas del libro original, culturas como la árabe, la china, la persa y la india de aquel periodo. Y, sobre todo, las estampas eróticas mogoles de esa época, en las que no existía la censura de todo componente sexual que hay en el islam actual.

T. ¿Tiene un espíritu diferente la representación de la sensualidad oriental?

L. P. V. Es un arte, el de esta época mogol, mucho más preciosista. Hay más detalles, arabescos y ornamentación que en el arte griego y latino.

T. El libro termina de una forma un tanto precipitada ¿No contemplasteis continuar adaptando más cuentos?

L. P. V. No pude dibujar un segundo álbum de *Las Mil y Una Noches* porque el escritor y guionista Joseph-Marie Lo Duca murió en París, a los casi cien años.

T. En *Susana*, tu siguiente álbum, el erotismo es más suave, aparece la aventura y tiene vocación de "continuará" ¿Intentabas crear una serie y enfocarla a un público más amplio?

L. P. V. Escribí y dibujé este álbum para la editorial japonesa Kodansha y me llevó, aproximadamente, tres años acabarlo (del 1992 al 1995), porque la relación a larga distancia y entre culturas tan diferentes como la española y la japonesa ralentizaba mucho todo el proceso comunicativo entre autor y editorial.

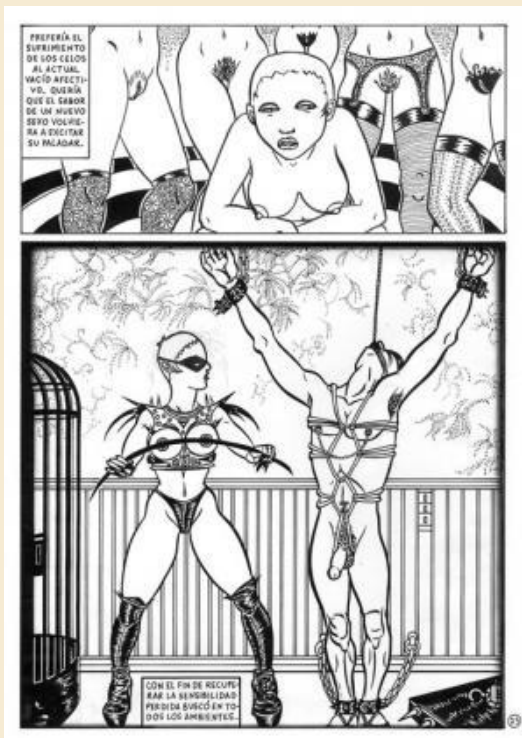
El álbum estaba dividido en tres capítulos porque, efectivamente, se debía publicar en tres números sucesivos de la revista *Morning* de esa editorial, pero el proyecto inicial era que debía continuar en un montón de capítulos más.

En un cierto momento, el equipo de editores japoneses que llevaban mi proyecto de *Susana* cambió de responsables, y también cambiaron los proyectos a editar, por lo que al final no se publicó en Japón, como se había planeado desde un principio. Los editores japoneses pagaban muy bien mis páginas y cancelaban los

proyectos sin problemas, incluso proyectos ya muy adelantados, porque consideraban que los autores españoles estaban ya satisfechos y compensados con la óptima paga.



Amores locos.



En los tres años que estuve trabajando para Japón estudié japonés, literatura, arte, manga y cultura japonesa e introduje en mi álbum *Susana* elementos de esta cultura, como las artes marciales. Busqué más tarde un editor en España para estas ochenta páginas en forma de álbum, y Jordi Coll, editor de Amaníaco Ediciones, estuvo encantado de publicarlo.

El guión se basa en la mitología y el horóscopo aztecas (el signo del Jaguar), mezclados con la vida aventurera de una periodista que investiga los entresijos de los ambientes del sexo en una gran ciudad (varios planos, calles y edificios son de la ciudad de Barcelona). El diseño de este álbum, de la portada, contraportada, portadilla e introducción, lo hizo Andrés Salvarezza, que ha diseñado la mayoría de mis álbumes de cómic.

T. *Susana* también podría ser un superhéroe, ¿no? Tiene superpoderes, una doble vida, ambientación urbana y combate las injusticias...

L. P. V. Hay teóricos del cómic que consideran que los superhéroes retoman el tema de los héroes de las antiguas mitologías y, en base a esto, mi protagonista puede considerarse perteneciente al género de los superhéroes o superheroínas en el cómic.

T. Otra reminiscencia, no sé si consciente o no, es la película *La mujer pantera* (tanto la de Tourneur como la de Schrader), un filme de profundas connotaciones sexuales ¿Es así?

L. P. V. Estoy de acuerdo contigo en que este álbum está muy influido por

la tradición en el cine y en el cómic del personaje de la mujer pantera, y sobre

todo de las dos películas que citas.

T. Tus obras también aparecen en proyectos colectivos como *Once miradas, ... de ellas, Nuestra Guerra Civil o Guadalajara será la tumba del fascismo*. Obras donde prima la reflexión, el intimismo, la memoria y el compromiso. Estos elementos nunca están ausentes de toda tu obra, ¿no?

L. P. V. Los temas sociales, políticos e históricos siempre me han preocupado, y he ido colaborando en los diferentes proyectos que me fueron interesando a lo largo de mi carrera como historietista. La mayoría de estas obras de compromiso las dibujé con guiones de Felipe Hernández Cava, con el que he colaborado en diez historietas, entre álbumes e historias breves.

T. Dibujas *Amores locos* con guión de Antonio Altarriba, otro especialista en narrativa erótica, como apuntabas antes ¿Cómo surge esta colaboración?

L. P. V. Hacía bastante tiempo que yo quería adaptar a la historieta el libro *Las lágrimas de Eros*, de Georges Bataille, libro en el que se van analizando las diferentes formas de manifestarse del erotismo a lo largo de la historia, partiendo de la prehistoria hasta los comienzos del siglo XX.

Yo sabía que Antonio Altarriba había participado en el Premio La Sonrisa Vertical, y le pedí por correo si me podía enviar un ejemplar de su libro *Cuerpos entretajidos*, publicado en esa misma colección de Tusquets. Al leer este libro de Altarriba me pareció que él podía ser un óptimo guionista de cómic, porque es un gran visualizador de las escenas a lo largo de toda la narración del libro. Propone escenas visuales interesantes para dibujar, con una gran imaginación erótica.

Antonio Altarriba admite, con generosidad y sin reparos, que Laura "le rescató como guionista de talento para el mundo de la historieta, al ofrecerle dos álbumes consecutivos (muy extensos, de unas 115 páginas, cada uno) de género erótico, confiando totalmente en él como escritor en un período de su vida en que se sentía algo abandonado y descreído en sus capacidades creativas historietísticas". Más tarde, con el dibujante Kim, Altarriba ha demostrado que domina también otros temas, ganando el Premio Nacional de Cómic con el álbum *El arte de volar*. Yo me siento muy orgullosa de haber apostado por él como guionista de cómics antes de que fuera un premio nacional.

T. ¿En qué se diferencia su aproximación al género de la de Lo Duca?

L. P. V. Considero que las diferencias entre los guiones de ambos se caracterizan, sobre todo, en que los de Altarriba presentan en algunos momentos de la narración elementos más trágicos, más surrealistas, mientras que Lo Duca, hace referencias continuas a la cultura y sensibilidades italiana, mediterránea y francesa.

T. El libro se divide en tres épocas: ¿las tres edades del hombre?

L. P. V. A Altarriba le pareció interesante el tema que le propuse de basarnos en el mencionado libro de Bataille para un álbum de cómic erótico, y adaptamos principalmente tres épocas: la prehistoria, la Grecia arcaica y los años veinte y

treinta en Nueva York. Lo hicimos en tres estilos de habitáculo (la cueva, el templo y el rascacielos) y basándonos en tres sentidos (el olfato, el tacto y el gusto). Aunque, de hecho, el sentido de la vista también esté presente en todo el libro, por lo que supone la importante lectura visual de imágenes y textos.

Bataille analiza muchas otras épocas de la historia del erotismo en su libro *Las lágrimas de Eros*, aparte de las tres que nosotros dibujamos y escribimos, pero no podíamos abarcarlas todas en un álbum de 115 páginas.

T. En la prehistoria se asimila el sexo con la alimentación y la agresividad. Tres de los instintos más primitivos del ser humano, ¿no?

L. P. V. Afrontamos cada época de *Amores locos* desde el aspecto más próximo a dicho período, y la prehistoria nos remitía a una sociedad primaria, de instintos y violencia, y menos estructurada, culturalizada y sofisticada que las épocas de la Grecia clásica o la del Nueva York de los locos años veinte y treinta.

T. En Corinto se plantea una idea muy interesante: la relación del erotismo con la religión.

L. P. V. La sexualidad entendida como una actividad relacionada con lo sagrado en *Corinto* hoy en día nos parece sorprendente, por la facilidad con que en nuestra sociedad se censura y desprecia con frecuencia todo lo relacionado con el sexo. Y era importante para nosotros dos, como autores, reivindicar y defender el tema del erotismo en la literatura, en el cómic y en la ilustración, y reflejar este período de Grecia, por el valor primordial que tuvo en esa época, y en esa sofisticada cultura, todo lo relacionado con la sexualidad. Sin embargo, también podemos encontrar interpretaciones del erotismo y de la sexualidad, asociadas a lo sagrado y lo totémico, en otras culturas antiguas, como la africana.

T. En Nueva York ¿el surrealismo puede ser una irónica metáfora de las relaciones amorosas o pasionales?

L. P. V. El movimiento surrealista otorgó un papel primordial al amor loco y a la sexualidad como formas de liberación, y con frecuencia aportó una visión irónica y de juego a estos temas.

T. También cobran gran protagonismo los fluidos: sangre, semen, vino, miel, sudor... ¿Por qué?

L. P. V. La sangre, el semen, el sudor y todos los fluidos relacionados con el cuerpo son parte sustancial de la sexualidad, del placer, y también de sus temores ancestrales y de su frecuente proximidad con la muerte.

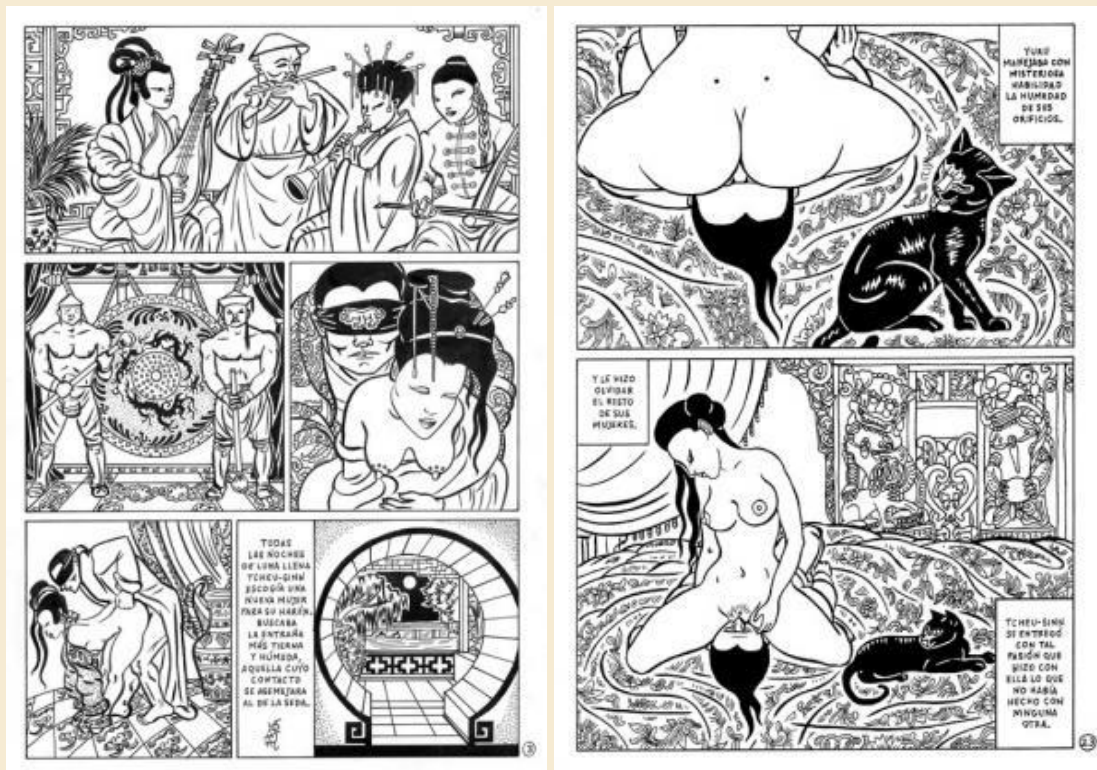
T. Más que en tus demás historias, en Amores locos parece haber una estrecha relación entre la actividad sexual y la artística, ¿es intencionado?

L. P. V. Sí. Tanto Altarriba como yo consideramos que existe una íntima relación entre actividad creativa e instintos sexuales o fuerzas derivadas de pulsiones sexuales.

T. Quizá por lo antedicho, juegas de nuevo a recrear los estilos artísticos de las épocas en que se desarrollan los argumentos ¿Cuál fue plástica-

mente más difícil?

L. P. V. La primera historia, ambientada en la época de las cavernas, fue una de las más difíciles, porque había que recrear una realidad de naturaleza amenazante y no domesticada por el hombre (al contrario que en las dos historias siguientes), una prehistoria sometida a las pasiones y a la sexualidad más ancestral y violenta y a los instintos más primitivos. El estilo de dibujo es de pinceladas menos suaves, más trágicas y agresivas, y de más zonas oscuras o negras, porque pensé que un tipo de grafismo más edulcorado, luminoso y limpio no era el más adecuado para la época hostil de la prehistoria.



El brillo del gato negro.

T. El siguiente libro con Altarriba es *El brillo del gato negro*, que contiene dos historias. Hablemos de la primera, la que da título al álbum. Como en *Susana*, se vuelve a identificar a la mujer con los felinos ¿Te seduce esa representación animal de la sensualidad femenina?

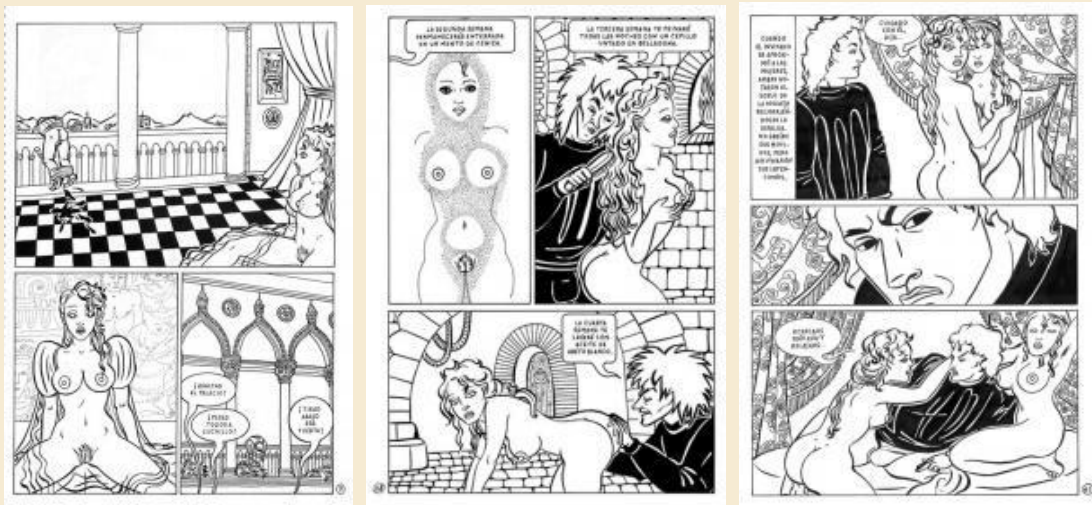
L. P. V. Me gustan las transformaciones de hombres o mujeres en animales, tanto en el cine como en la historieta o la literatura. La forma de moverse y los andares de los felinos con frecuencia se asocian a los movimientos y andares de las mujeres, y en muchos aspectos, hombres y mujeres estamos muy cercanos a los comportamientos de los animales.

T. Volvemos aquí al juego de los sentidos, en especial al tacto. ¿Cómo consigues expresar sensaciones táctiles en un medio que sólo permite ejercitar la vista?

L. P. V. Hay que tener en cuenta que las dos historias que forman este álbum

son adaptaciones de dos cuentos de Altarriba, incluidos en el mencionado libro *Cuerpos entretejidos*, publicado en La Sonrisa Vertical como finalista de dicho premio en 1996. Cada relato de este libro representa un tejido, como bien indica el título, y mis dos cuentos se basan: el primero, "El brillo del gato negro", ambientado en la China imperial, en el tejido de la seda; y el segundo, "El corazón de la serpiente", que está ambientado en el Renacimiento italiano, en el terciopelo. De ahí que sean tan importantes en estos cuentos eróticos el sentido del tacto y el de la vista.

La facultad que tengo de representar en mis dibujos los diferentes sentidos, tacto, vista, olor, oído o gusto, es una cualidad que tengo como autora. Y es por esta capacidad, más bien directa e inconsciente al dibujar, por lo que he conseguido un prestigio en el cómic y la ilustración del género erótico. Hay autores que tienen un talento especial para otras áreas del dibujo en la historieta, como la arquitectura, los paisajes, la ciencia ficción o las batallas, por ejemplo. Max lo explicó muy bien en el prólogo que escribió para *Las Mil y Una Noches* cuando decía que en el dibujo, y en especial el del género erótico, "conviene ahuyentar a las legiones de despistados adoradores de la preeminencia de la anatomía y de la simulación cuasi fotográfica de la realidad", que "el buen dibujo siempre dice más de lo que representa" (sea el olfato, el tacto, etc.), que se debe reivindicar "el latir de un discurso paralelo al del texto que emana silenciosamente del trazo de Laura y que acaba por penetrar al lector, envolviéndole en una atmósfera de intimidad corporal con los personajes". Es decir, la difícil capacidad para un autor de exaltar el lenguaje de los cuerpos y de comunicar los avatares del deseo inherente.



Más páginas de *El brillo del gato negro*.

T. El argumento también personifica el concepto de "la sangre es vida", base de la mitología vampírica, ¿no? De nuevo volvemos a la relación entre la sexualidad y los fluidos corporales...

L. P. V. En el dibujo erótico participan sensaciones corporales y psíquicas muy complejas, de lo vital, de la proximidad con la muerte, de los miedos secretos, de los fluidos corporales, del estremecimiento más profundo, y es por ello que resulta un tema tan difícil de abordar y tratar.

Es un tema de una complejidad extrema, y la pornografía sería el tratamiento

más primario y banal del mismo. Autores de cómic pornográfico los hay a montones, porque lo elemental es fácil y supone poco compromiso por parte de lo más íntimo y difícil de expresar del dibujante. La pornografía nos lleva al aburrimiento, a la repetición de posturas, actitudes y cuerpos estereotipados.

T. El protagonista pretende mantener su erección continuamente. ¿Es ésta la máxima descripción del placer?

L. P. V. Es el mito de obtener una sensación de excitación y placer perpetua.

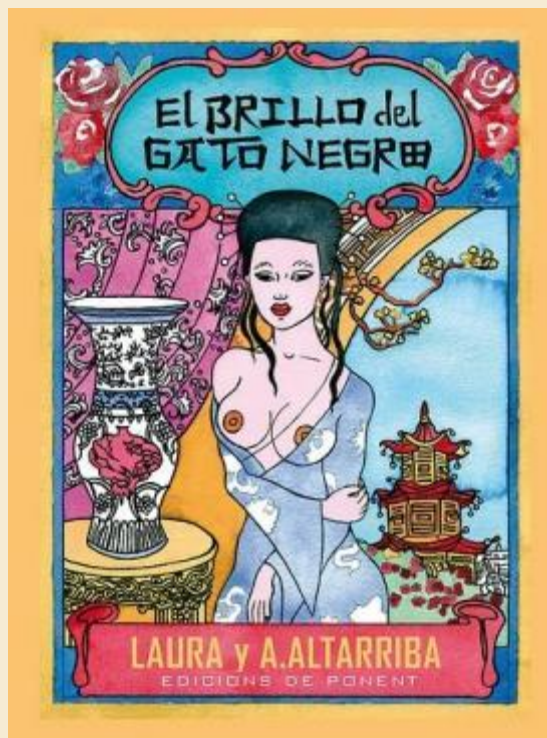
T. Otro tema que aflora es la preservación de la juventud y la belleza ¿Es esencial la perfección física para cultivar la pasión?

L. P. V. Los cuerpos que yo dibujo no siempre son bellos, y nunca de una belleza estereotipada. El cuerpo de Pasifae, por ejemplo, en *El toro blanco*, está lleno de señales y estrías.

Lo importante es comunicar el deseo y la sensualidad, más que dibujar un cuerpo prototipo de la moda imperante en nuestra sociedad, un cuerpo sólo para mirar a distancia y que, en realidad, no nos estremezca o nos haga partícipes de lo sensual y lo erótico. Muchas veces mis cuerpos dibujados se van transformando a lo largo de la narración: se dilatan o encogen, o se estremecen o se vuelven rígidos, a partir de las complejas sensaciones de sus experiencias eróticas.

T. La segunda historia es "El corazón de la serpiente". Creo que es la más negativa y cruel que has dibujado, porque en ella sólo obtiene placer una parte de la pareja, mientras que la otra es destruida, ¿no?

L. P. V. En esta historia se trata, entre otros, el tema del doble. El doble físico entre hermanos gemelos y el doble entre una madre y una hija casi físicamente idénticas. También se tratan los temas del poder y del odio, y del enfrentamiento entre dos familias italianas en el Renacimiento. Aparece, desde luego como tú indicas, la crueldad de los hermanos gemelos con respecto al sexo con las mujeres, una crueldad enmarcada dentro de la violencia inherente a estos personajes y a la trama de toda la historia.



Portada de este tebeo.

Pero estas mujeres muestran toda su fuerza erótica en las reacciones de sus cuerpos, que a veces desfallecen, otras permanecen expectantes, otras desean fervientemente... Todo un vocabulario físico y psíquico de las fluctuaciones del

deseo en las mujeres protagonistas.

T. Aquí es más evidente que nunca la relación entre el Eros y el Thanatos...

L. P. V. Sí, lo vital y la muerte se entremezclan en toda la narración, alcanzando en ciertos momentos una gran intensidad o situaciones de un gran dramatismo.

T. A la vista del argumento, ¿el sexo implica poder?

L. P. V. Todos hemos conocido en nuestras vidas, o en la historia, o en la cultura (literatura, pintura, cómic, teatro, fotografía, etc.), situaciones en las que el sexo está íntimamente asociado al poder, y en esta historia escrita por Altarriba y que tan bien ambientó en la época del Renacimiento Italiano, se trata este dilema sexual.

T. ¿Qué significa la habitación con espejos y pinturas para hacer el amor? Borges decía que "los espejos y la cópula multiplican al hombre" ¿Hay alguna relación?

L. P. V. Para la idea de esta escena, donde los personajes copulan rodeados de espejos, podríamos retomar perfectamente esa frase de Borges que citas, añadiendo: "los espejos multiplican nuestras caricias eróticas y el placer visual de un espacio que nos envuelve con las visiones de los cuerpos y el placer multiplicados".



Sara Sérvito.

T. Después participas en el álbum colectivo *El secreto de la Alhóndiga*, adaptando un relato de Kafka en color ¿Por qué te prodigas tan poco en el color? ¿Por limitaciones editoriales o porque te expresas mejor en blanco y negro?

L. P. V. He publicado más álbumes e historias breves en blanco y negro que en color esencialmente por cuestiones editoriales, ya que un álbum de cien páginas en color resulta mucho más caro que uno en blanco y negro. Pero a mí me chifla tanto la historietita en una técnica como en otra, por lo que no ha significado para mí ningún sacrificio, como creadora, el dibujar más en blanco y negro que en co-

lor.

De hecho, tanto la *nouvelle bande dessinée* en Francia (con David B, Menu y otros autores) como la actual novela gráfica, *roman graphique* o *graphic novel*, reivindican y se decantan claramente por el blanco y negro, en lugar de tratar las páginas y la narración en color.

En la novela gráfica *Pessoa & Cia*, que acabo de publicar con la nueva editorial Luces de Gálibo, la primera parte biográfica es en blanco y negro, mientras que la segunda, compuesta por textos de Pessoa adaptados a la historieta, es toda en color. Me pirran las dos formas de dibujar y pintar, el color y el blanco y negro.

T. A continuación dibujas *Sará Servito*, escrito por Hernández Cava. De nuevo un escenario muy definido, la Venecia del siglo XVIII. ¿Hasta qué punto es determinante para la trama?

L. P. V. A Felipe y a mí nos interesaba la sociedad corrupta y en decadencia de la ciudad de Venecia en el siglo XVIII y, por supuesto, las escenas eróticas y de libertinaje propias de ese período. En la trama de la historia eran determinantes las intrigas, los ajustes de cuentas y la venganza, pero el tema principal, a lo largo de todo el libro, es la amistad.

T. ¿Crees que el guión se centra más en la narratividad que en la espectacularidad gráfica? Al menos en comparación con otros libros tuyos de mayor exuberancia visual...

L. P. V. Felipe Hernández Cava es un gran narrador y el guionista con quien he colaborado en más ocasiones a lo largo de mi carrera, y en ningún álbum me he sentido relegada con mis dibujos respecto al menor o mayor protagonismo de sus textos. Hemos colaborado estrechamente en muy diversos temas, como la serie negra, el compromiso político, la experimentación o el erotismo, y en ciertas ocasiones sus textos eran muy escuetos, dando lugar a un mayor protagonismo de mis imágenes, mientras que en otras sus textos eran más extensos y narrativos, requiriendo, por tanto, una menor profusión de dibujos.

T. Quizá el argumento incide menos en la pura sexualidad que en el contexto humano y social de los personajes, ¿no?

L. P. V. En este álbum se entremezclan los temas políticos y sociales con el libertinaje sexual que he mencionado. Es un juego de máscaras en el que participan varios personajes, que a veces se enmascaran y otras veces se desenmascaran, y con este juego van dándole al lector claves para comprender la intriga principal. A nivel del dibujo y del color, me planteé un trabajo complejo y exhaustivo sobre la época (vestimenta, muebles o edificios del siglo XVIII italiano), con la intención de representar la ciudad de Venecia y sus personajes como si se tratara de un escenario teatral. Los personajes se mueven y gesticulan como en un escenario goldoniano.

Tuve también que viajar varias veces a esta ciudad italiana, para fotografiar callejones, interiores de palacios o canales, entre otras cosas porque toda la documentación fotográfica que encontraba en internet y en las bibliotecas era muy turística y tópica.

A Hernández Cava le gusta mucho mi tratamiento de la sexualidad en la historieta y la ilustración, por lo que planeó varias escenas eróticas estratégicas, capitales para la comprensión de la trama y de toda la historia, dado que el erotismo era uno de los elementos clave de la sociedad veneciana del siglo XVIII, una sociedad muy permisiva en sus costumbres.

T. Creo que éste es el primer gran personaje femenino creado para ti por este guionista...

L. P. V. Felipe escribió para mí este guión y puso como protagonista a una mujer porque sabía que podía interesarme como narradora gráfica y porque las mujeres lectoras se divierten más si aparecen personajes femeninos en la trama de un libro y no tan sólo la protagonizan los hombres.

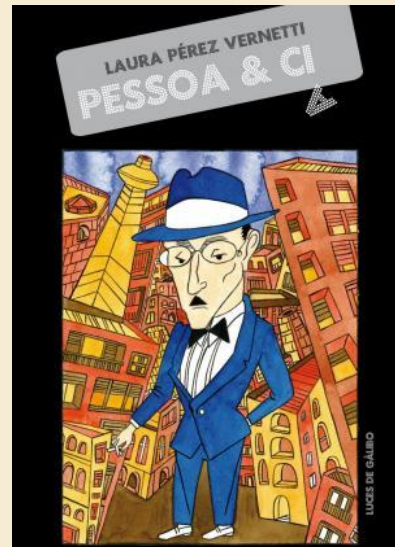
Del gran aumento de lectoras en España durante los últimos años, la estudiosa de la Universidad de Valencia Adela Cortijo, en su artículo *Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta "cómic femenino"* –del número 187 de la revista *Arbor* (septiembre 2011), titulado *La historieta española 1857-2010-*, afirma que, según los últimos sondeos, el número de las mujeres lectoras de historieta (sobre todo de manga) se está equiparando cada día más al de lectores varones. Y se debe, ante todo, a historietas en las cuales las mujeres son protagonistas o una parte esencial del argumento.

He recibido comentarios sobre *Sará Servito* por parte de lectoras y de lectores, y todos me han confesado que disfrutaron con su lectura porque ambos sexos son relevantes para comprender la trama del libro.

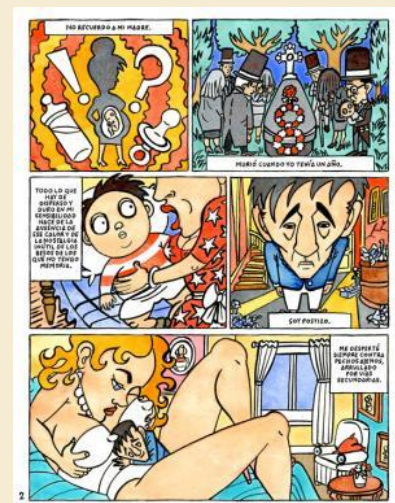
T. La protagonista es una cortesana de lujo ¿Cómo contemplas la figura de la prostituta? ¿Crees que es sujeto u objeto?

L. P. V. Creo que algunas prostitutas, con ciertos clientes, consiguen ser un sujeto, pero en su mayoría intentan satisfacer los deseos egoístas de estos, sin poder exigir su propio placer en el intercambio sexual.

Hay y ha habido, también con ejemplos en las artes visuales o en la literatura,



Pessoa & Cia. Portada y dos páginas.



mujeres prostitutas que han dominado la voluntad de algunos hombres, que no siempre eran sus clientes, encendiendo continuamente su deseo. También existe en la cultura y en la sociedad actual la imagen de la mujer *dominatrix*, la que domina a unos hombres que disfrutan con el papel de esclavos o sumisos y pagan por estos servicios.

T. En 2011 realizas una novela gráfica sobre Fernando Pessoa. ¿Qué te atrajo de la figura de este autor?

L. P. V. Hacía años que quería adaptar a este escritor al lenguaje de la historieta, porque en sus escritos él reivindicó sus cuatro personalidades o heterónimos, de la misma manera que, como dije antes, yo reivindico mis diferentes estilos y personalidades de dibujo para cada tema diferente que trato.

T. ¿Cómo te enfrentas a la obra de Pessoa? ¿Es difícil visualizar las ideas abstractas?

L. P. V. Cada viñeta de esta novela gráfica editada por LUCES DE GALIBO me ha llevado un tiempo de rumiar y pensar lentamente cómo representar ideas, conceptos, saltos de registros literarios y otros temas, pero es un sistema de trabajo y creación que se adapta a mi manera de dibujar.

No soy una creadora suelta, de dibujos de un tirón, sino que cuanto más me detengo a desmenuzar una viñeta mejor resulta mi dibujo. Cada historietista tiene su temperamento y su tiempo como creador y conoce el método que más le conviene para expresarse.

T. ¿Te planteaste un enfoque diferente para cada relato?

L. P. V. Para los poemas y textos de los cuatro heterónimos de Pessoa utilicé un universo gráfico acorde a cada personalidad. Para el campesino Alberto Caeiro dibujé el ambiente rural y concreto; para el médico Ricardo Reis, la armonía neoclásica; para el ingeniero Álvaro de Campos, el mundo futurista y urbano, y para el tenedor de libros Bernardo Soares, la estética de las vanguardias de comienzos del siglo XX.

T. ¿Por qué a lo largo de tu carrera has trabajado siempre con guionistas masculinos? ¿No había guionistas femeninas con las que te identificaras más?

L. P. V. En España casi no hay mujeres guionistas de cómic, y menos todavía de cómic erótico (hay más mujeres dibujantes), pero en el álbum de la Editorial Complot *Barcelona 10 visiones* le pedí a la escritora Mercedes Abad, que había ganado el Premio La Sonrisa Vertical, un guión que se tituló *En el centro del laberinto*. Fue una historia a la que yo le di un marcado cariz erótico y que se desarrollaba en el hermoso parque del Laberinto de Horta de Barcelona.

También he adaptado a la historieta textos de las escritoras Colette y Carson McCullers.

La cuestión es que, a lo largo de estos años, conocí a varios guionistas de cómic, algunos especializados en el género erótico, como Lo Duca y Altarriba, con los que

me unió y me une una gran amistad y con los que he trabajado muy a gusto.

T. Ampliando el tema anterior: ¿crees que actualmente se diferencia en algo el punto de vista masculino del femenino a la hora de representar o proponer una visión creativa del erotismo?

L. P. V. Creo que hay buenos y malos dibujantes de cómic erótico, y que esta diferencia reside en el talento a la hora de expresarse en este género tan difícil, pero no depende del sexo del autor.

Desde luego, las dibujantes femeninas son muy pocas en todos los géneros de la historieta, pero creo que en esta última década, del 2000 al 2010, han aumentado mucho las mujeres lectoras y también el interés de las mujeres por dibujar cómic. Otro tema que aleja del dibujo de cómic erótico a hombres y mujeres es su invisibilidad y desprestigio. Porque nunca, en ningún premio nacional de cómic en España (aunque sucede lo mismo en otros países), se le otorga dicho galardón a un álbum erótico. En uno de los últimos jurados del Premio Nacional de Cómic de la Generalitat de Cataluña, el profusamente galardonado Miguel Gallardo estuvo peleando para que el premio de ese año fuera otorgado a mi álbum con Altarriba *El brillo del gato negro*. Y fue imposible, porque consideraban que todo un Premio Nacional no se le podía otorgar a un álbum de este género.

Mientras el erotismo en los cómics siga relegado, escondido de los grandes premios y consideraciones culturales y denigrado, pocos dibujantes o guionistas van a decidir dedicarse al género.

T. ¿A qué achacas esto? ¿Miedo o hipocresía por parte de la industria? ¿Quizás inmadurez o inseguridad sobre el propio potencial del medio?

L. P. V. Creo que el camuflaje que se le aplica al cómic erótico en España se debe a los diferentes factores que tú indicas: miedo a la sexualidad y al erotismo, por parte de editores y libreros, e inmadurez e inseguridad hacia el gran potencial de este género. No se le hace ninguna publicidad al cómic erótico, y en muchos sectores de la cultura se lo ignora completamente. Y así como en la transición en España de los años setenta y también de los ochenta, surgió un *boom* del cómic erótico, en parte exagerado, en el que todo era válido, en estos momentos vivimos una vuelta a un cierto puritanismo y a una ocultación del género, catalogado como poco aconsejable para la lectura.

En la mayoría de las ocasiones se citan en artículos, reseñas y críticas, historietas y álbumes de temas políticos, sociales, de aventuras, de superhéroes, y no se cita, ni de pasada, un álbum de tema erótico, considerado como tema de segundo orden.

Es extraño, porque vivimos hoy en día un avasallamiento de la pornografía en Internet de fácil acceso, y por otro lado, la publicidad nos invade con mujeres y hombres hermosos y apetecibles para vendernos cualquier producto, pero el álbum de cómic erótico es una realidad muy diferente.

T. ¿Qué debe ser y no ser?

L. P. V. El cómic erótico, como yo lo entiendo, no es el mismo material que ofre-

ce la pornografía en Internet, porque, ante todo, exige un buen guión (escritores de talla, como Lo Duca, Felipe Hernández Cava o Antonio Altarriba) y exige también dibujos rigurosos, con todas las variedades que ofrece el género y con la expresión ferviente del deseo, sin caer en lo maquinal, gimnástico y burdo de la pornografía en la web.

La publicidad, con su utilización de la erotización de todo cuerpo, nos "obliga a desear" ese cuerpo recauchutado y poco real, ese coche excesivo, ese electrodoméstico deslumbrante, porque nos obliga a necesitar objetos que en realidad no necesitamos urgentemente, y nos crea complejos de inferioridad si no poseemos todos esos objetos de la publicidad erotizados.

El álbum erótico no "le obliga a nadie", como sin embargo hace el bombardeo de la publicidad insistente, ni le exige al lector machaconamente ser leído, y el lector es libre de buscar en las estanterías a ese autor o autora que le satisface en la manera suya personal y subjetiva de entender el sexo.

Encontrará el álbum en librerías o podrá leerlo en otros formatos, como mi última obra, que se distribuye impresa en papel y en formato e-book. Pero el cómic erótico en España sí que necesita un mínimo de publicidad para informar por lo menos a los lectores de que está en las librerías determinado libro, o que, debido a su calidad, ha ganado determinado premio bien merecido.

T. Sin embargo, los ámbitos culturales y académicos sí que han prestado atención al cómic erótico a través de tu obra, ¿no es así?

L. P. V. Efectivamente, aparte de los estudios en las universidades francesas de las investigadoras Viviane Alary y Tatiana Blanco Cordón que he citado antes, en España, la estudiosa María Dolores Madrid Gutiérrez está finalizando una tesis doctoral sobre "Laura Pérez Verneti", en la Facultad de Filología Hispánica II, de la Universidad Complutense de Madrid. Dicho estudio abarca toda mi carrera historietística, desde los inicios en 1981 hasta la actualidad.

T. ¿De dónde provienen tus influencias artísticas en la representación de la sensualidad?

L. P. V. Siempre he devorado imágenes de todo tipo, procedentes de la pintura, la fotografía, el cine, el grabado, el *collage*, la ilustración o la historieta, entre otros medios. Y en todas esas artes visuales, el tema del desnudo y las escenas eróticas siempre me ha mantenido encandilada y atenta.

En muchos álbumes de cómic que leo me parece que las escenas eróticas son las más interesantes, aunque sean pocas a lo largo del libro, porque me da la sensación de que en esos instantes los personajes se acercan peligrosamente a la muerte. Es como si en este tipo de escenas, el dibujante y el guionista se pusieran más en peligro como creadores y como lectores.

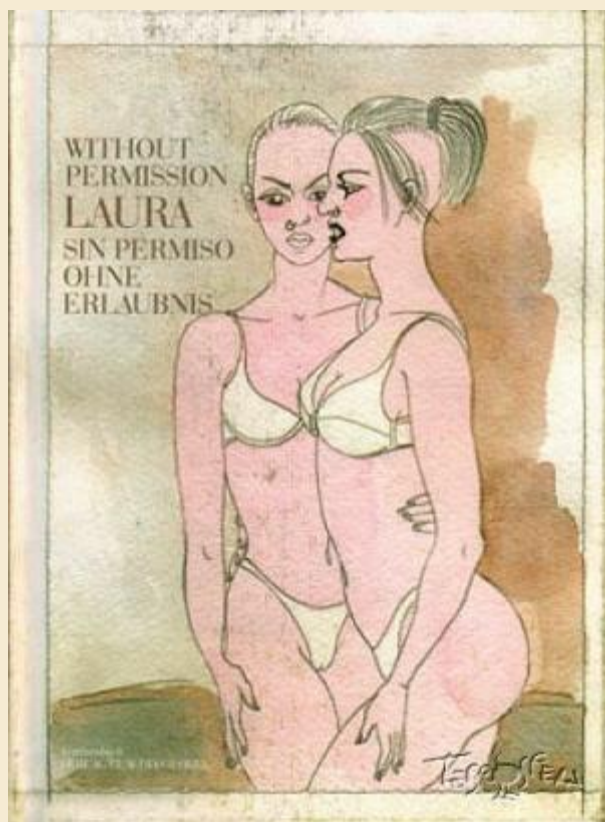
T. También has frecuentado el mundo de la pintura, la ilustración y la fotografía. ¿Dónde te has visto más libre a la hora de expresarte?

L. P. V. Empecé en el campo de la pintura, pero ya desde muy jovencita, mientras estudiaba en la Facultad de Bellas Artes, comencé a dibujar cómics y a publi-

car algunos en revistas como *Moda 1*, y la experiencia con el mundo de la historieta y su dibujo fue un descubrimiento tan devastador, en el sentido profundo y positivo del término, que la pintura pasó a un segundo plano en mis investigaciones como artista.

De hecho, desde hace treinta años, alterno la historieta, la ilustración y la fotografía, y en este último campo he hecho varias exposiciones, sobre todo con temas como el retrato y el desnudo masculino y femenino, pero el dibujo y el color de las historietas y la ilustración llevan la delantera entre mis pasiones como creadora. Se debe ante todo a que el dibujo y el color, para mí, están íntimamente ligados al sentido del tacto. Dibujar bien y con detalle la anatomía del cuerpo humano es ir acariciando cada una de sus superficies y recovecos, sus huesos, sus músculos, sus humedades. El dibujar es para mí tocar, acariciar, notar la calidez; es hacer el amor, a fin de cuentas.

T. Una interesante asociación de las artes plásticas con las sensaciones. De la creación con la sensualidad...



Sin permiso.

L. P. V. Ver un dibujo de desnudo, sobre todo en el que se estudian los detalles, es *acariciar* y *ser acariciado*. Y esta conexión en mi cerebro, la de la estrecha relación entre el dibujar y el acariciar o tocar, la he descubierto cuando personalmente me han hecho un masaje corporal o me acarician, pero también cuando soy yo la que acaricia un cuerpo. Cuando me hacen un masaje y yo estoy con los ojos cerrados, en mi cerebro se va dibujando con todo detalle el cuerpo en cada una de las sinuosidades que esa mano va recorriendo. Veo realmente toda la estela de su dibujo, incluso de la forma de una sensación hiriente y aguda. Es como si este dibujo quedara profundamente grabado en mi cerebro.

Como señala Claudia Gehrke, mi editora alemana del libro de ilustraciones eróticas *Laura, Without Permission* (Konkursbuch Verlag, 2007), "en los dibujos eróticos de Laura, el deseo es generado por un detalle, una mano, un dibujo especial puesto con arrugas en una cara, una risa, un instante. Estos detalles modelan el todo, el deseo dibuja un cuadro en la frontera entre la realidad y la fantasía. Sin embargo, los dibujos de Laura saben que la fantasía erótica, el placer, siempre es también algo surreal, que juega con cuadros, cuentos y mitos pa-

sados, que jamás permanece en una narración lineal, que mezcla detalles violentos, fantasiosos, románticos y hasta irónicos. Y también es melancólica. Estas historias no pueden ser contadas. Por eso yo tampoco puedo describir siempre y exactamente lo que estos dibujos relatan verdaderamente”.

T. Volviendo a la historieta, quizá el problema de los modelos sexistas no reside tanto en los cómics eróticos como en el resto, ¿no?

L. P. V. En mis historietas eróticas, y con muy variados guionistas, no he presentado nunca modelos sexistas, y tampoco en mis cómics de otros géneros. Habría que revisar, por otro lado, la etiqueta de “mujer objeto” aplicada a los cómics, porque cuando a un hombre le gusta una mujer, o cuando se enamora de ella, aparte de encandilarse con su personalidad y su espíritu, se enamora del cuerpo de esta mujer, del hermoso objeto que representa para él: la textura de sus cabellos, el color de sus ojos, la forma de sus caderas... como si fuera una escultura adorada. Y también a las mujeres les gustan y les enamoran los hombres como objetos, como hermosas esculturas (totalmente subjetivas y entendidas quizá como feas por otras mujeres), además del carácter y personalidad de éstos.

En los cómics, desde siempre, han aparecido hombres guapos, atractivos, sexys, que en muchos casos marcan músculos y paquete, y a nadie se le ocurre tacharlos de “hombres objeto”. Con frecuencia se disfrazan con la etiqueta de “mujer objeto” criterios muy puritanos y de rechazo de lo corporal y sexual.

T. Supongo que ya no tiene sentido la consabida etiqueta de *cómic femenino*...

L. P. V. Hace unos meses estuve hablando con Felipe Hernández Cava porque, junto a la autora Marta Guerrero, quieren organizar una exposición para el Instituto Cervantes sobre autoras de cómic españolas, desde los inicios hasta la actualidad, y le he comentado que en los últimos veinte años he hablado con autoras de veinte, treinta y cuarenta años, de diferentes generaciones, y todas prefieren ser tratadas como “autoras con su propio mundo personal, único y diferenciado”, en lugar de ser catalogadas bajo la etiqueta de “autoras femeninas o de una obra que expresa lo femenino, diferenciada de los autores hombres”.

T. ¿En el cómic se pueden tratar temas que en otros medios serían considerados tabú?

L. P. V. Creo que el cómic, debido en parte a su juventud, es menos académico que la pintura, la escultura y las demás artes seculares, y es, desde luego, más gamberro e irreverente. Me da la sensación de que el género erótico tiene una mayor libertad transgresora y menos poses académicas en el arte de la historieta.

T. Hoy por hoy, ¿tu visión a la hora de representar el sexo ha variado sustancialmente? ¿Y la del mundo del cómic?

L. P. V. Creo que, así como en la época del *boom del cómic* surgió una necesidad de expresar y leer cómic erótico, en estos momentos, como también afirma Altrriba, estamos volviendo a una censura de estos temas, y no tanto en internet, donde la invasión de pornografía está al alcance de cualquiera, sino en el papel impreso. Sin embargo, creo que nuestros dibujos y guiones eróticos no tienen

nada que ver con la pornografía de internet y que van dirigidos a otro público.

Es más difícil en la actualidad añadir en la literatura escenas de sexo más o menos explícito; todo aparece tras una veladura o cortinaje o, simplemente, desaparece el erotismo en las escenas. Los editores de cómic reducen considerablemente sus libros eróticos, y la ilustración erótica también resulta más difícil de publicar en libros y revistas.

Yo tuve la suerte de ilustrar, durante el año 2010, una serie de 48 ilustraciones eróticas, día a día, en el diario *El País*, sobre textos de escritores de renombre como Enrique Vila Matas, Manuel Vilas, Soledad Puértolas, Andrés Neuman, Luís Antonio de Villena o Carme Riera, pero conocidos míos italianos o de otros países europeos me comentaron que una serie de dibujos eróticos tan extensa sería impensable en un diario de gran tiraje en sus respectivos países. Fue una apuesta valiente que hizo *El País* por el valor literario y artístico de este género.

El autor francés Alex Varenne me comenta, por ejemplo, que en Francia, un país con una gran tradición en el erotismo en el cómic, en el cine o en la literatura, en estos momentos, si se publica un álbum de cómic erótico, ningún librero lo pondrá en el escaparate o a la vista, sino que se esconderá en los estantes altos y recónditos de una sección de la librería difícil de acceder.

Creo que en España no hemos llegado a esta situación de censura de los contenidos para adultos, pero sí que la censura progresiva en el tema del erotismo se hace notar cada vez más en los diferentes ámbitos de la cultura y el arte.

En cualquier caso, éstas son cuestiones de mercado y dificultades nuevas para los autores del género erótico, pero yo no voy a dejar por ello de dibujarlo ni de investigar e interesarme en él porque me lo pongan más difícil. El tema no va a dejar de interesarme.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

YEXUS; LAURA (2012): "LAURA PEREZ VERNETTI, LA ENTREVISTA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA / SANTANDER : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/laura_perez_vernetti_la_entrevista.html

LA HISTORIETA PELANGOCHA MEXICANA: UNA APROXIMACIÓN (DE SER POSIBLE) REIVINDICATIVA (CIUDAD JUAREZ, 02-VII-2012)

Autor: [RICARDO VIGUERAS](#)

Notas: Texto escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOSFERA*, especial mujer y erotismo en el cómic. A la derecha, ilustración correspondiente a la portada de una de las revistas mexicanas objeto de este estudio.



LA HISTORIETA *PELANGOCHA* MEXICANA: UNA APROXIMACIÓN (DE SER POSIBLE) REIVINDICATIVA

¿Acaso era imposible hallar placer sin herir a alguien?

François Truffaut, *El hombre que amaba a las mujeres* (1977)



1. Los peores cómics del mundo

Parece que (casi) todos los mexicanos están rotundamente de acuerdo en dos puntos: el gobierno de turno es el principal enemigo público, y las historietas mexicanas son una porquería. Como me considero incapaz de rebatir el primer punto, voy a contribuir en la medida de lo posible a rebatir el segundo.

Cuando se me invitó desde *Tebeosfera* para escribir sobre el machismo en los cómics mexicanos me dije que naranjas de la china. La razón es que cualquiera que haya leído cómics clásicos mexicanos advertirá que éstos son machistas, efectivamente, pero no más que la mayor parte de los cómics de otras latitudes y culturas. Terminaba yo de leerme el volumen de Panini del *Flash Gordon* de Dan Barry y había visto cómo el bueno de Flash, bajo las órdenes del gran Harvey Kurtzman y perpetrado por Barry y su equipo, propinaba un puñetazo en la mandíbula a Dale Arden con objeto de calmar su histeria.^[1] ¿Existe algo más machista que esto? ¿Tenemos que golpear a las chicas por-su-propio-bien cada vez que se

les suelta la pinza o, como se diría en México, *se les bota la canica?*



Machismo universal.

para chicas; que, por lo general, el lector de la revista *Lily* no era el mismo que el de *El Guerrero del Antifaz* o *El Jabato*. Ruth Bernárdez publicó aquí mismo un formidable repaso a la historieta femenina en España.[3] El reciente revival de *Esther*, emblemática obra dibujada por Purita Campos, indica sospechosamente que no sólo impera en este éxito el factor nostalgia de la infancia irrecuperable, sino que existe también una añoranza de los dulces tiempos en que era menester de los varones sólo ser valientes y de las mujeres ser hermosas.

Descartado el tema del machismo, muy suculento todavía para sociólogos entre los que no me cuento, quedaba el tema del erotismo y de la mujer. El problema es que ese tema podría dar para una enciclopedia sobre el erotismo en la historieta mexicana. Porque erotismo existe a raudales. Para empezar les remito a mi artículo sobre *Adelita y las guerrillas*, de José G. Cruz, publicado en este mismo número de *Tebeosfera*[4]. Pero es que todavía hay más, mucho más. Porque resulta que



Tin Tan y Tongolele.

el erotismo es connatural a la esencia de México, un pueblo donde la idea del pecado se encuentra tan arraigada que el sexo es muchas veces un acto de transgresión. Existe erotismo en multitud de cómics clásicos mexicanos, porque en muchos de ellos hay mujeres hermosas: hay erotismo en *Chanoc*, *Águila Solitaria*, *Arandú*, *Balam*, *Changoo*, *Coraje*, *El Payo*, *Fantomas*, *La Capitana*, *La Llanera Vengadora*, *África Blanca*, *Martín Valiente*, *Relámpago*, *Starman el Libertario*, *Aníbal 5* y muchos otros. Hay que recordar que, frente al internacional y más moralizante Cantinflas, millones de mexicanos prefieren al pachuco Tin Tan, cuyas películas se caracterizaban por mostrar siempre *buena pierna* (cómo no evocar las

escenas de baile de Tongolele). Ni olvidemos que el cine de cabareteras de los años cuarenta (con divas como Meche Barba, Ninón Sevilla o Rosa Carmina), que tanto entusiasmaba al joven crítico de cine François Truffaut, estaba prohibido en España, pero arrasaba en las salas de México y de otros países. El poderoso erotismo soterrado que existe cuando Estela Inda baña sus piernas en cierta escena de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) no sería comprensible sin una industria que se las ingeniaba para mostrar más de lo que en Hollywood era permisible en aquellos tiempos. Lo mismo podríamos decir de la historieta mexicana.



Casi 30 años separan a estas dos portadas de *El libro vaquero*.



siempre una chica ligera de ropa. En realidad, ésta es la línea en que se mueven las publicaciones de NIESA, y en sus interiores sólo existe un poco de erotismo al viejo estilo de las antiguas publicaciones: chicas bonitas un poco más *piernudas* de lo habitual o con un escote más pronunciado.

El mercado de la historieta mexicana está dominado por cierta clase de historietas de pequeño tamaño dirigidas a las clases más desfavorecidas de la sociedad. Muchos las llamamos "sensacionales", porque la cabecera en varias ocasiones repite esta palabra, como en *Sensacional de mercados*, por ejemplo. Si descartamos las continuas reediciones que Vid ha realizado de *Lágrimas y risas y amor* y *Memín Pinguín*, obras ambas de Yolanda Vargas Dulché, la publicación más longeva del país es *El libro semanal*, que edita NIESA (Nueva Impresora y Editora, S.A. de C.V.) desde hace cincuenta y siete años. *El libro semanal* es una publicación "decente". No en vano en la segunda de forros de *El libro policiaco* 1348 (también editada por NIESA) se publicita así esta colección: "Una revista que sí puede entrar en su hogar". NIESA es una editorial pudibunda que publica también *El libro policiaco* y los westerns *El libro vaquero* y *Frontera violenta*.^[5] En *El libro policiaco* 1339 y 1348 no hay erotismo ni sexo. Se trata de historietas rutinarias en escritura y dibujo. *El libro vaquero* es una publicación emblemática en México, pues lleva publicándose desde hace treinta años y rebasa los mil quinientos números. Tampoco en *El libro vaquero* o en *Frontera violenta* (de la misma editorial) hay erotismo acentuado, aunque en las atractivas portadas de Pegaso suele haber

También intenta existir, ni que decir tiene, un cómic de más alto nivel que sigue estándares europeos o norteamericanos, pero no es el que la masa consume. Con este alto nivel me refiero a obras como *La calavera de cristal* (Sexto Piso, 2011), escrito por el novelista Juan Villoro e ilustrado por el monero (y también destacable novelista) Bernardo Fernández, BEF, o el libro *Sensacional de chilangos*[6], que dan constancia de un intento de dignificar la historieta patria y trascender la historieta del lumpen.



Panorama mexicano de publicaciones eróticas.



Luego están los otros cómics. Los eróticos y pornográficos. Los *pelangochos*. Pero el erotismo es una cosa y otra la pornografía[7]. La representación explícita de prácticas sexuales, así como de los cuerpos desnudos de hombres y mujeres, por lo general bien dotados ellos y ellas, puede parecer ofensiva para una gran parte de la población, aquella que repudia cierta clase de publicaciones que hoy saturan los kioscos del centro de cualquier ciudad. Estamos hablando de historietas de formato pequeño y cuadrado de 14x12 centímetros aproximadamente, con interiores a color y extensión variable entre cincuenta y noventa y tantas páginas (según la publicación). La crítica feminista aborrece estos cómics porque aparentemente denigran a la mujer al convertirla en objeto (este sector de la crítica no parece reparar, o no le importa, que el hombre también es convertido en objeto); los intelectuales las desprecian por la baja calidad de sus argumentos y dibujos; la Iglesia los detesta por razones obvias; las mismas editoriales que publican estos cómics se avergüenzan de hacerlo; finalmente, sus creativos, por lo general, los firman bajo seudónimos tan obvios como Príapo, El Ángel o San José Pecador .

Nos referimos a cabeceras como *Una cana al aire*, *El consolador anónimo*, *El sofá del placer* (Kingy Ediciones); *Cama caliente*, *Colegialas ardientes*, *Golosas del sexo* (Grupo Editorial Estrella); *Mercados y marchantas*, *Fantasías eróticas* (Editorial Contemporánea); *Corridos perrones* (Editorial Toukan); *Almas perversas*, *La ley del revólver* y *Acá los maestros y sus chalanas* (Editorial Mango); *Soy naco, ¡y qué chido!*, *Beso negro*, *Caí en la tentación*, *Sangre caliente*, *Sabor a mí* y *Devórame otra vez* (Editorial Moneros). Y existen más, muchas más. Se trata de historietas con ventas a menudo millonarias compradas masivamente por una población que, es necesario decirlo, los consume de manera compulsiva y culpable. Tampoco sus lectores ven en estos cómics mayor valor que el de responder a un estímulo primario. Para su público, no hay gran diferencia entre leer una de estas historietas o comer en un puesto de taquitos de a peso. Y cualquiera sabe que los puestos de taquitos de a peso están siempre muy concurridos. La obviedad de estas colecciones, sus desnudos y sexo explícito, parecen ofender cierto sentimiento pequeñoburgués, de la misma forma que en la película *El lector* (Stephen Daldry, 2008) el personaje de Hanna (Kate Winslet) se enfada cuando el joven Michael (David Kross) lee para ella *El amante de Lady Chatterley*, pero enseguida le pide que siga leyendo.

Esta especie de vergüenza o sentimiento de culpa parece ser no sólo exclusivo de sus lectores, sino también de editores y creativos. Un *googleo* de las principales editoriales implicadas arroja el delirante resultado de que ninguna de ellas las anuncia en sus páginas web. Así, de la Editorial Moneros no hay ni rastro. En la página de Kingy Editorial [8] se listan las novedades de publicaciones “decentes” para las amas de casa, como *Listón bordado*, *Dulces* o *Pinceladas artísticas*, pero nada sobre sus series *pelangochas*. En la página de Editorial Toukan y Editorial Mango [9] encontraremos las novedades de *Pedrería* y *chaquira*, *Profesionales de las uñas* o *Tatuarte*, pero ninguna referencia a las revistas que ahora nos ocupan. Buena muestra de la neurosis con que se vive en México la existencia de estas colecciones, su creación, edición y consumo, es que esta editorial resulte la misma que publica la revista religiosa *Senda de ángeles* (consignada en la página web), con la que nada tienen que ver *Corridos perrones* o *Almas perversas*. Es como si el Vaticano publicase encíclicas en latín y al mismo tiempo la versión latina de los cómics de Robert Crumb. Tampoco en la tienda de Toukan es posible comprar estas revistas, porque es como si no existiesen. [10] La Editorial Estrella no tiene página web.



Toukan: un mismo editor para dos publicaciones bien diferentes.



Por último, parece que ni los mismos profesionales sienten respeto por este trabajo, pues muchos de ellos se amparan bajo seudónimos. Para colmo, el dibujante Rius, decano de la historieta en México y voz más que autorizada para juzgar al respecto, declaró hace unos años: "México ha ganado el bien merecido título de publicar los peores cómics del mundo. La historieta mexicana —imbécil, grosera, pretenciosa en el peor sentido— es un insulto al octavo arte. Con vistas a proteger la salud mental del pueblo de México, merece la guillotina y el pelotón de ejecución"[\[11\]](#). Es el acabose. ¡Y el maestro Rius escribió esto en 1983!

Despreciada por todos, la historieta pornográfica mexicana acusa también en sus temas e historias esa culpabilidad implícita por el simple hecho de existir. Sus editores tienen fama de ratas que malpagan a los autores; sus autores son parias que producen un cómic abyecto; su público son los *nacos*: la chusma ignorante sin estudios, cargada de hijos y de deudas, que se acumula en los puestos de taquitos de a peso de las grandes urbes. Te acuchillarían para robarte los zapatos. Es una literatura chabacana y maldita. No es una pornografía gozosa y divertida como la de los *pornofumetti* italianos de los años setenta y ochenta, ni es una pornografía transgresora como la de Levis o Pichard, ni dulce y perversa como la de Manara, ni exquisita y culta como la de Crepax. No. Es una pornografía cochambrosa, que sólo puede leer gente *mala* y *fea* de mente *sucia*. Es una *pornografía de la culpa*. ¿Qué clase de alimaña querría reivindicar un subproducto cultural tan nauseabundo? Pues nosotros mismos, ¿por qué no intentarlo?



2. La pornografía de la culpa

Para juzgar estas publicaciones, en primer lugar hay que desprenderse de mojigatería. ¿Son realmente abyectas y despreciables estas historietas? Es verdad que, por lo general, están mediocrementemente dibujadas y peor escritas, pero no siempre. Hay también portadistas notables, como Rafael Gallur u Óscar Bazaldúa. Merece la pena comprar algunas revistas aunque sólo sea por sus portadas. Hay ilustradores de interiores que merecen la pena, como Daniel Alvarado, cuyo trazo, vigoroso y atractivo, hace muy legibles algunas de estas historias[\[12\]](#). Muchas veces los guiones van más allá de las tópicas situaciones de encuentro sexual en el conjunto de un marco argumental minimalista: recrean un lenguaje popular en constante renovación y abordan temas de crítica social donde los escritores lanzan sus dardos contra la corrupción del sistema. El *albur* (juego de palabras y de ideas generalmente de contenido sexual) es moneda corriente en estas historietas, ya que por lo general se dirigen a una masa lectora que habita El Monstruo, como se conoce a México D.F., que es la urbe más poblada del planeta, y al *chilango* (habitante del DF) le gusta *alburear*.



Portada del número 152 de *Beso negro*, junto con dos páginas de la historietta "Cogida fatal", donde pueden observarse las actitudes libres de los personajes en cuanto se refiere a sus comportamientos sexuales.



Examinemos algunos aspectos culpables de esta pornografía. Para empezar, en algunas de estas revistas se especifica que son obras de encargo, como en las publicaciones de la Editorial Moneros. En la primera página de "Cogida fatal" (*Beso negro*, 152)[13] leemos: "Las historias aquí narradas son totalmente ficticias, por lo que no pretenden hacer apología de conductas ni proponer maneras de solucionar problemas y/o situaciones que se presentan en la vida cotidiana. OBRA POR ENCARGO". Es decir, que la editorial o los artistas se presentan como pequeñas víctimas bajo la bota de un poder superior que les obliga a

escribir, dibujar y editar estas historietas, no porque ellos quieran o les guste, sino porque se trata de un encargo. De esta forma, a veces se integran carteles a manera de disculpa, como en *Colegialas ardientes* 93 y *Cama caliente* 192[14], publicaciones que comparten el mismo equipo creativo y tienen un formato más pequeño. En ellas se insertan pequeñas leyendas como "Las actitudes y comportamientos de los hombres y mujeres aquí representados no son modelo a seguir".[15] En ambas historietas los protagonistas son personajes que ejercen su derecho al sexo de manera libre y voluntaria, por lo que el cartel explicativo resulta innecesario. La primera es, además, una historia disparatada donde un grupo de amigos tienen relaciones sexuales mientras realizan acrobacias en un trapecio. Difícilmente podría uno imitar a tales atletas. En el fondo, lo único ofensivo para un lector inteligente es el carácter moralista de muchos relatos, que pasan a convertirse en una versión *lépera* (obscena) de *El libro semanal*. Al final existe una moraleja sobre los errores de los personajes aunque ésta no resulte muy explícita[16].

La idea del marido que ordena a un detective vigilar a su esposa es recurrente. Por lo general, con el mensaje de que quien no sabe valorar a su esposa no merece tenerla. En *Una cana al aire* 7 se abunda en ciertos topicazos del género[17]: que los hombres son polígamos por naturaleza (p. 14), o que sólo una mujer sabe complacer a otra mujer (p. 31). Gerardo manda vigilar a su novia Gilda, pero éste tiene aventuras con toda mujer que se presta a ello y Gilda acaba manteniendo relaciones con él. En "Anótame en tu lista... y icógeme!" (*Cama caliente* 92)[18] un donjuán anota en la cama todas sus conquistas hasta que la última quiere conocer la historia de algunas de ellas. Al confundirle con quien embarazó a su hermana se marcha del departamento. Moraleja: no seas *lengualarga* y no te jactes de tus *acostones*.

La promiscuidad en el seno familiar es abordada también eventualmente, y siempre, como es natural, con nefastas consecuencias. En "Mi hija es una depravada" (*Caí en la tentación* 112)[19] Juliana tiene una vida sexual muy intensa, pues su padre viaja mucho por el país y no puede controlarla. Encarga a sus padrinos que la vigilen, pero ella intenta (y casi consigue) seducir al padrino. Éste se lo cuenta a su padre, y él la interna en un convento. Cuatro años después está convencida de haber hallado su auténtica vocación como monja. En "Una cola muy tentadora" (*Sabor a mí* 115), Roberta seduce a Mariano, nuevo hombre de su madre, Regina, para vengar que ella abandonara a su padre, a quien tanto quería. Tras conseguirlo, se lo confiesa a su madre. Regina comprende a que ella le empujó el resentimiento de haber perdido a su padre. Se reconcilian, pero Roberta no podrá olvidar nunca a Mariano.

En *Caí en la tentación* 128, un joven repartidor de pizzas tiene novia virgen y amante treintañera, pero ninguna de las dos le permite consumir el coito. Al fin, un sábado por la tarde ambas lo citan para la gran noche de estreno, pero cuando llega tarde con su novia por haberse dilatado mucho con la vecina, ésta le rechaza para siempre. Oswaldo lamenta cómo por haber caído en la tentación perdió a la chica de sus sueños.

Un ejemplo extremo de este moralismo es "Ansias de fornicar" (*Sabor a mí* 103)[20], que tiene el buen hacer de Daniel Alvarado en los dibujos. Pablo y Teresa son amantes, pero Pablo es el sacerdote de su parroquia. A pesar del sexo tórrido y placentero entre ambos, el desenlace es moralista y vencen la hipocresía y la fe de ambos en Dios, a quien sienten haber ofendido con sus actos. La pornografía de la culpa es aquí más acentuada, pues las escenas sexuales son explícitas, y en algunas páginas, incluso, asistimos a ciertos ejercicios de ironía, como cuando vemos a Pablo y Teresa fornicar ante representaciones de Jesucristo o de los santos. Tal explosión de vitalidad, transgresión y juventud son, tras su consumación, redirigidas hacia la moral tradicional, la página viñeta final, donde Teresa reconoce que nunca podrá olvidar los momentos vividos. Todo esto incide en la vieja idea de que, al



Portada del número 112 de *Caí en la tentación*, junto con dos páginas de la historieta "Mi hija es una depravada".



fin y al cabo, siempre habrá un momento para pecar porque siempre quedará la oportunidad del arrepentimiento. Hay ironía en la historieta por parte de los creadores. Como en el film de Truffaut recordado en el epígrafe, uno se pregunta: ¿es imposible hallar placer sin herir?



"Ansias de fornicar", con dibujo de Daniel Alvarado.

Pero el moralismo no sólo pretende advertir a los "pecadores". También existe un moralismo didáctico cuyo mensaje dominante es el de no despreciar nunca a nadie por su apariencia, origen social o trabajo, pues todos merecemos amar y ser amados, y a veces, como en la vida, en estas historieta resulta que la felicidad (un recuerdo) no es algo que se tiene, sino algo que se ha perdido (Woody Allen *dixit*) [21]. En "Urgida de orgasmos" (*Sabor a mí* 119) [22], Elba es una mujer a quien le gustan mucho los hombres, pero todos eyaculan antes de que ella pueda alcanzar el placer máximo. Un día se reencuentra con Mateo, viejo compañero de la *prepa* (instituto de educación secundaria) a quien ella desdeña porque ha engordado mucho y se ha quedado calvo. Ante la insistencia de él, salen una noche y ella descubre que es un hombre desenvuelto y gran conversador. Cuando se acuestan juntos ella se enamora de sus grandes dotes de amante. Sin embargo, un día Mateo le confiesa que deben poner fin a su relación, pues está a punto de casarse con otra. Elba ya no podrá olvidar a aquel feo tan encantador.



Varias páginas del número 39 de *El sofá del placer*.

En "Olvido mis penas con güilas de carretera" (*Sangre caliente* 75) [23], Álvaro es un camionero que, desengañado por la infidelidad de sus dos primeras esposas, decide no volver a enamorarse y recurrir sólo a prostitutas para satisfacer su libido. En una de ellas encuentra a la mujer ideal, Perla, de la cual se enca-

riña, y ella de él, pero cuando Perla insiste en que la saque de prostituta y la tome por esposa él no se atreve, ya que piensa, equivocadamente: "Rayos, nada me gustaría más que hacerla mi vieja (...). ¡Pero qué estoy pensando! ¡Es una puta! Si las otras me salieron cabronas, ¿qué puedo esperar de ésta?" (pp. 52-53). Al final se separan, ella se casa con otro, se retira del negocio y, como dice el narrador: "Con un hombre a quien respetar, la morena se convirtió en una dama decente y bien portada" (p. 60), mientras que él, un "débil de corazón" (p. 61), se queda otra vez solo y lamentando profundamente su cobardía. Una nueva variante de este tema la hallamos en *El sofá del placer* 39. [24] Para "Azalia, vivir en una colonia proletaria era una verdadera tortura" y, como no quiere acostarse con los *nacos* que la pretenden, se consuela con películas porno y ejercita el placer solitario. Al fin descubre que Erasto, el técnico que la saca de apuros cuando se le estropea la tele, resulta ser un buen amante, por lo que la moraleja resulta ser positiva: "Azalia comprendió que las diferencias sociales no son importantes... siempre y cuando los cuerpos se entiendan bien" (pp. 59-60).



3. Las viejas son cabronas

México es un país machista, qué duda cabe, pero el machismo está muy arraigado en otros países de Occidente. Se trata de una cuestión cultural que, como sabemos, viene de muy antiguo y hace que la lucha feminista sea necesaria. No se puede dejar que los hombres regresemos a viejos estadios primitivos. Las conquistas sociales que se lograron durante el siglo XX, la integración de la mujer en el mercado laboral y la no discriminación por raza o sexo, no pueden perderse. Pero lo grave es que siempre está a punto de perderse lo poco conseguido. De ahí que la igualdad sexual, como la democracia, sean ideales en perpetua construcción antes que realidades palpables. Son causas a través de las cuales se construye la lucha del ser humano contra los demonios que continuamente le amenazan desde dentro.



Mujeres de armas tomar en la historieta mexicana.

Como las mujeres son las madres, en México las madres son vistas, de manera consciente o no, como las depositarias por naturaleza de cierta autoridad anterior a la norma, las leyes y las costumbres. Las madres son como divinidades neolíticas a las que se debe reverenciar, pero también temer hasta cierto punto. Hay que recordar aquí el valor polivalente de las palabras madre y padre en el lenguaje popular mexicano. Si se dice que algo salió a toda madre, es que salió muy bien; si se dice que algo valió madre, es que salió muy mal; si se dice de alguien que tiene poca madre, es que se trata de un individuo despreciable por alguna razón; si es un valemadre, que es irresponsable; si algo está bien padre, es que está muy bien; pero si te metieron

una madriza, es que te propinaron una paliza; mamacita quiere decir chica bonita; mamazota, mujer de cuerpo escultural. Podríamos citar más ejemplos, pero para muestra valen éstos. No voy a entrar ahora en el vocablo "la chingada" y todos sus usos donde predomina la dualidad activo/pasivo: ser bien chingón es ser un tipo formidable, pero si estás chingado quiere decir, literalmente, que estás jodido. Recomiendo, más bien, la lectura del clásico *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, donde analiza muy bien todas las implicaciones de "la chingada". Todo esto remite un poco al mito hesiódico de la raza o edad de plata, que se distinguía de la edad de oro en que los hombres eran felices, pero... ¡ay, vivían dominados por las madres! Es decir, que mientras lo masculino es lo padre, lo alegre y lo irresponsable, el concepto de madre es más complejo y hasta contradictorio, pues no sólo abarca semánticamente todo aquello que es bueno, sino lo que es malo, en esa dualidad que encarna la mujer de placer/dolor: la mujer deseable y liberadora a través del sexo, pero también la mujer castradora y represiva, encarnada en la autoridad de la madre.

También esto se advierte en esta clase de historietas. La mujer es objeto de deseo, por supuesto, pero también resulta ser el principal motor de la historia, porque la historia existe y se mueve muchas veces en función de cuanto la mujer quiera o no. Son mujeres deseables pero dominantes, de armas tomar, exigentes y temperamentales, capaces de llegar donde sea con tal de conseguir sus fines, maquiavélicas pero no malvadas. No hablamos por lo general del mito de la Circe, recuperado en el siglo XX en la figura de la mujer fatal del cine negro, sino de *viejas* (mujeres) bien *cabronas* (de armas tomar).

Por lo general en estos cómics las mujeres reproducen ciertos estereotipos de mujer frondosa, con mucho pecho y caderas, nalgas rollizas, y en general, un pelín gordas siguiendo la estética que triunfaba en los años setenta y que los *pornofumetti* reflejaron una y otra vez, con el gran Leone Frollo a la cabeza (Blancanieves, Maghella...), pero también en España (recordemos las mujeres de Carrillo o las de Ambrós en la última época de ambos artistas). La crítica feminista argumentará que esta visión sesgada de la mujer, estereotipo al fin y al cabo, es denigrante para la misma, pero lo cierto es que hasta la fecha no parece existir una crítica machista de la visión que del hombre se tiene en estos cómics. Con independencia de físico, edad, condición social o raza, todos los varones que aparecen en estas historietas no sólo están muy bien dotados y tienen erecciones perfectas, sino que complacen a la fémina. Primero, y



Mujeres "frondosas".

esto es repetitivo en estas historietas, el hombre debe complacer a su compañera con la lengua. Esto es casi sagrado, placentero para ella y delicioso para él, y a continuación, una vez cumplido con este "derecho de paso", como el hombre y la mujer quieran gozar de mutuo acuerdo. No hay ninguna clase de denigración en la mujer ni en las prácticas sexuales que se muestran, y además, algunas de estas revistas siempre insisten en una idea: la mujer no debe ser violentada. Y es que, desgraciadamente, la violencia contra las mujeres es una de las lacras del México contemporáneo que revela la ausencia de una educación sexual adecuada. La falta de una ley federal del aborto que pueda proteger ante la posibilidad de un parto no deseado, la influencia de la Iglesia católica en la moralidad del país, y el magisterio de la cultura de la telenovela, además de otros factores que aquí no vienen a cuento (no somos sociólogos, al fin y al cabo), producen una incultura sexual destacable que afecta a todas las capas de la población. Estos cómics, paradójicamente, acaban por tener una función educativa, pues dictan patrones a seguir que no siempre son negativos.

En "La nieta y su abuela... son mis queridas" (*Beso negro* 169)[25] tenemos a Eliseo Chimal, rico costeño de Acapulco, que se casa con Dolores, una fogosa cuarentona de muy buen ver. Un día llega a la familia Aurora, nieta de Dolores de una hija que murió en accidente con su marido. La ha mantenido en un internado, pero acaban de expulsarla por su carácter rebelde. Enfadados por una discusión hogareña en que Eliseo contraría a su esposa delante de Aurora, Dolores y Eliseo comienzan a distanciarse y sus relaciones se enfrían. Al final Eliseo acabará cediendo ante las insistentes insinuaciones de Aurora y la convierte en su amante ante todo el pueblo. Sin embargo, cincuenta años de diferencia acabarán por pasarle factura a Eliseo: "El viejo había tomado su viagra para aguantarle el paso a la candente jovencita. La edad y su cansado corazón no dieron para mucho" (p. 46). La conclusión de los autores es que bien está lo que bien acaba. Desaparecido Eliseo de un infarto, "Dolores y su nieta se reconciliaron y se repartieron la herencia de su compartido amante. Eso sí, Aurora se fue a quién sabe dónde, a gozar de su juventud y su riqueza, y Dolores fue asediada por jovencitos ávidos de dinero fácil" (pp. 47-48).



Dos páginas de *El consolador* anónimo número 27.

En *El consolador anónimo 27* [26], Paola no puede ser penetrada porque cierta maldición pesa sobre las mujeres de su familia: si pierden la virginidad antes de los veintiocho años, se les aparece el fantasma de su tatarabuela. Todo es una patraña inventada por su madre y su abuela para mantenerla virgen, pero Paola, vigilada siempre por su viejo tutor, se las ingenia para consolarse con Pastor y su dinámica lengua.

En "Eloquecedora tentación" (*Beso negro 153*) [27], tenemos la historia de Javier, bien conocido por feo y *gandalla* (sinvergüenza), quien nunca ha conocido hembra, ya que, asegura, yendo con prostitutas se hubiera sentido peor. Su gran amiga Romina, muy ebria al descubrir que su novio la engaña con otra mujer, decide iniciarlo en los giros de Afrodita como parte de su venganza. Como era de esperar, Javier se obsesiona a partir de entonces con Romina, la secuestra e intenta tomar por la fuerza lo que antes ella le dio por su propio gusto. Cuando Romina intenta suicidarse, lo detiene la policía, pero ella aún tiene una mirada de piedad para su antiguo amigo, pues él se atrevió a sobrepasar la línea que ella le había marcado. "¿Por qué tenías que clavarte, manito?", se pregunta apenada la pobre Romina.

Como vemos, en estas historietas es la mujer el motor de toda la acción. Se trata de mujeres que saben lo que quieren, lo buscan y lo disfrutan, pero nunca llegan a ejemplificar a la Circe o mujer fatal, icono de la cultura del siglo XX que llega a nuestros días con buena salud, pues también es cierto que muchas de nuestras contemporáneas siguen viendo a estas mujeres, si no como modelo a imitar, sí al menos como ejemplo extremo de la mujer que sigue sus propios criterios aunque éstos violen las leyes y ostenten en muchos casos una moral cuestionable.



"Cocinera de sexo", historieta publicada en el número 570 de *Almas perversas*.

En esta línea, un ejemplo interesante resulta ser "Cocinera de sexo" (*Almas perversas 570*) [28]. *Almas perversas* es la colección sobre la cual Daniel K. Raeburn basa principalmente su análisis de estos cómics en su número 4 de *The*

Imp, ya citado anteriormente. Debe ser dicho que *Almas perversas* tiene, al contrario que otros cómics satíricos, cierta tendencia al crimen y la moralización, por lo que el análisis de Raeburn ya resulta incompleto, pues el cómic erótico y pornográfico mexicano ha ido más allá. Narrada en primera persona, Samanta es una gran cocinera que adora a su marido, Manuel, diseñador de programas de computación, a quien guisa cada día los platos que le hacen feliz. Un día, Manuel se suicida cuando un colega, Eduardo, le roba el proyecto en que trabajan ambos, le arrebató su crédito e influye en que lo despidan de la empresa. Samanta decide vengarse, seduce al causante de su desgracia, y cuando ya viven juntos comienza a envenenar su comida hasta causarle una horrible deformación física y luego la muerte. Antes de morir le guisa y da a comer sus propios testículos para luego revelarle quién es ella realmente. Consumada su venganza telefona a la policía. En esta historieta lo realmente atractivo es ver hasta dónde puede Samanta ser capaz de llegar para ejecutar su venganza, lo que implica acostarse con Eduardo y propiciar un buen montón de escenas de sexo explícito, además de contemplar la paulatina degeneración de Eduardo. Es un cómic inquietante que supura erotismo macabro por todos los rincones.



4. El retrato social

Afirmaba Bukowski que el sexo no era tan importante en la vida. Que él escribía sobre ello como una excusa, un detonante, que le permitía profundizar en la existencia humana en general. Así lo expresaba en *Escritos de un viejo indecente*: "Para algunos escritores, incluido el gloriosamente impertinente Bukowski, el sexo es sin duda la tragicomedia. No escribo sobre sexo como instrumento de obsesión. Escribo sobre él como una representación cómica en la que tienes que llorar, un poco, entre acto y acto".

También sucede en esta clase de historietas. Más allá del carácter moral de muchas de ellas, no encontramos razones para que pese la ignominia sobre estas publicaciones. El juicio de Rius sobre la "deleznable" historieta nacional es exagerado y anticuado. Muchas de estas revistas (las mejores, ciertamente) tienen por norma no tomarse en serio a sí mismas. Son revistas como *Sensacional de mercados*, *Acá los maestros y sus chalanas*, *Pásele marchante (de a dos varos)* o *Luchas calientes y las gordas del ring*. Son publicaciones satíricas cuyos protagonistas representan a la clase baja. Huyen del melodrama y se internan definitivamente en la comedia más loca, una comedia en la que sexo y picaresca juegan un papel predominante. Los nombres de los personajes tienen también muchas veces reminiscencias rurales: Arnulfo, Quirino, etc. El lenguaje, cuyos registros brotan del albur que se practica en el DF a pie de banquetta, requiere familiaridad con el español hablado en México. Uno lee pasajes como: "Zacarías era ñero de los meros buenos petateros, de los macizos y nunca de los hechizos"[29], o bien "El chalán le despepitó todo a su vieja y ambos decidieron retacharse a la capirucha para que resolviera su bronca"[30]. Los juegos de palabras son continuos,

pero a veces los textos están saturados por los mismos y crean un lenguaje incomprensible para quien no lo conoce. Muchos ejemplares ya juegan con estos dobles sentidos desde el título. El reflejo de la sociedad puede venir de la sátira de la vida costumbrista y de la crítica social a las instituciones.



Revistas ligeras que no se toman en serio a sí mismas.



bueno para los pleitos y muy transa[33] (...). Y precisamente, la necesidad lo hizo entrar a la policía". En efecto, la desvergüenza de Topillos no es insólita, ni mucho menos, cuando reflexiona en las mismas páginas: "Aquí nada más hay de dos sopas. O me dedico a robar fuera de la ley, o lo hago con autorización oficial, esto es, con placa". Hay sátira social, hay una profunda crítica a la falta de ética de muchos integrantes de las distintas policías, pero también hay unas gotas leves de erotismo (es el más antiguo de los cómics analizados, del 2 de octubre de 1992). El final feliz, con un ministerio público eficiente que acaba con la corrup-

Con respecto a la vida costumbrista destaca la sátira de los padres preocupados por la virginidad de sus hijas. El número 5 de *Soy naco iy qué chido!*[31] merece ser analizado por el grado de complejidad que a veces adquiere el mexicano del DF. Zacarías, un vendedor de la Lagunilla, tiene una hija despampanante y teme que su novio, Teodoro, "le rompa el cochinito" (la desvirgue). Cada vez que Teodoro acude a recogerla, Zacarías lo lleva al baño a punta de pistola y lo obliga a masturbarse tres veces seguidas, para que no le queden fuerzas con que entretener a su hija. A manera de venganza, y una vez casados los tortolitos, cuando Zacarías comienza a salir con la madre de Teodoro, éste le obliga a sufrir el mismo castigo.

La corrupción policiaca es protagonista de "¡Huya, huya que viene la patrulla!" (*Pásele marchante* 5)[32]. Los vendedores de un mercado deben enfrentarse a la corrupción del comandante Topillos (llamado "Tomandante", por tomar a fuerzas lo que no es suyo y por ser bien *tomador* o borracho). Además, Topillos es un maníaco sexual que acosa a toda mujer que se pone ante sus ojos. Topillos se encapricha de la hija de un tendero, y la supervivencia del puesto en el mercado de este tendero depende de que la chica se quiera casar con él. Entre las páginas 21 y 22, el narrador nos informa de que "Anacleto Topillejos era un vago de barrio como hay muchos, muy

ción del "Tomandante" Topillos y libera a los vendedores de semejante lacra, ayuda a transmitir un mensaje positivo sobre cómo la policía también es capaz de limpiar la casa por dentro. No cabe duda de que tales purgas se dan muy a menudo, pero no es menos cierto que hay muchos "tomandantes Topillos" en potencia que ingresan en los cuerpos policiacos.



Páginas del número 5 de *Soy naco y qué chido!*

Por último, dentro de esta vertiente de crítica a las instituciones quisiera destacar el *Almas perversas* 598[34], donde el objetivo son los políticos corruptos. Cuando Cornelio Ochoa gana la alcaldía, pronto se da cuenta de que Dolores, su esposa, es su principal enemiga, ya que ambos comparten la misma obsesión por el poder y por enriquecerse ilícitamente. Por lo demás, se llevan muy bien, y durante sus sesiones de sexo se insultan y se agreden. Dolores contrata como nueva secretaria a Olga, con quien Ochoa comienza a mantener relaciones. Esta Olga es una espía de su esposa, a quien revela que su marido está aceptando un soborno para la venta de unas tierras comunales. Los comuneros protestan, y Ochoa da orden a la policía de disparar contra ellos. Cuando Dolores toma partido por los campesinos (no por justicia, sino para exigir la destitución de su marido y convertirse en alcaldesa), Ochoa ordena que su esposa sea asesinada. La historia acaba con un fuego cruzado entre los sicarios de Ochoa y los campesinos que guardan las espaldas de Dolores. Del tiroteo sólo sobrevive Ochoa, que va a dar con sus huesos en la cárcel.



Crítica social en "Huya, huya que viene la patrulla!"



La historieta proporciona un retrato muy fiel de cómo contemplan los mexicanos a sus gobernantes: individuos incultos, corruptos, asesinos, ladrones, lascivos... Capaces de matarse entre ellos por codicia, capaces de matar a todo el mundo. Se trata de un retrato exagerado, pero no improbable. La caracterización gráfica de Ochoa como cierto político muy conocido del partido que gobernó durante setenta años hace pensar que la historieta, a pesar de

su carácter inverosímil, está mucho más cerca de la realidad de cuanto sería deseable. Comoquiera que sea, el retrato robot de la clase gobernante está hecho, y la lectura de la historieta arroja paralelismos con escándalos políticos del México reciente.



Cuatro páginas del número 598 de *Almas perversas*.

Entre la crítica social y la pornografía de la culpa quedan algunas historietas que abordan la extrema diferencia de clases en México. Dos de ellos hablan de mujeres prohibidas con las que más vale no meterse. "Me tiré a la hija de un narco" (*Beso negro* 157)^[35] tiene interés porque aborda, aunque de manera tangencial, los vínculos entre narcotráfico y música. La hija de un importante narcotraficante se encapricha del famoso cantante Carlos Kali, con quien mantiene un encuentro sexual en el hotel. Cuando se entera de que la chica es hija de "a quien todo México conoce", él la rechaza y comienza a rehuirla. Pero Dayana le amenaza con hacérselo saber a su padre. Una noche, en un concierto, Kali descubre a Dayana y a su padre entre el público, y después del concierto ambos le esperan a la salida. Desesperado, el cantante huye, y el mánager se enfrenta al capo de la droga. Falsa alarma. El narcotraficante sólo quería un autógrafo del

cantante para su hija. Para Carlos, sin embargo, ya es tarde, pues se ahorca por temor de caer en manos de los narcos y ser torturado hasta la muerte. Este curso y desenlace de tragedia griega (hasta parece seguir en ciertos lineamientos el *Hipólito*, de Eurípides) hace destacar el papel de dioses modernos que tienen los capos del narcotráfico en México. El lamentable historial, además, de estrellas de la canción asesinados por ajustes de cuentas con el narcotráfico convierte a este pequeño librito en un triste reflejo de una realidad lacerante del país.



5. A manera de conclusión

Éste ha pretendido ser un comentario, a todas luces insuficiente y parcial, sobre la historieta erótica y pornográfica mexicana contemporánea, aquella que todos desprecian aunque muchos la leen, y que muchos leen porque se desprecian. Otros no. A algunos, al final de este viaje por muchos de sus títulos, nos parece que no hay que tomársela tan en serio como hacen muchos moralistas. Que, en definitiva, no es más que un entretenimiento, una fantasía, un retablo de marionetas donde los mexicanos se contemplan en su propio callejón del Gato para lograr el esperpento de su propia identidad. Ya hemos visto cómo el humor, el melodrama y el sexo pueden también hacer reír, indagar en la condición humana por medio de la exageración. La crítica social, ya se ha dicho, el retrato siempre ácido de las instituciones y del mismo público lector de estas revistas, es im-

parable.

El sexo es una necesidad tan grande como la del alimento, pero cierto pensamiento puritano (desde gobiernos e iglesias) y una mentalidad que sólo es capaz de concebir el arte desde criterios de aristocracia aristotélica que responde a valores sacrosantos de un canon secular (entre profesores e intelectuales) hacen que estas historietas no tengan quien las defiendan públicamente. El pueblo llano de México sigue teniendo pasión por los cómics, que se identifica con contracultura, con sabiduría popular, con desprecio a ciertas instituciones. El rechazo de intelectuales y gobernantes refrenda este aprecio por las historietas. ¿Son peores estas publicaciones que los *pornofumetti* de los setenta y ochenta? No necesariamente. ¿Son acaso peores que las hoy tan reverenciadas *biblias* de Tijuana? No. Antes al contrario, cumplen con ese contenido contracultural que aquellas publicaciones también tuvieron. Son *arte a la contra*. Y para bien o para mal, están educando al pueblo allá donde no llega la educación oficial castrada por los prejuicios religiosos, morales o académicos de los mismos responsables de siempre.



Cubierta y páginas interiores de *Beso negro* número 157.

Notas.-

[1] El 17 de mayo de 1952. Harvey Kurtzman/Dan Barry, *Flash Gordon*. Panini Cómics. Barcelona, 2011, p. 59.

[2] El caso de la violencia de género en *El Capitán Trueno* fue documentado por José Antonio Ortega Anguiano en “La violencia de género en *El Capitán Trueno* y otros tebeos”, conferencia leída en el Salón de Grados de la Facultad de Comunicación de Sevilla el 25 de noviembre de 2010. Publicada en el blog de la Asociación de Amigos del Capitán Trueno y consultable en línea [EN ESTE ENLACE](#).

[3] Ruth Bernárdez, “Del recato de los tebeos para niñas británicas a la liberación de Esther”, disponible en [ESTE ENLACE](#).

[4] Ricardo Viguera-Fernández, “Mujeres machas en Adelita y las guerrillas, de José G. Cruz”, disponible en [ESTE ENLACE](#).

[5] Otra colección del Oeste muy popular y con mayores dosis de erotismo es *La ley del revólver* (Editorial Mango), donde destacan las atractivas portadas de Bazaldúa.

[6] A pesar de su título (claro homenaje a los sensacionales) *Sensacional de chilangos* fue un volumen editado en 2000 por Ciudad de México y que presentaba historietas de los jóvenes valores de la historieta mexicana.

[7] Me ciño a la misma diferenciación entre erotismo y pornografía que han usado Carlos R. Martínez y otros para este número de *Tebeosfera*: “Usaremos aquí la palabra erótico / erótica para definir aquellos trabajos que privilegian el desnudo femenino o las representaciones más sutiles del acto sexual, reservando los términos “pornografía” o “pornográfico” para los sexualmente explícitos, pero sin asignarle a ninguno de ellos connotación peyorativa alguna”. Vid. Carlos R. Martínez, “La historieta erótica argentina”.

[8] <http://www.kingyeditorial.com/>

[9] <http://toukanmango.com/>

[10] <http://www.enixton.com/toukan/tienda-toukan.html>

[11] La cita está tomada del libro de Rius *La vida de cuadritos. Breve guía de la historieta*. Grijalbo, México, 1983, pp. 97-98, y está traducida al inglés, idioma del que nuevamente traducimos al español. La cita en inglés es ésta: “Mexico has earned well the title of ‘the worst comics in the world,’” Rius wrote. “The Mexican comic book —imbecilic, coarse, pretentious, and in the worst taste— is an insult to the ‘eighth art.’ In order to protect the mental health of the Mexican people, it deserves the guillotine and the firing squad.” Citado en la revista *The Imp*, número 4. Daniel K. Raeburn. Chicago, Illinois, 2002. p. 11.

[12] No olvidemos tampoco que maestros de gran trayectoria todavía en activo, como Ángel Mora (*Chanoc*) o Sixto Valencia (*Memín Pinguín*) también han colaborado y colaboran eventualmente en esta clase de publicaciones.

[13] “Cogida fatal” (*Beso negro* 152). Argumento de Chimal. Dibujos de René del Valle y Rafael Hernández. Editorial Moneros. México, julio 2011.

[14] “¡Arráncame la ropa!” (*Colegialas ardientes* 93). Editorial Estrella. México, enero 2009; “Frota tu miembro en mis pechos” (*Cama caliente* 192). Editorial Estrella. México, abril 2009. Argumentos de

San José Pecador. Dibujos de Edmundo Molina y Víctor Villa

[15] "Arráncame la ropa", p. 11.

[16] En algunas publicaciones se lee, como ya sucedía en la prohibida colección de fotonovelas *Casos de alarma* de los setenta, la explicación de un experto legal sobre los errores de la protagonista, como en "¡Por pecadora, te castigaré!" (*Prisioneras del delito* 12): Ana ha sido criada en una secta "de las muchas que afloran en México" (p. 6) y los padres arreglan su boda con Omar, el cual no tiene relaciones con ella y la golpea. Ella conoce a un malandro del mercado y se acuesta con él a cambio de que asesine a su marido. Lo matan, pero ambos son atrapados por la policía y acaban entre rejas. Al final del número hay una sección legal donde se explica qué fue lo que Ana hizo mal y qué debió de haber hecho para no casarse con Omar. La serie pretendía abrir vías de escape legales a determinadas personas de baja extracción social y cultural.

[17] *Una cana al aire* 7. Argumento de El Marqués. Dibujo de Raúl Velázquez. Kingy Ediciones. México, agosto 2005.

[18] *Cama caliente* 92. Argumento de Lobo. Dibujos de Edmundo Molina y Fidel Bernardino. Editorial Estrella. México, mayo de 2005.

[19] "Mi hija es una depravada" (*Caí en la tentación* 112). Argumento de Priapo y El Ángel. Dibujos de Mauricio Álvarez. Editorial Moneros. México, junio 2011.

[20] "Ansias de fornicar" (*Sabor a mí* 103). Argumento de Elmo Kozo. Dibujo de Daniel Alvarado. Editorial Moneros. México, junio 2011.

[21] La cita pertenece a *Another Woman* (Woody Allen, 1988).

[22] "Urgida de orgasmos" (*Sabor a mí* 119). Argumento de Elmo Kozo. Dibujos de Porfirio Paz y Apolinar Zúñiga. Editorial Moneros. México, enero 2012.

[23] "Olvido mis penas con güilas de carretera" (*Sangre caliente* 75). Argumento de Elmo Kozo. Dibujo de Carlos Becerra. Editorial Moneros. México, agosto 2006.

[24] *El sofá del placer* 39. Argumento de El Marqués. Dibujo de Pegaso. Kingy Ediciones. México, enero 2006.

[25] "La nieta y su abuela... son mis queridas" (*Beso negro* 169). Argumento de San José Pecador y El Ángel. Dibujo René del Valle y Rafael Hernández. Editorial Moneros. México, marzo 2012.

[26] *El consolador anónimo* 27. Argumento de Eros. Dibujo de Pegaso. Kingy Ediciones. México, mayo de 2006.

[27] "Enloquecedora tentación" (*Beso negro* 153). Argumento de San José Pecador y El Ángel. Dibujo de Hugo Aramburo. Editorial Moneros. México, julio 2011.

[28] "Cocinera de sexo" (*Almas perversas* 570). Argumento de Armando de la Roca. Dibujo de Julio Camarena y Manuel Martínez García. Ediciones Mango. México, enero 2007.

[29] "Dio sus primeros sentones en el parque de diversiones" (*Soy naco y qué chido* 5), p. 1.

[30] "Berrones, cabezones y re´mamadores", p. 17.

[31] "Dio sus primeros sentones en el parque de diversiones" (*Soy naco ¡y qué chido!* 5). Argumento

de Élmer Homero. Dibujo de Daniel Alvarado. Editorial Moneros. México, 2007.

[32] "¡Huya, huya que viene la patrulla!" (*Pásele marchante*, 5). Argumento de David Sergio y J. J. Núñez. Dibujo de Santos Reyna. Editormex Mexicana. México, octubre 1992.

[33] En el lenguaje popular mexicano, *transa* es sinónimo de corrupto.

[34] "Politiquillo lengualarga: a puro dedazo mojado convencía a *militantes* sabrosas" (*Almas perversas* 598). Argumento de Marco Nápoles. Dibujo de Julio Camarena y Zenaido Velázquez. Editorial Mango. Julio 2008.

[35] "Me tiré a la hija de un narco" (*Beso negro* 157). Argumento de Tenoch y El Ángel. Dibujo de Gustavo Cervantes. Editorial Moneros. México, septiembre 2011.



Documentos relacionados

- [MUJERES MACHAS EN ADELITA Y LAS GUERRILLAS](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

RICARDO VIGUERAS (2012): "LA HISTORIETA PELANGOCHA MEXICANA: UNA APROXIMACIÓN (DE SER POSIBLE) REIVINDICATIVA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), CIUDAD JUAREZ : TEBEOSFERA. Consultado el día 27-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_historieta_pelangocha_mexicana_una_aproximacion_de_ser_posible_reivindicativa.html

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA TIRA BARRIO CHINO (1989) DE MARTINI / MAITENA (BUENOS AIRES, 03-VII-2012)

Autor: [MARIEL CERRA](#)

Notas: Texto realizado expresamente para el número 9 de Tebeosfera sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, cuatro viñetas de 'Barrio Chino' ilustradas por Maitena.



LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA TIRA BARRIO CHINO (1989) DE MARTINI / MAITENA

Introducción

La historieta erótica, tanto como la pornografía, es un importante medio que genera y fija modelos de masculinidad y feminidad. Tal como señala la teórica del *Postporno*, Beatriz Preciado (PRECIADO, 2009, 14), «la pornografía genera escenarios utópicos para satisfacer al ojo masculino heterosexual (...) es una potente producción de género y de sexualidad». El lenguaje de la historieta erótica también fue estructurado por el inconsciente de la sociedad patriarcal.

[Maitena Burundarena](#), famosa por sus *Mujeres alteradas*, fue una de las pocas mujeres que publicaron historieta erótica en Argentina durante los años ochenta, coincidente con el auge de este género. Las tiras publicadas fueron: "El langa", "Coramina", "Barrio Chino" e "Historias por metro". Las primeras dos aparecieron en *SexHumor* y las otras en *Fierro*.

La tira "Barrio Chino" está basada en el libro homónimo de Juan Martini, adaptada e ilustrada por Maitena Burundarena. Sobre esta historieta, Maitena declara (ACCORSI, 2000):

«"Barrio Chino", de hecho, tenía bastante erotismo, y toda esa parte la hacía yo, era una salvedad, una licencia, que no estaba en el cuento, y yo la metía en la historieta. Las "Historias por metro" también eran todas eróticas. Cuando enganché esa veta, lo disfruté más, me divertí más en ese género (...) La aventura era el sexo, era esa pequeña cosa que pasaba.»

Esta historieta se encuentra ambientada en Barcelona, en el mundo del hampa. Es un retrato de la marginalidad, presenta personajes fuera de los límites de la legalidad que compran cocaína a niños y ven riñas de gallos, en donde la violencia está a la orden del día. La tira sigue la línea estilística y temática de la segunda etapa de la revista *Fierro* con la dirección de Marcelo Figueras. Según Carlos Alberto Scolari (SCOLARI, 1999, 252), Figueras.

«[...] dio inicio al período post moderno en *Fierro*, alejado del tono característico nac'n'pop de los primeros años. Se relaciona con el nuevo imaginario de la época: la negación de cualquier utopía, la violencia urbana y el sexo desenfrenado visto a través de una persiana americana eran algunas de las coordenadas de este territorio temático que será recordado como clásico de los años '80»

Las protagonistas

La historia comienza cuando el personaje de Rita pide ayuda para encontrar a su novio, que cree que fue secuestrado por un mafioso. Gina acepta colaborar y convence a su novio, Bruno, para que lo haga también. En esa búsqueda comienza una relación amorosa, o sexual, entre Rita y Gina.

Tenemos como protagonista principal a Gina, quien nos relata lo que sucede. Los dos personajes femeninos principales son polos opuestos. Gina no le tiene miedo al peligro y se entromete en lo que no debe. En cambio, Rita es una "chica sentimental", según las palabras de Gina, y, al mismo tiempo, es la dueña del deseo de ésta. En un principio la ve como una mujer frágil e inocente. Se muestra que ellas tienen relaciones sexuales varias veces, aunque Rita le termina "robando" el novio a Gina. Esta última se podría asimilar a la *femme fatale* del cine negro: bella y seductora que lleva a la persona que la ayuda a la desgracia. Paradójicamente, el personaje de Gina se asimila estéticamente a una de las *femmes fatales* más importantes del cine negro: Veronica Lake.

Gina y Rita se representan visualmente delgadas, voluptuosas y lindas, según los cánones de belleza canónicos occidentales. Están vestidas con ropa sugerente o desnudas. Como ocurre en la historieta erótica dominante, Gina y Rita interpretan el tradicional papel exhibicionista, su apariencia está sumamente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico.



Las protagonistas funcionan como objeto erótico en dos niveles: en el primero de ellos, para los personajes de la historia, y en el segundo, para el lector. La mirada masculina aparece en esos dos planos. En la siguiente figura se ve de manera

explícita esto cuando Bruno espía por la cerradura a Gina y Rita. La historieta, como medio visual, brinda el placer de la espectofilia. Esta surge del disfrute de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista. En *Tres ensayos sobre una teoría sexual*, Freud asocia la espectofilia con tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa.



El deseo de la mujer aparece fuertemente en la pareja Rita / Gina, pero podemos plantear ciertas objeciones a esto. Si bien aparecen relaciones lésbicas, cumplen con la fantasía masculina heterosexual dominante en que la mujer lesbiana termina yéndose con el hombre. El lector se identifica con el personaje de Bruno, y, a través de él, termina poseyendo a Rita.

Una situación similar la podemos ver en una de las tiras de "Historias por metro" publicada en el mismo año y la misma revista con guión e ilustración de Maitena. En la historieta se muestra la interacción sexual entre dos mujeres, pero una deja a la otra y se va con un hombre. Esta situación se refleja frecuentemente en el cine pornográfico dominante, como señala la directora de cine XXX Erika Lust en

su libro *Porno para mujeres*.

Mujeres en "el afuera"

Gina y Rita aparecen en el espacio público. Y no en un espacio público cualquiera, en el mundo de la mafia y la marginalidad. No se encuentran relegadas a la esfera privada, como las mujeres de la segunda etapa de su obra. Igualmente, se deja en claro que están en un mundo de hombres. El Lobito dice: "No te metas en esta historia, Gina", y ella aclara "Hay cosas en el Barrio Chino que no se hablan con mujeres". Esta conversación se da en un contexto de una riña de gallos donde todos los espectadores son hombres. También, antes de que El Viruta viole a Rita, le aclara: "Este no es un lugar para chicas como vos". En todo momento se marca que el Barrio Chino no es un lugar para mujeres, y podemos inferir que, por lo tanto, son castigadas.

La violación a las mujeres es un tema recurrente en las historietas publicadas en *Fierro* por Maitena, aparece tanto en "Barrio Chino" como en "Historias por metro". En "Barrio Chino" se muestra una escena de violación en la que el arma reemplaza al pene como objeto fálico. Vemos esta situación traumática de una manera muy poco realista: luego de que Bruno la rescata, se besan por primera vez. Algo similar sucede en la tira "Historias por metro", en la que una mujer es violada por un desconocido en el subte y luego termina defendiendo a su agresor. En la revista *Fierro* eran recurrentes las representaciones de violencia hacia la mujer con el objetivo de erotizar a sus lectores.

Lo más transgresor de esta tira, dentro del género tradicional de la historieta de aventuras, es que se encuentra contada desde la perspectiva de la compañera del héroe. Gina tiene el protagonismo, inicia la búsqueda del novio de Rita, pero quien rescata a Rita en dos ocasiones es Bruno. Al finalizar la historia, Rita se va con su salvador, dejando sola a Gina.

Para finalizar

Las protagonistas de "Barrio Chino" están en los límites de la marginalidad y fuera de la seguridad que les brinda el hogar. No por encontrarse fuera del ámbito privado dejan de ser vistas como objetos sexuales. La historieta permite ver a la mujer lesbiana y su deseo; sin embargo, los encuadres con que se realizan las representaciones de las relaciones sexuales lésbicas tienen el objetivo de erotizar al espectador varón heterosexual.

A pesar de ser sujetos en la historia, Gina y Rita se encuentran delineadas para el disfrute del varón heterosexual, público mayoritario de la revista *Fierro*. La mujer es tomada como objeto para el placer de la mirada masculina, sigue siendo una portadora de sentido y no constructora.

Maitena siguió la línea editorial de la publicación, al cosificar gráficamente a la mujer y violentarla. Continúa la estructura de la historieta erótica al tratar al género femenino como imagen y al masculino como poseedor de la mirada.



Bibliografía

ACCORSI, A. (2000): "Reportajes. Maitena", en *Comiqueando*, 47, Comiqueando Press, Buenos Aires. Disponible en línea en este enlace:

<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Maitena.htm>

BUTLER, J (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del*

sexo, Buenos Aires, Paidós.

CERRA, M. (2012): "La representación de la mujer en la obra de Maitena", en PEPINO A. M. (2012): *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, México DF, coeditado con la Dirección de Publicaciones y Promoción Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, Unidad Azcapotzalco.

DÍEZ BALDA, M. A. (2006): "La imagen de la mujer en el cómic: cómic feminista, cómic futurista y de ciencia-ficción", *Ciudad de Mujeres*, disponible en línea aquí: <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/La-imagen-de-la-mujer-en-el-comic>

FREUD, S. (1993): *Tres ensayos para una teoría sexual*, Buenos Aires, Amorrortu.

LUST, E. (2008): *Porno para mujeres*, España, Editorial Melusina.

MULVEY, L. (1988): "Placer visual y cine narrativo", en *Centro de semiótica y teoría del espectáculo*, Valencia, Episteme editores.

MULVEY, L. (2009): *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave MacMillan, 2009.

PRECIADO, B. (2009): "Entrevista con Beatriz Preciado", en *Parole de queer*, Ed. Parole de queer. Disponible en línea aquí: http://www.scribd.com/fullscreen/79992238?access_key=key-2l64jqncqcgodxmcd3jr

Revista *Fierro*, Ediciones La Urraca, 1989.

SCOLARI, C. A. (1999): *Historietas para sobrevivientes: comic y cultura de masas en los años ochenta*, Buenos Aires, Colihue.

VAZQUEZ, L. (2010): *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.



Documentos relacionados

- [MAITENA: SONRISAS PARA CARMÍN](#)

Adaptaciones relacionadas

- [MAITENA: ESTADOS ALTERADOS \(CUATRO CABEZAS, 2008\)](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MARIEL CERRA (2012): "LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA TIRA BARRIO CHINO (1989) DE MARTINI / MAITENA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BUENOS AIRES : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_representacion_de_la_mujer_en_la_tira_barrio_chino_1989_d_e_martini__maitena.html

EL PAPEL DE LAS CHICAS EN EL SHONEN MANGA (BARCELONA, 05-VII-2012)

Autor: [MARC BERNABÉ](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, una portada de 'Harenchi-Gakuen'.



EL PAPEL DE LAS CHICAS EN EL SHÔNEN MANGA



Mirai, de *Gundam*

Se suele decir que Japón va entre diez y quince años con retraso respecto a los países occidentales en lo que se refiere al papel de la mujer en la sociedad. Mientras que en Occidente en general la posición de la mujer en el ámbito laboral ha mejorado considerablemente y se han ido reduciendo las diferencias de contratación, salario y trato que solían ser muy acusadas no hace tantos años, en Japón siguen siendo evidentes.

Ya no es tan habitual como lo era hace un par de décadas que las mujeres japonesas trabajadoras dejen su puesto al casarse para dedicarse a cuidar de la casa y de los niños que vendrían al cabo de poco tiempo, ni que regresen a su profesión al cabo de unos años, una vez los hijos ya han crecido lo suficiente como para valerse por sí solos. Ni tampoco que estén prácticamente relegadas a tareas de poca importancia en la oficina, como hacer fotocopias, servir el té u otras tareas sin demasiada sustancia. Sin embargo, el camino a recorrer por la sociedad japonesa para alcanzar el nivel de Occidente en este aspecto es considerable puesto que aún persisten algunas ideas que aquí, ahora mismo, consideraríamos machistas, pero que en Japón son totalmente normales y aceptadas no solamente por la población masculina, sino también por la femenina.

La evolución de la mujer como personaje de fuerza

Sin embargo, sí que es cierto que ha habido una evolución importante en el papel de la mujer en la sociedad japonesa. De ser eminentemente el "sexo débil" ha pasado a ocupar ciertas posiciones de poder, una evolución que se ha reflejado claramente en las obras de ficción como, en el caso que nos ocupa aquí, el manga (aunque usaremos también ejemplos de *anime* para ilustrar mejor algunos puntos).

En Japón, el manga es sobre todo un producto comercial enfocado al fin último de obtener un beneficio económico más que una manifestación artística, por lo que se crea teniendo muy claro quién es el público objetivo (*target*), qué es lo que le gusta a este público, cuál es su psicología y qué es lo que busca al adquirir el cómic: entretenimiento puro y duro, reflexión social, aprendizaje... Así, existen publicaciones para todo tipo de *targets*, desde niños a personas mayores, para hombres y para mujeres, así como múltiples ramificaciones temáticas que van encaminadas a nichos de mercado muy determinados.

Por eso, cabe decir que la percepción de los personajes femeninos, de la mujer en general, es totalmente distinta según el público al que va dedicada la obra en cuestión: la mujer no se trata de la misma forma en un cómic para lectores adultos que en uno para chicas adolescentes, ni mucho menos en productos pornográficos enfocados a hombres –en los que la mujer se presenta básicamente como un objeto sexual en el que se vuelcan todo tipo de fantasías, a menudo muy grotescas– frente a los enfocados a las mujeres –sí, existen, y priorizan el romanticismo y el placer que siente la protagonista femenina–.

En este artículo me ceñiré al llamado *shōnen manga*, el cómic para chicos jóvenes, cuyo *target* principal sería desde adolescentes tempranos a veinteañeros, aunque también es cierto que, cada vez más, tanto chicas como treintañeros o incluso mayores de cuarenta años son asiduos lectores de este tipo de cómic debido a



Rei y Misato, de *Evangelion*.



que nunca han perdido el hábito de consumirlo.

Si en el *shônen manga* de los años cincuenta, sesenta, setenta e incluso de los ochenta los personajes femeninos eran por un lado escasos y por el otro de poca relevancia, el número de "heroínas", así como su peso específico en las obras, ha ido aumentando paulatinamente durante las dos últimas décadas. Las primeras eran personajes indefensos que servían para justificar la hazaña del héroe, que acudía gallardo al rescate de la pobre chica de turno en apuros: excusas argumentales o regalos para la vista, a lo sumo.



A la izquierda, imagen de Chise, de *El arma definitiva*. Bajo estas líneas, Kusanagi de *Ghost in the Shell*.



Si alguna osaba intentar tomar un papel más relevante, se la apartaba alegando que "las chicas no servís para esto": inmediatamente vienen a la mente los casos de Kei Yuki, la bella tripulante de la nave espacial pirata Arcadia de *Capitán Harlock* (1977-79) a la que sistemáticamente ninguneaban los demás, todos ellos hombres salvo la enfermera –una mujer fea, gorda y bajita– y la enigmática extraterrestre Miime. O de Sayaka, la famosa compañera de Kôji Kabuto en *Mazinger Z* (1972-74), cuyo robot Afrodita A solía caer irremediablemente derrotado y necesitaba que Kôji acudiera en su rescate a los mandos del Mazinger. O de Saori, la reencarnación de la poderosa Atenea en *Saint Seiya – Caballeros del Zodíaco* (1986-91) que, pese a tener un gran poder, necesitaba constantemente a sus caballeros para combatir al enemigo y parecía estar permanentemente en peligro y necesitada de rescate.

Vamos a ver sin embargo un ejemplo cuantificable de la forma cómo las chicas han ido ganando peso específico en el manga y el *anime*. Algunos ejemplos de chicas militares, todas ellas con considerable protagonismo en las obras en las que aparecen, nos dejan ver que "las chicas son cada vez más guerreras":

Mirai Yashima (*Mobile Suit Gundam*, 1979): soldado raso (piloto).

Motoko Kusanagi (*Ghost in The Shell*, manga original de 1989): mayor.

Misato Katsuragi (*Neon Genesis Evangelion*, 1995): capitana, más tarde promocionada a mayor.

Chise (*El arma definitiva*, 2000): general.

El matrimonio como fin último

La figura de la chica como objeto de deseo del o de los protagonistas sigue estando muy presente. Evidentemente, "conseguir" a la chica es primordial, pero el matrimonio sigue teniendo una importancia capital en los cómics de comedia romántica para chicos –por no hablar del *shôjo manga* o manga para chicas–. En Occidente la importancia del matrimonio se ha ido diluyendo debido a que la convivencia de parejas no casadas o a la existencia de la fórmula jurídica de la pareja de hecho se ha convertido en algo habitual, pero en Japón sigue considerándose que lo más normal es celebrar una boda. Así, numerosas chicas sueñan con casarse con el hombre de sus sueños en pomposas ceremonias donde llevarán un precioso vestido blanco, y no son pocos los chicos los que, desde muy jóvenes, anhelan desposar a la chica que les gusta, sea ese amor bien platónico, bien correspondido.

La figura de la boda planea a menudo sobre obras como *Kimagure Orange Road* (1984-88), *Maison Ikkoku* (1980-87, técnicamente no es un *shônen*, pero fácilmente se lo podría considerar), *Ranma ½* (1987-96), *Video Girl Ai* (1989-92) o, en casos más recientes, *Ichigo 100%* (2002-04), *Love Hina* (1998-2001) o *Bakuman*. (2008-2012). En *Love Hina*, el torpe protagonista Keitarô anhela entrar en Tôdai, la universidad más prestigiosa del país, para encontrar a la niña con la que, muchos años atrás, se prometieron mutuamente llegar a ese objetivo para casarse después. En *Bakuman*, los quinceañeros Moritaka Mashiro y Miho Azuki prometen casarse si consiguen hacer realidad su sueño: que Mashiro cree un manga que sea adaptado a *anime* y que Azuki se convierta en la actriz que doble a la protagonista del mismo.



Kekko-Kamen.

La mujer como objeto de deseo

Siendo el *shônen manga* un producto destinado a chicos adolescentes, es normal que existan numerosas obras en las que aparecen despampanantes chicas ligeras

de ropa para el goce visual del lector *target*. Nada nuevo bajo el sol, ya que es algo recurrente en el cómic no solo japonés, sino del mundo entero. Sin embargo, la profusión de este tipo de personajes y su notoriedad más allá del cómic –en adaptaciones a *anime*, videojuegos, *merchandising*...– hacen que socialmente, en los países occidentales, haya arraigado una percepción totalmente errónea del manga como un tipo de cómic repleto de erotismo y violencia, como ha quedado demostrado sin ir más lejos con la reciente polémica –ya zanjada, afortunadamente– de la inclusión del vocablo “manga” en el diccionario de la Real Academia Española ([ver comentario en este enlace](#)).

Gô Nagai, creador de icónicas obras como *Mazinger Z* o *Devilman*, fue el que introdujo con inusitada fuerza y descaro el erotismo en el manga juvenil a partir de finales de los años sesenta, hasta el punto que sus obras recibieron numerosas y demoledoras críticas y quejas por parte de grupos de padres y madres de alumnos. Todo empezó con *Harenchi Gakuen* (*La escuela indecente*, 1962-72), una de las obras más criticadas y detestadas de la historia por parte de los padres, mientras que por el lado de los chicos fue, lógicamente, de las más apreciadas. Más tarde, Nagai siguió desarrollando el erotismo, con una vuelta más de rosca cada vez, con *Cutie Honey*, *Kekkô Kamen*, *Maboroshi Panty*, *Devilman Lady*...



DVD de *Cutie Honey*.

Han tomado el testigo de las voluptuosas chicas de Nagai personajes femeninos como los mencionados más arriba Motoko Kusanagi (*Ghost in the Shell*) y Misato Katsuragi (*Evangelion*), pero también Faye Valentine (*Cowboy Bebop*), Revy “Dos Manos” (*Black Lagoon*), Yoko Littner (*Gurren Lagann*), Rangiku Matsumoto (*Bleach*), Kei Kishimoto (*Gantz*), o el elenco femenino en pleno de *Apocalipsis en el Instituto - High School of the Death*, entre muchísimos otros ejemplos.

Tsundere, moe... Y más conceptos

No solo mujeres voluptuosas y guerreras, ni tampoco románticas empedernidas: muchísimas tipologías de chica se dan cita en el manga y el *anime* para chicos. Chicas tímidas, misteriosas, histéricas, calladas, dulces, extrovertidas... Podemos encontrar prácticamente de

todo y, con la obsesión clasificatoria que caracteriza al fan, cada tipología tiene un vocablo que la define.

Por ejemplo, la palabra *tsundere*, que se refiere a aquellas chicas que al principio se muestran ariscas e incluso bordes pero que mientras avanza la historia se descubre su “corazoncito”, con el que se ganan no solo al protagonista masculino de turno, sino también a los lectores, atraídos por ese aura de agresividad y peligro

que destilan. El personaje *tsundere* por excelencia, posiblemente la pionera, es Madoka Ayukawa, protagonista femenina de *Kimagure Orange Road*, pero también podríamos destacar a chicas como Asuka Sôryû Langley (*Evangeliion*), Naru Narusegawa (*Love Hina*), el Androide nº 18 (*Dragon Ball*), Akane Tendô (*Ranma ½*), Megumi Takani (*Rurouni Kenshin*) y muchísimos otros.

Como carácter antagónico al *tsundere* encontramos al llamado *yandere*: una chica que al principio parece dulce y atenta, incluso tímida, pero que se revela como una auténtica loca de atar a lo largo que avanza el argumento, llegando a actuar de forma ilógica y/o violenta. Personajes como Misa Amane (*Death Note*), Sakura Haruno (*Naruto*) o Rei Ayanami (*Evangeliion*) podrían entrar, con diversos matices, en esta categoría.

En color, Makoda, de *Kimagure Orange Road*. En blanco y negro, Kei-Kishimoto, de *Gantz*.



Otro fenómeno bastante actual, de los últimos diez años podríamos decir, es el del *moe*, una palabra originalmente referida a la germinación de nuevos brotes en plantas, homónima además con el vocablo japonés que significa "arder". El *moe* se refiere al sentimiento de excitación y admiración "ardiente" que despierta en el *otaku* cierto tipo de personaje femenino de aspecto y pose más bien infantil, pura e impoluta. En el manga y el *anime*, este tipo de chicas suelen tener aspecto tímido y "mono", prácticamente infantil, con vestidos y faldas, a menudo llenos de volantes y detalles, cierto punto sexi, ojos grandes y brillantes y pelo largo, a menudo rubio o de color poco ortodoxo. Mikuru Asahina (*La melancolía de Haruhi Suzumiya*), Hagu (*Honey & Clover*) o las chicas de *K-On*, uno de los *animés* más exitosos de los últimos años, serían buenos ejemplos de personajes *moe*.

Estamos viendo cómo hay prototipos de chica para todos los gustos, con lo que obviamente la fragmentación del mercado se vuelve cada vez más acusada. Sin embargo, ¿qué hace un autor o una editorial si quiere asegurarse de que su obra va a ser consumida por el máximo de público posible? Una de las respuestas la encontramos en el llamado *harem manga*, muy en boga en los últimos años, en los que el protagonista suele ser un chico normal y corriente, de la media para abajo, que de repente se ve envuelto por una legión (o "harén") de chicas de todo tipo. Esto posibilita que el lector pueda escoger a su chica preferida entre las múltiples opciones. Podríamos considerar pioneras de esta tendencia a obras como

Ranma ½ o *Video Girl Ai*, aunque el verdadero *boom* se generó gracias a las obras de Ken Akamatsu *Love Hina* (el protagonista Keitarô vive en una residencia con cinco chicas) y a su sucesora *Negima!* (2003-2012, en la que el jovencísimo profesor Negi tiene que lidiar con 31 (!) alumnas de su clase).



Ejemplo de *moe*.

Así, actualmente podemos encontrar todo tipo de personajes femeninos en los manga para chicos, desde las típicas "mujeres cañón despampanantes" que, por otra parte, podemos encontrar sin problemas en el cómic americano o europeo, a tímidas y calladas "chicas diamante en bruto", pasando por auténticos terremotos andantes, personajes enigmáticos, niñas pequeñas en cuerpo de mujer... En definitiva, y nunca mejor dicho, chicas a gusto del consumidor.



Taiga, de *Toradora!*

Conclusión

Volviendo al inicio de este artículo, sin embargo, y desplazándonos de nuevo a la realidad social nipona, podemos decir que aún queda un largo camino por recorrer para conseguir la plena igualdad de sexos. Japón va con retraso, pero está claramente recorriendo la senda por la que ya ha pasado Occidente. Es probable que

en los próximos años veamos cómo los personajes de manga dejan de soñar con casarse para contemplar la posibilidad de irse a vivir con su pareja, e incluso que sus padres lo acepten con total naturalidad. No en vano, los personajes femeninos en el *shōnen*, así como la forma de tratar ciertos temas, como el erotismo, ha ido evolucionando a la par que la sociedad japonesa.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MARC BERNABÉ (2012): "EL PAPEL DE LAS CHICAS EN EL SHONEN MANGA" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_papel_de_las_chicas_en_el_shonen_manga.html

SUPERIORIDAD VS. SUMISIÓN FEMENINA EN EL MANGA (1990-2012) (08-VII-2012)

Autor: [MERI GIL](#)

Notas: Texto escrito expresamente para Tebeosfera nº 9, dedicado a la imagen de la mujer en el cómic. A la derecha, portada de la revista japonesa GirlSaurus, típico producto de tipo ecchi.



SUPERIORIDAD VS. SUMISIÓN FEMENINA EN EL MANGA (1990-2012)

Introducción



Portada del *shōnen Ranma 1/2* de Rumiko Takahashi.

El manga es un producto que muchas veces asociamos de forma muy superficial a la adolescencia, y pensamos que no tiene más interés que el puro entretenimiento a través de una fantasía. Nuestro objetivo es el de abrir una puerta a la reflexión que darnos cuenta que detrás de tal producto comercial hay un autor o autora con su cultura, sus ideas y su necesidad de contar algunas cosas que a su vez buscan satisfacer un mercado, el japonés, también con unas necesidades, unas ideas y un fondo sociocultural que se plasma en cada manga, *anime* o obra derivada.

Los que nacimos por los años a finales del siglo XX, en los años setenta o inicios de los ochenta, hemos crecido con el manga y, sobretudo, el *anime*. Desde *La Princesa Caballero*, *Mazinger Z*, *Marco*, *Candy Candy* o *Heidi* hasta *Dragon Ball*, *El Doctor Slump*, *Ranma 1/2* y, unos años después el éxito de *Pokemon*, entre tantas otras. Hemos ido absorbiendo, sin darnos apenas cuenta, sus gestos, su humor y su forma de pensar. Así

que, con la maleta llena de manga y algún que otro *anime*, vamos a dejar nuestros zapatos en el *genkan*[\[1\]](#) para darnos un silencioso paseo por toda la casa prestando especial atención a la mujer y la sensualidad.

En Japón hay una verdadera obsesión por catalogarlo todo y el manga, por supuesto, no es ninguna excepción. El manga es un laberinto de géneros, subgéneros, sub-subgéneros, temas y particularidades. Y eso sin tener en cuenta nada más que lo que estrictamente es el manga; el libro que nos llega a las manos en papel. Porque si hablamos de su *merchandising*, versiones *anime*, OVAs, *cosplay*[\[2\]](#), películas, otros soportes más novedosos, festivales y cumbres internacionales, *fanzines* y autopublicaciones...

Aquí se muestran algunas cifras que demuestran la importancia del manga en la cultura japonesa: La empresa Oricon[\[3\]](#), encargada de realizar estudios de mercado a nivel estatal, ofrecía el dato de ventas del manga en Japón durante el año 2010 de 270.670 billones de yenes (unos 3,519 billones de dólares[\[4\]](#)). Un año en el que el Producto Interior Bruto (PIB)[\[5\]](#) fue de 2.653.578 billones (34,2 billones de dólares). Esto supone el 10'2% de la economía de un país, sin hablar de las ganancias que genera en otros sectores como el turístico y el industrial a través del *merchandising* de disfraces, juegos, figuritas, pósters y una infinidad de productos más. En el año 2011 el manga aportó un total de 271.710 billones de yenes (alrededor de 3.530 billones de dólares) en ganancias. Un incremento modesto pero aumento después de todo, a pesar de los rumores de ser un mercado que se encuentra actualmente en crisis.

No vamos a poder tratar todos los géneros y subgéneros que existen en el manga actual, pero si haremos un repaso general para comprobar cómo el rol de la mujer sumisa y la mujer independiente se da en todos los manga. Incluido los de temática erótica o pornográfica, y en qué medida puede ser eso un reflejo de la sociedad actual.

Los tipos femeninos en el manga

Hay manga para todos los gustos y si tratamos de erotismo esta afirmación va mucho más allá de lo que podamos pensar. Por el momento hablaremos un poco del material más popular, el que nos ha ido llegando desde los años setenta. Éste es el producto destinado a un consumo preferente de jóvenes. Es el que ha tenido, en nuestro país y en otros países, más repercusión. ¿Por qué esa gran repercusión? Creo que resulta bastante evidente si nos paramos a observar como entendíamos y seguimos entendiendo las diferentes etapas de la vida. El mundo de los adolescentes o los jóvenes adultos, en occidente y por razones culturales, se ha visto como una etapa de la vida negativa –la “edad tonta”– que debe abandonarse lo antes posible para la entrada en el mundo adulto; el mundo de la madurez y la responsabilidad, que es el único que tiene importancia.

La cultura nipona no discrimina al adolescente porque entiende que es una etapa más del propio ciclo vital. Para los budistas y otras religiones mayoritarias en Japón, cada etapa de la vida es igual de importante que la siguiente. Los japoneses son, se podría decir, especialistas en la adolescencia: Esa etapa de confusión, experimentación y rebeldía contra el mundo que resulta excesivamente infantil y, a su vez, contraria al mundo de los adultos al que se cuestiona, por última vez antes de entrar en él.

Una explicación a que el género de manga *shōnen* (literalmente, "muchacho") haya calado tantísimo entre los adolescentes podría ser que aquí, los productos destinados para esa franja de edad, no respondían a los intereses más íntimos de sus consumidores interesados en tramas románticas, que no excluyan la sexualidad hablando sobre los miedos, las dudas y las curiosidades propias de la edad.

Los japoneses por influencia del budismo ven lo exterior, lo que aparenta, y el interior, la esencia de cada uno de forma que debe corresponderse en cada individuo. Eso forma parte de su cultura y influencia su forma de pensar. No debe extrañarnos que los personajes manga están todos trazados por patrones que según la personalidad tiene asociada una apariencia física. En las mujeres de los manga se puede ver con claridad estos patrones establecidos que, a pesar de los años y las modas, son siempre los mismos. Veamos un ejemplo:

En el *shōnen Ranma ½* de Rumiko Takahashi están todos (o casi todos) los modelos femeninos que podemos ir encontrando en los manga. Incluso podríamos decir que tomando como muestra sólo las tres hermanas Tendo (Akane, Katsumi y Nabiki), tendríamos ya a los principales tipos con su estética superficial.

La hermana mayor, Kasumi Tendo, de 19 años es la perfecta ama de casa. Ha adoptado el rol de madre para sus hermanas y se encarga de las tareas del hogar. Lleva el pelo largo, ojos grandes y viste siempre con vestido. Nabiki Tendo, la mediana, es la estudiante de instituto de personalidad rebelde, cruel y manipuladora, una aspirante a *carrier woman* (mujer con carrera y trabajadora). Físicamente tiene el pelo corto, lleva siempre pantalones y tiene los ojos rasgados. Akane, en cambio, es la jovencita luchadora que no quiere seguir los patrones de la sociedad. Akane no quiere casarse, ni tener hijos. Ella solo vive para mejorar su método de lucha y ser la heredera de la escuela de su padre viudo. Por otra parte, Akane es algo torpe con las cosas de casa. No es femenina y tiende a meterse en problemas que, aunque intenta salir de ellos sola, acaba solucionando el protagonista, Ranma. Akane es la más joven y como todas las jóvenes no se le toma mucho en serio su rebeldía.

En la serie, que estaría dentro del subgénero de manga *harem*^[6], vemos un sinnúmero de momentos de amor-odio entre los dos protagonistas. Todos ellos basados en malentendidos, celos y disputas que siempre se dan a causa de la falta de comunicación que, en Japón, es una realidad social y cultural.

Roles de género dentro y fuera de los manga: ¿Qué es lo que quieren las chicas?

En Japón, a lo largo de su historia, ha dominado una estricta jerarquía de clases sociales con unos roles de género claramente definidos que hunden sus raíces en más de mil quinientos años de historia. El modelo ético de los *samurai*, que representaba al hombre superior, fue adoptado por las clases dominantes. Este estricto código moral era heredero del confucianismo introducido en Japón en el siglo VI desde China. Era un sistema que afectaba a toda la familia (sobre todo a sus miembros adultos) y se basaba en la absoluta renuncia a toda libertad de expresión de las pasiones y deseos humanos naturales. El comportamiento romántico o sexualmente indebido (como el adulterio) estaba prohibido y sancionado duramente.

Estos valores han pasado a ser los deseados por el pueblo llano, ya que son los que la sociedad japonesa ha adoptado como modelo de buenas formas y educación. Socialmente se considera que solo los niños, por su inmadurez, y las personas incultas o pobres muestran los arrebatos de sus sentimientos a los demás. Eso hace que entre hombres y mujeres exista un abismo de incomunicación.

Dragon Ball, o *Bola de Dragón* en España, es el manga más conocido de todos los tiempos. Su versión en *anime* llegó a nuestras televisiones autonómicas, primero en Cataluña gracias a TV3, en los años ochenta. Después llegó al resto del estado gracias a la editorial Planeta-DeAgostini entre 1992 y 1998. En la serie, Bulma es una chica de dieciséis años, el paradigma de la aventurera que con las capsulas Hoi Poi de su padre viaja sola, sin miedos, y está dispuesta a todo para conseguir hacer realidad su deseo gracias a las bolas del dragón Shenlong. No es un personaje maternal y sumiso cómo sería Nabiki Tendo. Bulma es uno de los personajes protagonistas y, a pesar que Songoku toma protagonismo a medida que la serie avanza, en la trama original ella es el motor que origina toda la aventura. Ella es la que encuentra al niño mono [7] del bosque y se lo lleva consigo.



Imagen de *Bulma* de la mítica serie *Dragon Ball* de Akira Toriyama.

¿Qué desea Bulma? Pues lo que desean las chicas japonesas a esa edad: un novio. En *Dragon Ball* todos los personajes femeninos se parecen un poco, todas juegan a un dualismo; son guerreras e independientes hasta que se enamoran y se casan convirtiéndose en buenas amas de casa. En la serie original está también Chichi, la futura esposa de Goku, o la inolvidable Lunch, que al estornudar se transforma de una morena y sumisa ama de casa japonesa en una auténtica bárbara psicópata que, no por casualidad entendemos, tiene el físico de una mujer rubia americana.

Desde los inicios del manga, la figura femenina ha contado historias en torno a su apariencia externa y con respecto al rol social que le es adjudicado. Se ha jugado mucho con la ambigüedad sexual, como sucede con el personaje de Ranma, el chico que cambia de sexo al contacto con el agua fría. Este personaje seguramente se inspira en uno de los primeros manga de la historia, de mediados de los años cincuenta, y que fue leído por todo el mundo. Hablamos de *La Princesa Caballero* (*Ribon no Kishi*).

Zafiro (nombre de la protagonista en nuestro país) es una heroína que a lomos de su corcel blanco lucha por mantener su reino y ayudar a su viejo padre. Con ella siempre está Chopi, que es como se llama en España, el angelito protector que la saca de todos los problemas. Otra vez otra persona, en este caso un angelito, saca a la entrometida princesita de todos los líos y entuertos en los que se mete.



Utena.

Tenemos otro manga muy popular por su *anime*, que va más allá de la propia identidad sexual externa. Se trata de *Utena, una chica revolucionaria (Shojo Kakumei Utena)*. Un manga más actual, se encuentra entre el género *shôjo* (lit. mujer joven), que apunta hacia *josei* (lit. se refiere a mujeres adultas) y con un alto contenido sutilmente erótico homosexual, de amor entre mujeres (o subgénero *yuri*, de amor entre dos chicas).

Utena, la protagonista, descubre que es la elegida para mantener el equilibrio del universo. Para ello debe asumir el rol de hombre, olvidándose de su particular príncipe, e iniciar una relación con Anthy Himemiya, la llamada "Novia de la rosa" que es una especie de sacerdotisa o diosa antigua bisexual (o más bien asexuada). La novia de la rosa será el trofeo a ganar para aquel que consiga vencer en todos los duelos de capa y espada del curioso instituto donde estudian.

Hay quien ha visto este baile de roles masculinos y femeninos algo más simbólico que homosexual y, por ello, algunas personas no consideran que Utena sea un manga *yuri*. No lo discutiremos por que es verdaderamente ambiguo y cargado de simbolismos, sobre todo en su final, cuando Utena se viste de hombre para poder acercarse a su novia.

En todos los géneros del manga hay chicas o mujeres fuertes, aventureras, que no le temen al destino. Pero si hay un subgénero en el que las heroínas abundan es el llamado *Magic Girls*. Es un subgénero del *shojo* y destaca, siendo el más famoso sin ninguna duda, *Sailor moon* de Naoko Takeuchi, publicado a principios de los años noventa (aunque se popularizó gracias a la serie para televisión).

En el universo fantástico de *Sailor moon* podemos reconocer muchos elementos religiosos referentes al Tao, de modo más o menos general, usados para contar-nos la historia de la eterna lucha entre el bien y el mal. Lo bueno, representado por la luz, es la virtud, el amor y la amistad. El mal, representado por la oscuridad, es el desorden y el cambio que nos lleva hacia el caos del universo. Un caos que acabaría con el equilibrio de todas las cosas. Y aunque nunca se dice qué tendría de malo exactamente tal cambio, ni tal caos, tenemos claro que es algo malísimo. Pero, ¿qué exactamente?

Si rascamos un poco en el propio lenguaje visual usado, y observamos con ojo crítico la serie, nos damos cuenta que la luz – lo que protege el equilibrio del planeta, la vida y todo lo bueno –es representada por la jovencita que, a pesar de

sus defectos, lucha por el amor a los suyos. Serena[8], la *Sailor moon* protagonista, muy pocas veces usa la fuerza bruta a pesar de llevar armas. Nuestra protagonista, sólo con el amor y la renuncia consigue vencer a su enemiga. Una mujer madura, soltera, que piensa por sí misma, que es independiente y que puede envolver el mundo en un caos transformador.

Aquí tenemos el modelo de japonesa deseable dentro de la educación conservadora, la mártir y esposa ejemplar que desde la aparente pasividad de su casa mantiene el equilibrio del mundo. El sacrificio anónimo es su poder. Ella encuentra la autorrealización en la capacidad de amar sin esperar nada a cambio. Si hace lo correcto no debe preocuparse porque el propio equilibrio cósmico sabrá recompensarle con la felicidad, compañía y el reconocimiento de las demás mujeres, los hombres y de todo el universo por si fuera poco. Es la madre universal que sustenta el mundo de los hombres. A la enemiga se le representa como una mujer adulta, independiente, que se atreve a pensar por sí misma, que dirige con mano de hierro un ejército de hombres o monstruos, y eso va en contra de aquello por lo que se tiene que luchar. Sobran los comentarios porque el mensaje machista resulta obvio. En el manga, el heroísmo femenino nunca es lo que parece, ni tampoco su dependencia del hombre.



Las chicas de Sailor Moon.

Yawara.

Un ejemplo de manga (y su *anime*) que vendría a ser el proceso inverso a este tipo de historias vistas hasta ahora podría ser el *konjô*-manga (subgénero de deportes y superación juvenil). *Yawara!*, de Naoki Urasawa, que comenzó en la revista *Big Comic Spirits* de mediados de los años ochenta hasta los noventa, es un gran ejemplo de ello. En nuestro país es conocido como *Cinturón negro*.

La protagonista Yawara Inokuma (Ginger Inokuma) es una jovencita deseosa de convertirse en la perfecta esposa y ama de casa pero, entrenada por su abuelo, se convierte en el número uno del judo mundial. Ginger quiere ser una chica normal pero, por culpa de su enorme talento y al entrometido de su abuelo, no le será nada fácil hacer las cosas que hacen las chicas normales de su edad: encontrar pareja, aprender las cosas de casa, salir con sus amigas, ir de compras...

Es un manga en el que, al contrario que *Sailor moon*, Ginger acaba madurando

hacia su independencia como mujer. Ella, gracias a los valores que le da el judo, toma las riendas de su vida dejando de lado las fantasías de niña adolescente e ingenua. Este manga a lo largo de sus páginas acaba adoptando una madurez próxima al género *josei*.

En el manga, en general, la fuerza y la capacidad de batalla de los personajes femeninos acostumbra a provenir de algún tipo de magia. Las veces que encontramos a personajes femeninos que luchan con la fuerza bruta acostumbran a ser androides, extraterrestres, mutantes mezcla de animales, o lo hacen a través de algún artilugio o robot. Lo podemos ver en manga (u OVAS) de ciencia ficción como *Alita*, *Ángel de combate*. O la protagonista de *Ghost in the shell*, Motoko, una *cyborg* que solo conserva el 1% de humanidad, o las robots de combate de *Evan-gelion*. O dando un giro humorístico de 180°, *Arale*, la graciosa niña robot de *Dr. Slump*. Las heroínas fuertes que luchan como hombres en los manga no son humanas, o muy pocas lo son, a pesar de tener forma femenina.

La mujer en el manga para adultos

Poco varía cuando nos adentramos en el manga destinado a los adultos; ni en el género *seinen* (literalmente "hombre joven"), ni en el *josei* (lit. "mujer joven"), ni en el *H* o *ecchi*^[9] (más conocido como *hentai*, aunque incorrectamente), vayan destinados a los hombres o las mujeres^[10].

El *seinen* tiene multitud de temas y subgéneros distintos, aunque son bastante populares aquellas historias llenas de sexo y violencia. Como el manga *Akumetsu* o *Berserk* basado en una fantasía medieval, o *Vinland Saga* de temática histórica, de creciente éxito hoy mismo. A menudo las historias *seinen* tratan de la vida de una persona corriente; un trabajador joven o de mediana edad y sobre cómo sufre toda clase de situaciones agradables o desagradables hasta llegar a conseguir (o fracasar) en su vida. Todas estas historias, sean más o menos basadas en la realidad, tienen una intención de mostrar los problemas con los que se topa un adulto. Hablan de desigualdades y hechos conflictivos, sin embargo pocas veces existe la reclamación de un cambio social de forma clara. La crítica social en el manga existe, pero es siempre bastante sutil o indirecta. No olvidemos que el manga tiene un uso lúdico, por lo que es raro y difícil encontrar grandes reivindicaciones sociales entre sus páginas.

La dureza del mundo empresarial es un tema muy recurrente. Tanto, que hablaríamos del subgénero llamado *sarariman*-manga (*Sarariman* significa hombre asalariado).

Hataraki-man de Moyoco Anno es un manga muy popular, seguido tanto por hombres como mujeres. Su protagonista, Matsukata Hiroko, es una mujer que ronda los treinta años, es editora de la revista *JIDAI* y es adicta al trabajo. El manga habla de los problemas con los que se encuentra una mujer cuando empieza a rondar la edad límite aceptada socialmente para crear su propia familia. En las empresas japonesas se acostumbra a premiar con un aumento de sueldo a los hombres que contraen matrimonio. A las mujeres que no lo contraen más bien se las margina.

Cada vez tenemos más propuestas humorísticas, desde el propio Japón, acerca de

los dramas de la vida y la propia situación de la mujer que ronda la treintena y no está casada. Como sería el divertidísimo y picante manga *Oruchuban Ebichu* (*Ebichu, la hamster ama de casa*) de la autora Risa Itou. [11]

Este manga mezcla la más cruda realidad con una alocada ficción. Ebichu, un hámster parlante, vive al servicio de su ama que es una joven oficinista (*office lady*) de 25 años, que fuma, bebe y golpea constantemente a la pobre Ebichu. A la dueña de Ebichu, de la que no sabemos el nombre por que no se pronuncia nunca, se le está "pasando el arroz" y su novio, al que llaman *Kaishounachi* (lit. vago inútil), no la lleva al altar y le pone los cuernos con otras. El ama de Ebichu, tonta como ella sola, vuelve una y otra vez arrastrándose y sin dignidad entre los brazos de ese canalla.

Este prototipo de mujer es lo que se llama, en voz baja, *make Inu* [12] (lit., perra perdedora). Socialmente se considera que nada puede ser peor desgracia para una mujer que quedar soltera, sin hijos y con un trabajo poco reconocido. Cuando se trata de una elección personal de la mujer esto no se cumple. Muchas mujeres niponas eligen disfrutar de la vida saliendo con las amigas, gastando en cultura, viajando y disfrutando de la libertad de no tener una pareja estable. En una sociedad tan machista como la japonesa, en la que todos los roles están tan bien definidos, a la mujer independiente que afirma que vive plenamente su independencia y disfruta de sus ingresos nadie se la toma en serio.

La mayoría de los personajes femeninos en el manga luchan, como muchas mujeres niponas, para no ser una *make Inu* y encontrar un marido que le dé una familia. Ninguna de las heroínas humanas de los manga es como sus análogos masculinos que encuentran su autorrealización en la independencia y la madurez. Muy pocos son los manga en que la mujer encuentra su realización fuera del amor.

La mujer en el *Ecchi* (*Hentai*)

Siguiendo con el mundo adulto nos queda hablar del porno, llamado también *Ecchi*, *Ero-manga* o *Lady's Comic*, este último enfocado a mujeres como principales



Hataraki-man. Debajo, página de *Ebichu*.



consumidoras.

En principio tenemos que decir que el porno, por ser considerado una forma de obscenidad[13], está prohibido en Japón. Se entiende como obsceno aquello que excita o estimula el deseo sexual en vano y eso se considera perjudicial por ser proclive para la moralidad de una sociedad.

A pesar de las leyes y el sustrato moral y religioso, las imágenes pornográficas vienen de una tradición muy antigua y, por lo tanto, tiene un fondo cultural importante y potente. Los *shunga* eran un tipo de impreso con pequeñas ilustraciones que mostraban escenas eróticas relacionadas con la efervescencia de la ciudad de Edo (actual Tokio) alrededor del s. XVI. Existen *shunga* anteriores, provenientes de la tradición medieval de raíz china, y también de posteriores, que incluso llegan a nuestros días.



Shunga de Katsushika Hokusai, perteneciente a la serie *Fukujuso*, xilografía c. 1815.

La ley contra la obscenidad del porno se trampea habitualmente en Japón tapando con una rayita o un leve desenfocado sobre parte de los órganos sexuales. Por este motivo se puede considerar que en Japón no existe censura. Solo una especie de convencionalismo social que mira hacia otro lado cada vez que se reabre el tema. Eso sucede durante un corto periodo de tiempo, una o dos veces al año, cuando algún medio de comunicación saca una escueta noticia sobre alguna redada en alguna tienda del centro de Tokio. Poco más.

En Japón existe una aparente contradicción que está empezando a considerarse un grave problema nacional; según las estadísticas realizadas por el Instituto Nacional de Sexología, Japón es el país que menos sexo practica y sin embargo es el segundo país del mundo, sólo superado por Estados Unidos, en producción de material pornográfico.

Mayumi Futamatsu[14], terapeuta sobre sexo, afirma que entre un 60 y un 70% de las parejas de más de cuarenta años no practican el sexo, y entre la juventud

la tendencia apática respecto al sexo es cada día más extendida. El trabajo diario para los casados, o las dificultades de empezar una relación para los solteros, son los dos principales motivos que confiesan tener para preferir el porno y la masturbación a tener que buscar una pareja sexual o satisfacer a su propia pareja. También es muy habitual mantener sexo, sin complicaciones ni obligaciones, con prostitutas o señoritas en alguno de los numerosos locales que existen y que ofrecen servicios de lo más variados.

La natalidad en Japón, por esta escasez de sexo o porque la mujer no quiere hijos (o tener pocos), ha descendido estos últimos años de forma alarmante. El gobierno se ha visto obligado a replantear su forma de pensar, su educación y su estilo de vida en lo familiar y en lo laboral. Ha empezado a desarrollar programas sociales para favorecer la natalidad desde el trabajo y la propia vida en pareja.

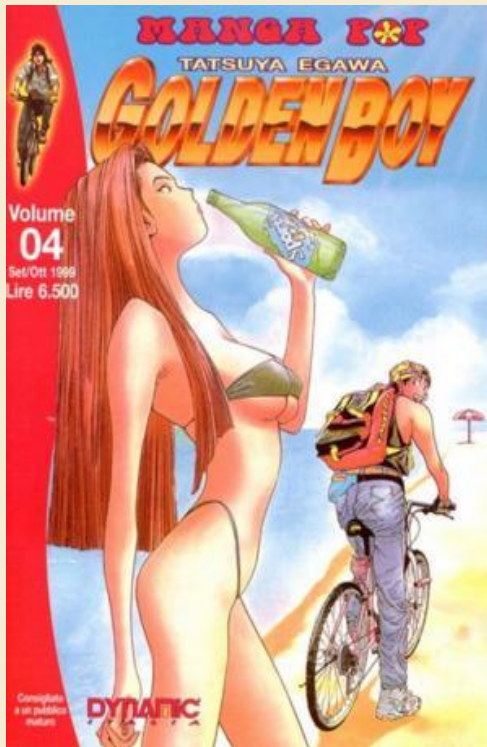
El *ecchi* es un tipo de material muy leído por los jóvenes porque es una de las únicas vías de aprendizaje sobre sexo que tienen los japoneses. En el país no existe una ley educativa que integre la educación sexual en las escuelas. La Asociación Japonesa de Educación Sexual (JASE) es la única que trabaja en ello. Esta asociación, sin ánimo de lucro, se estableció y fue aprobada oficialmente por el Ministerio de Educación en 1972. A pesar de sus esfuerzos, sus enseñanzas son bastante superficiales ya que tratan el tema desde un punto de vista centrado en la biología, concediendo especial atención a las enfermedades de transmisión sexual. Sobre el placer, las relaciones de pareja, la homosexualidad o cualquier otra referencia a la parte lúdica del sexo no indican nada.

Existen algunos manga comerciales de tipo educativo en materia de sexualidad. Algunos más interesantes que otros cabe decir, porque en general la intención es más la de mostrar más situaciones morbosas y técnicas sexuales, que tratar de mostrar una sexualidad igualitaria, basada en el diálogo, la confianza y el respeto.

Golden Boy (Goruden Boi), de Mayumi Futamatsu, publicado en los años noventa en la revista *Super Jump*, es uno de los manga más populares de este tipo de porno.

Fetichismo, violencia y sexo extremo en el manga

La ley contra la obscenidad se la saltan los editores tanto como pueden, pero son muy estrictos en la exportación del material pornográfico. En Japón, mucho material erótico es protagonizado por chicas extremadamente jóvenes, incluso menores de edad (dieciséis o diecisiete años). Allí no es un delito porque existe una gran tradición de lo que se llama *rorikon* o "complejo de Lolita". No es de extrañar pues, que una chica de dieciséis años salga desnuda en una revista. Debido a las presiones de asociaciones de todo el mundo en defensa de los menores, ese material no sale de sus fronteras. Lo que se escapa un poco de esta autocensura impuesta es el subgénero de manga llamado *lolicon*. Es un subgénero en el que se narran historias pornográficas entre niñas de distintas edades y con adultos.



Portada de *Golden Boy* de Mayumi Futamatsu. Volumen cuatro.

Bajo estas líneas, portada del *lolicon* (manga erótico con menores) *Should love me* de Itou Ei.



mics y que consta de seis volúmenes dibujados por Toshio Maeda. El primer largometraje fue distribuido en España por Manga Films y tuvo un éxito más que considerable. No estábamos muy acostumbrados a ver como un monstruo con tentáculos violaba a una jovencita.

En Japón lo más extremo, raro y pervertido que una mente humana pueda imaginar acerca del sexo, seguro que encuentra su subgénero *ecchi*.

A partir de los años noventa se alertó sobre el exagerado volumen de sexo y violencia de los manga destinados a chicos jóvenes. La violencia en Japón consta de una larga historia de tolerancia por ser un símbolo de virilidad. Entonces no es de extrañar la combinación de violencia y sexo con un alto contenido fetichista para cómics destinados comercialmente a satisfacer las fantasías masculinas (y femeninas también) más retorcidas.

Koharu biyori es un manga en el que Murase Takaya, un joven pervertido, compra una robot programada para la limpieza aunque realmente no la quiere solo para esa finalidad, también la quiere para complacer sus deseos fetichistas. Poco a poco el joven acaba sintiendo algo por la robot y a tratarla mejor. Muchas veces hay paralelamente una historia de amor, aunque solo sea para saltar la censura de la ley contra la obscenidad.

En el manga *ecchi* son muy abundantes y muy populares las escenas en que la mujer pone una ligera resistencia al acto sexual, o bien se muestra sorprendida, o incluso algo pasiva ante la incitación del hombre. Hay quien las llama escenas de *yamete!*, que significa "¡para!" en japonés.

No vamos a hablar de todas y cada una de las perversiones de los nipones porque sería complicadísimo por no decir que imposible, pero sí vamos a citar algunos de los manga más extremos que, a través de sus *animés*, nos han podido llegar. Como *Urotsukidoji* (*Urotzuquidoshi*) de 1986, publicado en *Wani Magazine Comics*

Exigiste una gran atracción por el porno en el que las mujeres son forzadas, chantajeadas, violadas por las más terribles criaturas, violentadas e incluso agredidas con golpes o asesinadas. Pero lo curioso de todo ello es que ellas, pasado el momento de la agresión, no manifiestan ningún recuerdo traumático. Recordemos el personaje de Akemi, en el *anime Urotsukidoji*, que después de que la violen un tropel de monstruos de lo más repulsivos, se acuesta con su novio. Akemi solo lamenta lo sucedido con una lagrimita teatral. Eso es lo que excita al observador de la serie o al lector. No hay un auténtico sadismo en los manga *gore*, es solo morbo y fetichismo.



Imagen de *Urotsukidoji*. A la derecha, página de *Bondage Fairies*.



Otro *ero-manga* del mismo autor que también mezcla sexo con violencia extrema es *La Blue Girl*, una historia sobre varios clanes ninja enfrentados, uno de los cuales tiene el control sobre los *Shikima*, una perversa raza de demonios que violan mujeres y asesinan. Toda aberración que una persona pueda llegar a imaginar seguro que la puede encontrar en esta serie: *voyeurismo*, exhibicionismo, masoquismo, sadismo, *bondage*, zoofilia, violación con tentáculos, urolagnia, coprofilia, necrofilia...

El *shibari*, que dista ligeramente del *bondage*, es una practica sexual muy extendida en losmanga sea a base de cuerdas u otras formas de amarre más o menos realistas como vemos en *Bondage Fairies (Insekuto Hanta)* de Teruo Kaku-ta, publicado en 1990. Muy popular en Estados Unidos por su traducción al inglés el año 1994.

Cada una de estas tendencias sexuales tiene su versión *yaoi* (amor y / o sexo entre hombres) o *yuri* (amor y / o sexo entre mujeres) que, curiosamente, tanto uno como otro gozan de gran aceptación entre mujeres heterosexuales.

En los últimos años se ha observado en Japón un aumento de movimientos activos contra la violencia sexual, impulsado en gran medida por grupos de mujeres. Estos colectivos han denunciado unas cifras muy elevadas en materia de acoso

sexual y violencia a mujeres. No podemos saber si el manga pornográfico promociona o frena estos crímenes, pero cada día más personas los denuncian como una de sus principales responsables.

No obstante, las mujeres son grandes consumidoras de porno. Un subgénero de cómics japoneses eróticos son los llamados *Ladies Comic Books*. Estos volúmenes están dirigidos a un consumo mayoritariamente femenino. Lo que nos puede sorprender es que las protagonistas de estos *anime* o manga, mujeres, son a menudo violentamente agredidas y violadas. El sexo, en estas publicaciones, rara vez es igualitario o consentido.

Con gran aceptación por parte del público femenino conocemos el manga *Kuro no tenshi* (traducido como *Los ángeles negros*) de Takashi Ishii, aunque algunos lo califican como *seinen* y no un *Ladies comic*. Lo que sí está claro es que se trata de un *pinku eiga* (un género parecido a la serie B americana), con dosis de violencia y pornografía explícita.

Kuro no tenshi trata de las aventuras de dos asesinas a sueldo, Mayo y Emu, que hacen uso de su sexo para cumplir cualquier tipo de misión. El manga, que consta de tres tomos, fue escrito a finales de los años noventa y su gran éxito, junto al de las películas, ha provocado que los dos soportes acaben entremezclándose y complementándose. El propio autor escribirá el guión para alguna de las películas.

Los japoneses parecen tener claro que, al no disponer de mucho tiempo libre y estar permanentemente sometidos a grandes presiones, todo lo referente al mundo lúdico o que les sirva para desconectar debe estar exento de censura. Recordemos que las leyes prohíben las conductas "desviadas" pero a nivel popular, en el manga, se tolera todo tipo de depravación. Claro que podríamos plantearnos por qué despierta tanto interés la violencia sexual contra las mujeres (adolescentes o incluso niñas). Puede que encontremos la respuesta en que se trata de una sociedad dominada principalmente por los hombres.

Hay manga en que las mujeres llevan la iniciativa sexual de una forma directa y descarada pero normalmente existe, como en la violencia, una excusa que las transforme de mujeres recatadas a hembras lascivas. Puede ser la magia, un irresistible sex-appeal (casi mágico también) o tener un simple objeto como unas gafas como la protagonista de *Were Slut* de Jiro Chiba que se transforma en una joven insaciable cuando se quita o pierde las gafas.



Portada de *Kuro no tenshi* (*Los ángeles negros*) del autor Takashi Ishii en la revista *Young Comic* a finales de los años noventa.

Al borde de las páginas de un manga

En Japón hasta finales del s. XX no existían apenas estudios sobre la mujer, ni leyes sobre acoso sexual, ni se planteaba (y aún resulta incomprensible para una gran parte de la sociedad) que la mujer pudiera sentirse realizada fuera de la familia como madre y esposa.

La mujer en el confucianismo, y en la cultura nipona, es el *yin* del *yang*; el elemento sin el que el hombre no podría ser completo. Se trata de la unión mística de los contrarios, el fundamento con el que se forma el equilibrio del cosmos; la mujer, el cuenco que alberga la vida, la oscuridad y la confusión necesita de la luz del hombre para ser completa. Por eso debe someterse a él porque en toda relación, según Confucio, uno debe estar por encima del otro, y solo de esta forma una relación puede ser armónica.



Página de *Futari Ecchi*, de Katsu Aki con los protagonistas de la serie. Tiene también su propio OVA inacabado con solo 4 episodios que fue producido en 2002 y 2003.

Estas historias sirven de aprendizaje real para jóvenes parejas. No son más que historias que plantean fantasías sexuales y que muestran una sexualidad bastante ingenua, pero que plantean cuestiones en los que los japoneses pueden verse reflejados.

Futari Ecchi, también conocido por otros nombres como *Manga Sutra*, *Step Up Love Story*, *Manga Love Story* o *Futari H*, es un manga de Katsu Aki que trata de

Confucio y los neoconfucionistas, filosofía que marca el funcionamiento de la sociedad japonesa hasta mediados del s. XIX y que hoy día está aún muy presente, deja claro que es necesaria la distinción de los trabajos: La mujer que cuida de sus hijos y gestiona la casa es de vital importancia para el funcionamiento de una sociedad y del cosmos. Se dice que el varón no deberá dominar sobre ella como un déspota caprichoso, por que la mujer no es una esclava. Pero con una doctrina tan ambigua y sin leyes detalladas, ¿quien marca el límite en una unión de desiguales? Existen datos y estadísticas que revelan que esa desigualdad es real [\[15\]](#) y que genera maltratos y abusos.

Un *ecchi* habitualmente menos agresivo y menos explícito que gusta a ambos sexos son las historias en los que una joven pareja, novata en el sexo, van descubriendo juntos lo que representa la sexualidad del otro. Estas historias

la exploración sexual de una pareja de recién casados, vírgenes los dos.

Yura, la esposa, es la típica ama de casa tímida y pasiva pero que quiere esforzarse para hacer feliz a su marido. Su hermana de apenas veinte, y liberada sexualmente, le da consejos para algunas cuestiones íntimas. Las escenas de sexo son explícitas pero no se muestran los genitales en primer plano.

Todo este material, considerado para mujeres (refiriéndonos al *target* comercial), se ha mantenido al margen de reivindicaciones feministas aunque la mayoría de las autoras sean mujeres. Muchas de ellas incluso rechazan la calificación de pornografía porque a menudo el elemento erótico está bien integrado en la propia historia y pocas veces se ve un primer plano de genitales. Lo que tienen todas en común es mostrar a una mujer ama de casa que desea satisfacer a su marido y darle hijos.

Lo que vemos en los manga, según las encuestas y algunos estudios, parece que se corresponde con la tendencia en la realidad. Los profesores Yoshiro Hatano y Shimazaki Tsuguo en su ponencia, dentro del *12º Congreso Mundial de Sexología* en Yokohama en 1995, pusieron de manifiesto la situación de la sexualidad en Japón y se apuntaba ya entonces que el modelo que podemos ver en los manga del momento reproducía, en mayor o menor medida, lo que las mujeres desean para su realidad cotidiana. Y no se les puede llamar tontas: mientras la *maku ino* trabaja catorce horas diarias y luchan por mantenerse en un lugar tradicionalmente de hombres, la mujer japonesa casada se ocupa de su casa. Es ella la que recibe el sueldo de su marido y la que lo gestiona, asignándole un sueldo al propio marido.

A Misae, la madre de Shin-Chan de la serie del mismo nombre, le molesta que su marido vuelva del trabajo oliendo a perfume barato. Riñe un poco pero no tardará en perdonarle porque entiende que "son cosas del trabajo". Ella se levanta al día siguiente, lleva a los niños a la escuela, se va de compras y por la tarde, antes de atender a sus hijos, irá un rato de visita a casa de su vecina para conversar.

En Japón realmente nada es lo que parece. Hay mujeres que escogen no trabajar; prefieren jugar al juego de la falsa sumisión para ganar en calidad de vida. Eso es lo que siempre quiso Bulma pedir al dragón Shenlong: un novio y una vida apacible.

Pero todo esto está cambiando a pasos agigantados. En Japón han entendido la necesidad de cambiar su modelo de sociedad porque los altos índices de suicidios, la violencia contra las mujeres y la escasa natalidad han creado alarma frente a un futuro incierto cargado de estrés. Nos preguntamos si estas campañas a nivel nacional conseguirán surtir efecto y cambiar la sociedad.

¿Veremos ese reflejo en los próximos manga que nos lleguen?

BIBLIOGRAFÍA

Libros

PREVOSTI, Antoni. *Analectes de Confuci* (Introducció i traducció d'Antoni Prevosti). Editorial Fragmenta. 2007. Barcelona.

SANTIAGO, José Andrés. *Manga: del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Editado por la Universidad de Vigo (Departamento de Dibujo). 2010, Vigo.

Artículos

Hatano Yoshiro y Shimazaki, Tsuguo. *Japón (Nippon)*. Transcripción de la ponencia 12th World Congress of Sexology. Yokohama. 1995. [[Disponible en este enlace](#)]

P.D. «Japón: Jornadas laborales más cortas para fomentar la natalidad». En: Periodismo digital. Publicado el 16/03/2009. [[Disponible en este enlace](#)]

Reuters. «Dos de cada cinco personas en Japón tendrán 65 años o más en 2060». En: La Vanguardia. Publicado el 30/01/2012. [[Disponible en este enlace](#)]

Documentales

«El imperio de los SinSexo». En: [Documentos TV](#). La 2 de TVE. Emitido el 26/02/2012 [Disponible en este enlace: <http://www.rtve.es>]

NOTAS

[1] Espacio de la entrada de las casas japonesas donde los miembros de la familia y las visitas se descalzan al llegar de la calle. Este espacio está más rebajado que el resto de la vivienda, al mismo nivel de la calle.

[2] El *cosplay* proviene del inglés *costume play* y se trata de disfrazarse e interpretar a un personaje real o de ficción. Esta práctica estos últimos 10 años se ha extendido mucho entre los jóvenes entusiastas de algún libro, película, videojuego...¹

[3] La página web de Oricon está disponible en la red en esta dirección - www.oricon.co.jp Las cifras de las ganancias que supone la industria del manga para Japón han sido tomadas de la misma página, concretamente de este enlace - www.oricon.co.jp/news/ranking/2006093/full

[4] El "billion" estadounidense es el equivalente al millardo español. Recordemos que el millardo son mil millones.

[5] Este dato ha sido consultado en la web Index Mundi www.indexmundi.com

[6] Se le da el nombre de *manga harem* a aquellas historias en las que el protagonista masculino por distintos motivos termina viviendo bajo el mismo techo que un grupo de jóvenes mujeres, cada una de ellas representando un modelo o estereotipo. Además de las tres hermanas Tendo, en la serie estaría el modelo de la chica seria, la acosadora, la extranjera...

[7] Toda la trama se desenvuelve alrededor de un cuento popular, la leyenda del Rey Mono que es el protagonista de una novela clásica china llamada *Viaje al Oeste*, basada, a su vez, en las historias populares que se remontan a la dinastía Tang.

[8] Usagi Tsukino (Serena) es la protagonista, la *Sailor moon*, una chica de catorce años perezosa, comilona, escandalosa y mal estudiante es la elegida para luchar contra el caos del universo. Serena nunca lucha sola, faltaría más, siempre es defendida por el "señor del antifaz" (Tuxedo Kamen) un chico mayor que ella que será su novio, su protector y, en parte, la persona que irá enseñándole cómo luchar.

[9] *Ecchi* es la pronunciación japonesa de la letra "H" que es la primera letra de la palabra *hentai* que, a su vez, significa literalmente "perverso". Se usa para hablar del género manga de contenido erótico o pornográfico.

[10] Cuando hablamos de la separación entre sexos referido a un género manga, nos referimos a una categoría comercial. Evidentemente que el manga puede leerlo cualquiera, pero en Japón los consumidores son muy sensibles al destinatario que comercialmente se le da a un producto. En nuestro país no existe el tabú colectivo de ver con malos ojos que un chico compre material que comercialmente se considera para chicas o viceversa.

[11] Del que una servidora es tan fan como se lo ha permitido la distribución y traducción del manga en España: sólo hay cinco volúmenes publicados por la editorial Ponent Mon, sin continuación por falta de ventas.

[12] Sakai Junko ha vendido más de 300.000 copias de su best seller *Make inu no touboe (El aullido de las perras)*. Esto ha ayudado a que, poco a poco, la sociedad se tome en serio a estas mujeres.

[13] En Japón todo el material pornográfico pasó a ser declarado material obsceno y prohibido por el código civil japonés en 1907.

[14] Mayumi Futamatsu es la autora de estudios como *The bedroom next door (La habitación de al lado)*, un libro sobre los "matrimonios sin sexo" que prevalecen en la sociedad japonesa.

[15] Más de 28.000 casos de violencia contra la mujer en Japón en 2009. La violencia contra la mujer en Japón se incrementó un 11,7 por ciento en 2009 hasta los 28.158 casos registrados, la cifra más alta desde que comenzaron a hacerse recuentos en 2002, informó la agencia nacional de policía (NPA).



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MERI GIL (2012): "SUPERIORIDAD VS. SUMISIÓN FEMENINA EN EL MANGA (1990-2012)" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/superioridad_vs_sumision_femenina_en_el_manga_1990-2012.html)
9 : [TEBEOSFERA](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/superioridad_vs_sumision_femenina_en_el_manga_1990-2012.html). Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/superioridad_vs_sumision_femenina_en_el_manga_1990-2012.html

LA MUJER EN EL MANGA ERO-GURO DE SUEHIRO MARUO (MADRID / SEVILLA, 12-VII-2012)

Autor: [FRANCISCO JAVIER LÓPEZ RODRÍGUEZ](#),
[JUAN A. GARCÍA PACHECO](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, una imagen emblemática de Suehiro Maruo.



RESUMEN

En Occidente se ha construido una imagen de lo japonés asociada al erotismo y la violencia, por lo que no es de extrañar que los cómics japoneses que presentan contenidos de este tipo hayan sido criticados y censurados. No obstante existe el género concreto del ero-guro, caracterizado por la combinación de elementos sexuales, violentos, grotescos, escatológicos y humorísticos, el cual puede ser considerado una continuación del clima cultural japonés reinante en las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado. El presente artículo se centra en el estudio de la mujer en la obra de uno de los autores de cómic ero-guro más conocidos internacionalmente, Suehiro Maruo. Así, tras establecer el marco teórico de los estudios de género en el manga y caracterizar el movimiento artístico del ero-guro, se analizan los personajes femeninos de Maruo para observar de qué modo es utilizada la mujer y en qué acciones violentas y sexuales se ve inmersa. Se trata de comprobar si la obra de este autor representa a la mujer como objeto sexual sometido o, por el contrario, abre una vía al cuestionamiento de arquetipos sociales tradicionales de la feminidad.

LA MUJER EN EL MANGA *ERO-GURO* DE SUEHIRO MARUO

1. Introducción.

La imagen occidental de la cultura japonesa que se ha construido históricamente está marcada por dos constantes habituales que han definido el modo en que Japón y sus manifestaciones artísticas han sido entendidos, asimilados y consumidos en Occidente: la violencia y el sexo. Desde los primeros contactos entre ambas culturas la perspectiva eurocéntrica y colonialista ha proyectado una visión de lo japonés que destaca por su adscripción a esferas propias de lo violento y lo erótico. Así, Japón ha sido el país de los samuráis (esos fieros guerreros con un

código marcial estricto y capaces de abrirse el vientre con sus propias espadas por salvaguardar su honor), los kamikazes (los pilotos que, siguiendo la ética samurái, sacrificaban sus propias vidas con el fin de destruir a sus enemigos) o el ejecutivo (que ejerce una violencia no física ni política sino económica). Del mismo modo, tanto la propia figura de la *geisha* (cuya imagen deformada por diversos discursos ha hecho que sea considerada como la sublimación de la mujer destinada a satisfacer al hombre) como ciertos aspectos característicos de la sociedad japonesa de postguerra (los *hostess clubs*, los *love hotels*, las *pinku eiga*) también han acentuado el aura de erotismo que emana de Japón.



Ejemplos de *pinku eiga*. Arriba, cartel de la película *Hebi to Onna Dore*, de 1976. Bajo estas líneas, pintura de Shintaro Kago.



Así pues, con estos precedentes, no debería resultarnos nada extraño que cuando el cómic y la animación japonesa comenzaron a alcanzar una cierta expansión internacional a finales de los años noventa del pasado siglo, diversos sectores de la sociedad occidental expresaran su malestar y su sorpresa ante los elementos violentos y sexuales que contenían algunos títulos. Ya se habían dado casos anteriores (TVE se vio obligada a suspender la emisión de *Mazinger Z* por presiones sociales (Sanz-Arranz, 2011: 42-43), pero todo ello se acentuó con el éxito de obras como *Saint Seiya*, *Dragon Ball* o *Ranma 1/2*. Muchos de los argumentos esgrimidos por padres, educadores, profesores y demás mentes bienpensantes consistían en la necesidad de proteger a los menores de las escenas de desnudez y violencia que aparecían en dichas obras, lo cual llevó por un lado a una serie de acciones de censura contra éstas (a día de hoy todavía muy presentes en países como Estados Unidos o Alemania) y, por el otro, a la estigmatización social del manga y el *anime* como productos obscenos, dañinos y perturbadores. En cierto modo, podemos considerar esta reacción un tanto exagerada puesto que muchas de las escenas que fueron suprimidas o editadas en las versiones occidentales apenas presentaban la desnudez humana en situaciones cotidianas (tomar un baño con otras personas, por ejemplo, es una costumbre tradicional japonesa) o escenas de violencia gráfica en contextos claramente fantasiosos (luchas contra extraterrestres o androides mecánicos).

No obstante, dentro del amplio abanico de géneros y producciones que podemos encontrar en la industria del cómic japonés, existe un cierto tipo de obras que aúnan sexualidad y violencia de forma explícita, contundente e impactante. Se trata de las obras de cómic que pueden adscribirse al *ero-guro* (abreviación de "*ero guro nansensu*", que a su vez se construye a partir de las contracciones y variaciones de los términos ingleses "*erotic*", "*grotesque*" y "*nonsense*"), una corriente artística surgida en

el Japón de los años veinte y que se caracteriza por la combinación de elementos grotescos, siniestros y desagradables con escenas eróticas o pornográficas muchas veces marcadas por la violencia física y explícita. Podemos encontrar obras *ero-guro* en literatura, cine, pintura y, evidentemente, cómics. Así pues, en este artículo, tras reflexionar brevemente sobre los estudios de género en el cómic japonés y las características de este movimiento, nos centraremos en el modo en que la mujer aparece representada en las obras *ero-guro* de Suehiro Maruo, un autor vinculado a esta corriente que ha obtenido un amplio reconocimiento internacional.

2. Estudios de género sobre el manga.

La investigación sobre la mujer en el cómic japonés puede dividirse en tres grandes áreas. En primer lugar podemos establecer el estudio de la mujer como autora, creadora, guionista o dibujante de cómics, como podemos apreciar en el artículo de Ruh titulado "The Function of Woman-Authored Manga in Japanese Society" (2001). Este autor analiza la representación de roles de género en tres cómics creados por mujeres (en concreto, el grupo CLAMP, Akimi Yoshida y Rumiko Takahashi) y concluye que «(...) the liminal space of manga provides an excellent forum for the discussion of gender construction in Japanese society»^[1] También destaca la necesidad de llevar los estudios de género al cómic para público masculino, lo cual comienza a abordarse recientemente (López Rodríguez y García Pacheco, 2011).



La representación de la mujer en el manga ha sido ampliamente estudiada. En la imagen, ilustración de S. Maruo.

La segunda perspectiva se centra en la mujer como consumidora de manga. Esta línea entronca a menudo con los *fandom studies* desarrollados recientemente, en tanto que es muy frecuente la generación de comunidades de aficionados alrededor del cómic y otras manifestaciones de la cultura popular japonesa. Las dos vertientes más exploradas de esta perspectiva son el análisis de la recepción del manga por parte de una audiencia extranjera, es decir, como comunicación transcultural (Brienza, 2009; Napier, 2007; Natsume, 2001), y la figura de la receptora que se convierte en creadora, pues son muchas las fans del cómic japonés que elaboran sus propios relatos o cómics sobre sus personajes favoritos (Thorn, 2004; McLelland, 2001; Kinsella, 2000).



Sobre estas líneas, portadas de libros de Rampo Edowaga: Shadow Man y, bajo ella, Hell's Clown. Bajo estas líneas, dos carteles de películas emblemáticas del género: Blind Beast primero y después Horrors of Malformed Men.



Por último, la tercera área de los estudios de género sobre cómic japonés es, con diferencia, la más numerosa y desarrollada. Se trata del análisis de la representación de la mujer en el manga, aspecto sobre el cual se han elaborado diversas publicaciones. En este sentido, debemos remarcar que el estudio de la mujer está directamente vinculado con la tipología de las obras. Dado que la configuración de la industria japonesa del cómic está fuertemente estructurada en función de las características del público objetivo al que se dirige, principalmente la edad y la identidad de género, es posible encontrar obras orientadas a diferentes segmentos de la audiencia. Hasta el momento, los principales trabajos académicos que han abordado la representación de la mujer en el manga se han centrado principalmente en el *shoujo* y el *josei*, es decir, aquellos cómics dirigidos específicamente a audiencias femeninas. Dado que la mayoría de obras incluidas dentro de estas categorías son creadas por autoras y consumidas por una audiencia femenina, esos sectores de la producción cultural japonesa suponen un campo bien limitado para el estudio de la construcción de la feminidad. Así pues, en esta línea podemos destacar trabajos como el de Kanako Shiokawa (1999), que analiza la estética *kawaii* en los cómics para chicas; el de Mizuki Takahashi (2008), que analiza la construcción iconográfica de la mujer en el cómic para jovencitas a través de los principales rasgos estéticos; o el de Deborah Shamoan, que presta atención a la plasmación de relatos de temática homosexual (2008). No obstante, pese a que el estudio del *shoujo* y el *josei* resulte imprescindible en la investigación sobre género en el manga, consideramos necesario ampliar el campo de análisis hacia otros tipos de cómics para conseguir una perspectiva más global en lo que respecta a la representación de la mujer en el cómic japonés. En este sentido, resulta necesario llevar los estudios de género al cómic dirigido a un público masculino adulto y éste es precisamente uno de los objetivos de este artículo.

3. El *ero-guro*: erotismo, violencia y dolor.

Antes de proceder al análisis de la representación de la mujer en el cómic *ero-guro* de Suehiro Maruo, conviene contextualizar adecuadamente esta corriente artística. Silverberg (2007) sitúa el "*erotic grotesque nonsense*" dentro de la cultura global de las décadas de 1920 y 1930 y, dentro del contexto japonés, en la trayectoria de modernización de la nación. Así, tras el terremoto de 1923 se producen una serie de transformaciones en Tokio que simbolizan el auge modernizador del país, como la aparición de la radio, la proliferación de bares, cafeterías, tranvías e

incluso el comienzo del metro, y el crecimiento de grandes almacenes, tiendas y nuevos negocios. Entre estos avances podemos señalar la expansión de una literatura de masas y la aparición de las "*modern girls*" (*moga*) y "*modern boys*" (*mobo*), los cuales, a ojos de sectores más conservadores, se interesaban únicamente por "el erotismo, lo grotesco y lo absurdo". Silverger, en su análisis de este periodo, considera que "ero" no se refiere únicamente al erotismo sino que, en un sentido más amplio, alude a una variedad de gratificaciones sensuales que incluyen la expresividad física y la afirmación de la intimidad social (2007: 29). Del mismo modo, "guro" no sólo se refiere únicamente a lo malformado o lo criminal, sino que puede ser entendido en relación con las desigualdades sociales y el conflicto entre prácticas sociales en un contexto de depresión económica (2007: 30). Por último, el *nansensu* o sinsentido, más allá de referirse a la comedia, puede ser asociado con un humor irónico y político. Por su parte, Driscoll ofrece una definición cultural de este término y lo califica como la forma dominante de la cultura de masas japonesa entre los años 1925 y 1934, la cual incluía sexología, ficciones detectivescas, arte gráfico, pornografía *softcore* y antropología urbana (2010: xi).

Entre las producciones literarias de esta época destaca un cierto interés en la discusión de perversiones sexuales. McLelland señala que en la década de 1920 existían en Japón al menos diez revistas especializadas en sexo donde se discutían y describían acciones eróticas extremas y, en ocasiones, ligadas a la violencia, como pudieran ser los suicidios de amantes (2006). Este clima cultural influyó notablemente en la obra de escritores como Rampo Edogawa, famoso escritor japonés especializado en relatos de detectives, que durante los años treinta introdujo en sus obras elementos sexuales "anormales" destacados. No obstante, con el avance de la censura militar, este tipo de obras comenzaron a ser suprimidas pero el interés por dichos temas se mantuvo en la literatura y, en cierto modo, se filtró hacia el cine, el cómic y la animación. Así, tras el fin de la ocupación norteamericana, el *ero-guro* volvería a hacer acto de presencia en la sociedad japonesa de una forma más *underground* pero con un barniz crítico más destacado, en consonancia con la traumática transformación que había sufrido la propia nación. Así pues, podemos adscribir a la corriente del *ero-guro* ciertas películas japonesas vinculadas al horror y al *pinku eiga*, como *Blind Beast (Môjû)*, Yasuzo Masumura, 1969) o *Horrors of Malformed Men (Kyôfu kikei ningen: Edogawa Rampo zenshû)*, Teruo Ishii, 1969), ambas basadas en relatos de Edogawa. Sin duda, el despertar sexual de los años sesenta contribuyó en cierta medida a la revitalización del *ero-guro* en distintos medios. En el caso del cómic, además de Suehiro Maruo, también podemos destacar a Shintaro Kago, Jun Hayami o Toshio Maeda, pues en sus trabajos se combinan elementos eróticos con escenas violentas, escatológicas, sangrientas, perturbadoras y cómicas. En concreto, Maeda es considerado como el creador del subgénero de "*tentacle rape*" en el que generalmente seres fantásticos o extraterrestres violan a mujeres con sus tentáculos.

Aunque el manga *ero-guro* tuvo su auge durante la década de 1980, cuando estos autores iniciaron su carrera, y todavía mantiene en cierto modo su estatus de producto *underground* alejado de las publicaciones más comerciales, su impacto se deja sentir en el actual clima de la cultura popular japonesa. Sin ir más lejos, Robertson (2010) considera que la etiqueta de "*erotic, grotesque, nonsense*" todavía describe a la perfección a la sociedad japonesa hipermediatizada de la actualidad, aunque se ha perdido la ironía propia del movimiento. Angles (2011),

por su parte, sugiere que en la literatura modernista de las décadas de 1920 y 1930 se encuentra el origen del arquetipo del *bishounen*, o joven hermoso, que pronto saltaría a las páginas del cómic japonés para jovencitas (shoujo manga). E incluso bandas de música *visual kei* (que se definen por una apariencia muy particular a partir del vestuario, el peinado y el maquillaje) han abrazado la estética del *ero-guro*, como es el caso de los grupos *cali≠gari*, *Merry* o *Dokusatsu Terrorist*, hasta conformar un subtipo propio.

4. La mujer en las historias cortas de Suehiro Maruo

Suehiro Maruo nació el 28 de enero de 1956 en Nagasaki. A la edad de 18 años comenzó a enviar sus obras de cómic en *Shounen Jump*, pero su estilo no se ajustaba al formato de la revista y fue rechazado. Finalmente Maruo debutaría en 1980 con su obra *Ribon no Kishi* y colaboraría con publicaciones de manga erótico. Dos años más tarde, aparecería una recopilación de sus historias cortas titulada *El monstruo de color de rosa* (*Barairo no Kaibutsu*, 1982) y, gracias a su particular estilo gráfico y el impacto de sus historias, se convertiría en uno de los autores alternativos más exitosos. Entre sus obras más destacadas podemos señalar *Midori, la niña de las camelias* (*Shoujo Tsubaki*, 1984) (que fue adaptada a la animación por Hiroshi Harada en 1992), *Lunatic Lovers* (1997) y *La sonrisa del vampiro* (*Warau Kyuuketsuki*, 1999). Las obras



Mujer preadolescente desnuda en "La princesa caballero" (1981), recopilada en *El monstruo de color de rosa*.

más recientes del creador han sido adaptaciones de relatos de Rampo Edogawa, en concreto, *La Extraña Historia de la Isla Panorama* (*Panorama-tou Kidan*, 2008), que se alzó con el Premio Cultural Osamu Tezuka, y *La Oruga* (*Imomushi*, 2009). La calidad estética de Maruo ha hecho que también haya trabajado para otros medios, creando portadas de discos o libros. Además, es autor de varios libros de ilustraciones en solitario (*Maruo Graph Ex I y II*, 1996) así como en colaboración con otros artistas (*Bloody Ukiyo-e*, 1988). En España gran parte de su obra ha sido comercializada por la editorial Glénat y ha conseguido un amplio reconocimiento de la crítica especializada.

En este artículo vamos a analizar la representación icónica y narrativa del personaje femenino así como los elementos sexuales y violentos que aparecen en la obra de Maruo. Para ello, hemos seleccionado un corpus de 21 historias cortas extraídas de las recopilaciones *El Monstruo de Color de Rosa*, *New National Kid*

(1999) y *Ultra Gash Inferno* (2001), las cuales han sido abordadas a través de una metodología de análisis cualitativo basado en la construcción iconográfica de los personajes y su función narrativa dentro del relato.



Mujer adolescente vestida con uniforme escolar en "Belleza natural" (1981), recopilada en *El monstruo de color de rosa*.

Aunque la estética del cómic japonés dirigido al público adolescente presente una serie de convenciones gráficas en lo referente a la construcción visual de los personajes caracterizadas por un diseño atractivo, estilizado y con ojos grandes y redondeados, son muchos los autores que optan por un estilo más detallado y realista. En el caso de Suehiro Maruo, su dibujo difícilmente puede ser asociado a la "estética manga" que parece haberse instalado en el imaginario occidental y nos ofrece una representación del cuerpo humano mucho más cercana a la realidad, en proporciones y fisonomía, que el cómic *shounen* o *shoujo*. El estilo de Maruo destaca, por encima de todo, por la calidad de sus dibujos, que podemos describir como elegantes, detallados, hermosos y bellos si no estuvieran generalmente al servicio de la mostración de lo desagradable, lo enfermo, lo sucio, lo malsano y lo siniestro. Luebkle y Dinitto señalan que la obra de Maruo ha sido identificada por el propio Maruo como *muzan-e* contemporáneos, en referencia a un tipo de *ukiyo-e* (imágenes grabadas en madera) realizados por el artista Yoshitoshi en 1860, los cuales mostraban actos violentos de tortura o asesinato basados en eventos históricos o escenas de kabuki (2011: 231). Si bien esta definición puede aplicarse correctamente a las ilustraciones del libro *Bloody Ukiyo-e* en las que Maruo y otros artistas se inspiran en imágenes de este tipo, el estilo visual general de la obra de este autor se encuentra altamente influenciado por la estética de inicios de la era Shōwa, es decir, las décadas de 1920 y 1930. Así pues, los personajes de Maruo visten generalmente el vestuario propio de esa época (vestidos, uniformes militares) y llevan peinados que también remiten a esos años. Incluso el clima bélico de la época se filtra en las páginas de Maruo, que introduce multitud de elementos y referencias a la mentalidad belicista del Japón de la primera mitad del siglo XX. Otro elemento destacado de la obra de este autor es la utilización de viñetas surrealistas, oníricas o simbólicas en las que, a modo de pesadillas o alucinaciones, consigue transmitir de forma efectiva un estado mental

malsano y trastornado. Del mismo modo, en ciertos momentos Maruo recurre a efectos expresionistas que otorgan gran poder visual a las escenas más dramáticas o siniestras de su obra, cargadas de símbolos recurrentes (animales, insectos, el ojo como órgano erógeno) que se repiten en sus historias.

En cuanto a la representación del personaje femenino en sí, nos encontramos con dos arquetipos femeninos principales en la obra de Maruo. Por un lado tenemos a la mujer adolescente o preadolescente, que se caracteriza por poseer un cuerpo en el que los atributos sexuales todavía no se han acentuado. Tienen poco pecho, carecen de vello púbico, sus caderas son estrechas y suelen aparecer vistiendo uniformes escolares con faldas plisadas. En las historias "Se pudre la noche" (1982), "Shit Soup" (1982) y "La historia de nuestros globos oculares" (1981) encontramos este tipo de personajes adolescentes que, a pesar de ser menores de edad, participan en todo tipo de actividad sexual, desde orgías a felaciones pasando por incestos o violaciones. Se trata, sin duda, de una inversión absoluta del concepto de *shoujo* (ideal de feminidad de las niñas y jóvenes japonesas) a las que tradicionalmente no se les permitía expresar su sexualidad. En Japón, aunque las chicas puedan ser sexualmente maduras desde un punto de vista fisiológico, socialmente son consideradas como entes asexuados que deben ser protegidos y conducidos hacia lo que se considera socialmente aceptable para una mujer (Takahashi, 2008: 115). Por ello, prácticamente desde sus inicios, las novelas, revistas y manga vinculados a la subcultura *shoujo* han mostrado a estas jóvenes adolescentes el camino hacia la madurez enfatizando que deben aspirar «sólo al refinamiento, el romance, el matrimonio y la maternidad» (Gravett, 2004: 76). Este concepto de género tremendamente conservador que niega a la adolescente la posibilidad de vivir su sexualidad con libertad es dinamitado literalmente en la obra de Maruo a través de su uso de la mujer preadolescente como elemento sexual. Y, a diferencia del subgénero del *lolicon* (tipo de cómic japonés en que personajes femeninos de apariencia infantil son representados de modo erótico), Maruo aumenta la carga sexual del personaje femenino al no utilizarla únicamente como objeto sino también como sujeto que incita, disfruta y controla la relación sexual en la que se ve inmersa.



Mujer adulta en "Las costumbres del criado" (1981), recopilada en *El monstruo de color de rosa*.

El segundo tipo de mujer utilizada en las historias cortas de Maruo se corresponde con la mujer adulta, generalmente representada con una edad entre los 20 y los 33 años, aunque a veces es posible encontrar algún personaje que ronde los 40 años. A diferencia de las mujeres adolescentes, este tipo de personajes presenta atributos sexuales más desarrollados como senos de mayor tamaño, caderas anchas, curvas generosas y vello púbico (a veces también en las axilas). La mujer adulta en la obra de Maruo suele vestir ropa tradicional japonesa como kimonos y en algunas ocasiones viste con prendas occidentales, como vestidos o faldas. Este tipo de personaje aparece en obras como "Las costumbres del criado" (1981), "Se pudre la noche: el chaval" (1981) o "Granjero número 1" (1989) y se caracteriza por su naturaleza activa. En diversas historias encontramos a estas mujeres, generalmente representadas como esposas y madres, con un gran apetito erótico que no duda en saciar con sus maridos, hijos, criados o desconocidos. La mujer adulta suele ser dominante en las relaciones sexuales, de modo que es ella quien se sitúa encima del hombre y quien inicia las prácticas eróticas más extremas. Al igual que ocurría con la adolescente, Maruo también subvierte aquí el arquetipo social de la esposa fiel y buena madre devota al cuidado de su hogar y su familia para mostrar a mujeres egoístas, pasionales y hambrientas de sexo. No obstante, estas mujeres suelen ser castigadas dentro del propio relato, ya sea a través de la crítica y la presión social al conocerse sus infidelidades o apetencias sexuales, o de forma mucho más drástica, como con la muerte. En concreto, en "Las costumbres del criado" vemos cómo la madre adúltera que mantenía relaciones con su criado es asesinada por éste durante un acto sexual en el que le introduce violentamente un martillo por el ano mientras que la madrastra de "Se pudre la noche: el chaval" es asesinada por el adolescente al que intentaba violar (más que violar al joven, pretendía introducirse el muñón de la pierna del chico en la vagina) en un acto de defensa. Esta muerte de la madre y de la mujer con apetencia sexual es explicada por Adams y Lester como una reacción ante las relaciones de género de la sociedad japonesa. Estos autores, en su estudio sobre la mujer fálica en el cómic japonés, señalan que la mujer japonesa posee una posición secundaria en la sociedad salvo en el ámbito del hogar, donde se erige como principal autoridad y cuya influencia en el cuidado de los hijos determina el modo en que el niño concibe y se enfrenta a la figura de la mujer. En sus palabras,

«Japanese mothers bind their children to them through physical closeness and seduction and utilize guilt to manipulate and control them. Boys experience this relationship to mother with profound ambivalence, falling in love for life with the maternal image, while expressing intense rage at females for the wrongs done to them under the guise of maternal love» [2] (1997: 36).

Así pues, estos autores concluyen que las imágenes de mujeres malvadas cargadas de atractivo, sexualidad y peligro son reflejos de la figura maternal. Y su muerte se debe a que la naturaleza sexual de la madre / mujer debe ser purificada para que los complejos de impotencia masculina sean exorcizados (1997: 45).

En cuanto a la mujer anciana, tan sólo encontramos un personaje de este tipo en la historia "The great masturbator" (1982), donde el personaje protagonista es un joven que relata las perversiones sexuales de su familia y rememora cómo mantuvo relaciones con su tía, una mujer mayor de senos arrugados y caídos. Este

encuentro sexual, que muestra el cuerpo de la mujer anciana como desagradable y poco atractivo, presenta un cierto matiz humorístico y desafía la convención de diversos medios de expresión (la televisión, el cine, el cómic, la publicidad) de no reconocer la sexualidad de las personas mayores, como si se tratara de un tabú o una realidad inexistente.



En la imagen de la izquierda: mujer adulta en "Granjero número 1" (1981), recopilada en *New National Kid*.



Mujer anciana en "The great masturbator" (1982), recopilada en *Ultra Gash Inferno*.

5. Sexo violento y violencia sexual en las historias cortas de Suehiro Maruo

En su estudio sobre el erotismo de las heridas y, más extensamente, las prácticas violentas asociadas al acto sexual, Hearn y Burr señalan que para algunas personas o en determinadas circunstancias, las heridas y el acto de herir pueden ser sexualmente reconfortantes. Así, señalan como ejemplos cuando las heridas son señales de iniciación o madurez sexual, la excitación sexual que generan las heridas en las violaciones o crímenes sexuales, o la sexualización de prácticas institucionales, como los castigos corporales. En este sentido, los autores distinguen entre las posiciones de quienes realizan la herida y quienes la reciben. Ambas posiciones pueden tener cargas sexuales positivas (que aumentan la apetencia y la excitación) o negativas (reducen el placer sexual). Así, el que perpetra la herida puede situarse en la posición positiva del sadismo (la versión negativa sería el arrepentimiento) mientras que quien recibe la herida y disfruta con ello encaja en la posición masoquista (su versión negativa sería la violación) (2008: 4). En las historias cortas de Suehiro Maruo observamos que la mujer desempeña indistintamente estas dos posiciones, es decir, el personaje femenino aparece como objeto que sufre los abusos y la violencia de un agresor masculino pero, en otras historias es la mujer quien ejerce una posición sádica y provoca el dolor del hombre, siempre vinculado al acto sexual. A continuación examinaremos estas dos posiciones a través de ejemplos extraídos de las obras analizadas.



El marido viola a su joven esposa después de haberle cortado ambos brazos en "Se pudre la noche" (1981), historia corta recopilada en *Ultra Gash Inferno*.

Bajo estas líneas: Un padre provoca una herida con forma de vagina a su hija en "The great masturbator" (1982), recopilada en *Ultra Gash Inferno*.



erotismo de las heridas. En una escena en concreto, un padre que se encuentra abusando sexualmente de su hija, practica un pequeño corte en el vientre de la muchacha y lo abre de tal forma que la herida se asemeje a una vagina para proceder a lamerla con excitación. Del mismo modo en "El regreso del doctor Caligari" (1982) una adolescente es violada y apuñalada durante el acto; en "El joven Z" (1982) un muchacho introduce en la vagina de una mujer un secador que expulsa aire muy caliente; o en "El juego más doloroso" (1981) unos niños que juegan a

La imagen de la mujer como objeto sometido, atado, violado y humillado es frecuente en productos de la cultura popular japonesa, como las *pinku eiga* o el cómic pornográfico. A este respecto, podemos señalar el artículo "Sexism in Japanese Weekly Comic Magazines for Men", realizado por Kinko Ito (1995), en el cual ofrece sus conclusiones tras haber analizado 29 revistas de cómics para hombres. Esta autora se centra en el sexismo y en el modo en que la mujer aparece reflejada como objeto sexual violado, agredido y dominado por el hombre. Según la autora, estas historietas reflejan aspectos de la cultura machista japonesa tan arraigados que los propios japoneses no llegan a percibirlos, pues lo consideran natural. En la obra de Maruo podemos encontrar una imagen similar de la mujer en la que es frecuente la violencia física durante o como reflejo del acto sexual. Así, en "Se pudre la noche" (1981) vemos a una mujer sometida que sufre los abusos sexuales de su marido por su posición (es más joven, no tiene familia con la que volver). Cuando intenta huir con su amante, la joven termina siendo castigada, mutilada, violada y mantenida como un animal por su marido. Quizás la escena más truculenta es cuando el marido escapa del intento de asesinato que habían planeado su esposa y el amante de ésta. Entonces, espada en mano, amputa los miembros de los jóvenes y viola a su mujer en mitad de un charco de sangre. En "The great masturbator" podemos observar cómo funciona en una escala menos extrema el

los nazis y los espías torturan a una chiquilla depilándole el pubis y explotándole un petardo en el ano, lo cual provoca la muerte de ella.

Aunque Hearn y Burr señalan que en este tipo de prácticas sexuales la persona que resulta herida puede ser vista como "héroe" deseable (2008: 5), lo cierto es que la violencia tan gráfica de Maruo provoca rechazo en el lector, de modo que la situación sexual marcada por el control del hombre sobre la mujer, al asociarse con la violencia, resulta desagradable. Del mismo modo, la inclusión de elementos cómicos o surrealistas también viene a menoscabar estas prácticas sexuales y a identificarlas como fantasías extremas, como un puro ejercicio de imaginación grotesca. Así pues, podemos aplicar a la obra de Maruo la conclusión de King respecto a la representación de la mujer en el *pinku eiga* y el *ladies' comic* (manga de contenido erótico dirigido a un público femenino adulto) señalando que «the representation of the female form in both exploitation films and in ladies' comics responds to a demand (spoken or otherwise) from the audience» [3] (2011: 29) y que se trata de un escape fantástico en el que se combinan el placer escopofílico y ciertos matices subversivos respecto al *statu quo*. En este sentido, es necesario recoger la explicación de Anne Allison respecto al uso fetichista de ciertos motivos en la cultura de masas japonesa, tales como la infantilización de objetos sexuales femeninos, los levantamientos de faldas con fines voyeurísticos, el sexismo imperante, la representación simbólica del falo y otros fenómenos más, pues en su opinión reflejan mayoritariamente el deseo de escapar del *ethos* performativo tan demandado por la sociedad japonesa y enseñado por las propias madres. Así pues, esta violencia contra la mujer (en diversos casos en su rol de madre, como ya hemos visto) funciona como una figura simbólica que representa el rechazo a las relaciones sociales y económicas (2000: xv).

Pero en la obra de Maruo también encontramos la inversión de esta situación a través del uso, en determinadas historias, de la mujer como agresora. Podemos distinguir dos tipos de mujeres que ejercen violencia contra los demás (generalmente personajes masculinos): por un lado estarían aquellos personajes femeninos que ejecutan directamente la acción violenta por sí mismas, con sus propias manos, y, por el otro, las mujeres que actúan a través de otros personajes, funcionando como destinadoras, manipuladoras y controladoras (siguiendo el modelo actancial de Greimas). El fin último de ambos tipos de personajes es la violencia física, la cual suele estar motivada por el simple placer de cometer este tipo de acciones o como algún tipo de castigo.



Finalmente se descubre que la niña es la causante de los crímenes del criado en "Las costumbres del criado" (1981), recopilada en *El monstruo de color de rosa*.

Podemos encontrar ejemplos de mujeres manipuladoras en "Shit soup" (1982), donde una chica y dos chicos practican todo tipo de acciones sexuales y ella actúa

como directora de los juegos eróticos, controlando el deseo y el placer del hombre. En "Las costumbres del criado" (1981), una niña de diez años utiliza a un sirviente grande y musculado para asesinar a sus padres, pues el hombre se encuentra plenamente sometido a ella en lo que parece una relación sadomasoquista. Por su parte, en "Granjero número 1" la señora de la casa castiga a su marido y a la sirvienta con quien lo descubre coqueteando. A través de su carácter autoritario, ordena a otro criado que viole a la muchacha (el cual cumple sus órdenes) mientras ella misma castiga a su marido.

Como ejemplo de la mujer que ejerce violencia directamente contra el hombre podemos destacar la obra "Putrid night: Raven of Oedipus" (1982), historia en la que una joven hermosa cuida de su padre, un hombre enfermo sin extremidades. La muchacha, que parece tener fantasías eróticas con él, termina haciéndole una felación durante la cual le da un mordisco y le arranca el pene. El motivo de la castración también aparece en "La historia de nuestros globos oculares" (1981), aunque esta vez como castigo a un jardinero, lo cual evidencia de nuevo el juego de poder hacia el hombre sirviente; y también en "Sangre y rosas" (1981), donde una joven castra al chico que le gusta a su hermana y le regala su pene a ella. Del mismo modo, en "La princesa caballero" (1980) una preadolescente está hambrienta y comienza a tener sexo oral con otro chico hasta que termina devorándolo por completo, pues parece tratarse de una mujer serpiente.



Una hija lame el pene castrado de su padre deformado en "Putrid night: Raven of Oedipus" (1982), recopilada en *Ultra Gash Inferno*.

Como vemos, la violencia asociada al acto sexual no es un atributo propio y exclusivo del hombre en la obra de Suehiro Maruo sino que es una pauta de relación común entre géneros, un rasgo característico del macabro universo erótico, grotesco y absurdo en el que se ubican sus relatos. En este sentido, debemos destacar que, a diferencia de otros personajes dañinos, amenazantes y terribles para con el hombre propios de la cultura popular japonesa (como el arquetipo del *yûrei* o fantasma japonés gene-

ralmente femenino que acecha y maldice a los hombres causantes de su desgracia, o el "ángel vengador", la mujer que, tras haber sido violada o agredida, se cobra la justicia por sí misma a través de la venganza), la mujer de Suehiro Maruo rara vez actúa movida por un deseo de reparar un abuso previo. Sus actos de violencia contra el hombre suelen ser arrebatos pasionales y, en el caso de la castración, encontramos una referencia a un evento clave de la sociedad japonesa y sus pautas sexuales del periodo *ero-guro*: el incidente de Sada Abe, la mujer que en 1936 asfixió a su amante en el curso del acto sexual y luego cortó sus genitales, llevándolos con ella en su bolso. Este evento, que se convirtió en una historia con tintes míticos, ha inspirado a multitud de autores y artistas, siendo probablemente la versión más conocida el film *El imperio de los sentidos* (*Ai no korîda*, Nagisa Ôshima, 1976). Así, al igual que ocurrió con Sada Abe, la castra-

ción que llevan a cabo las mujeres de Maruo y otras formas de dominio sobre lo masculino puede ser visto tanto como un símbolo del poder sobre el hombre como la plasmación de una pasión sexual extrema y desmedida.



Imagen de un momento del filme *El imperio de los sentidos*, que reproducía la historia de Sada Abe.

6. Conclusiones

Las historias cortas de Suehiro Maruo presentan diversos arquetipos femeninos basados en dos rasgos concretos:

- la construcción iconográfica a partir generalmente de la edad de los personajes. Así, podemos distinguir entre personajes (pre)adolescentes y mujeres adultas, cada una de ellas con una determinada construcción iconográfica basada en sus atributos físicos y sexuales. La edad también está vinculada al rol que ocupan en el relato, siendo los más comunes los estereotipos de madre / esposa y colegiala.
- la función actancial, en tanto que la mujer desempeña frecuentemente las esferas de objeto / víctima de agresiones sexuales o actos violentos; la de destinadora que incita acciones violentas o eróticas realizadas por otros personajes; o la de sujeto / agresor que comete ella misma actos violentos.

Esta representación de la mujer, siempre encuadrada dentro de las características de la corriente estética del *ero-guro*, puede ser vista como un intento por dinamitar las convenciones sociales japonesas que, a través de diversas fórmulas, regulan la vida de los japoneses. Con sus imágenes de chicas adolescentes sexualizadas; hombres castrados; incestos varios entre todo tipo de miembros familiares; violaciones y agresiones sexuales; así como escenas escatológicas y referencias al pasado militar japonés (Hand, 2004), Maruo pretende romper todo tipo de tabúes, transgredir las normas sociales y, en última instancia, sacudir al lector con los elementos eróticos, grotescos y absurdos que dominan su obra.

Bibliografía

- Adams, Kenneth Alan y Lester Hill (1997): "The Phallic Female in Japanese Group-Fantasies", en *The Journal of Psychohistory*, Volume 25, Number 1 (Summer), pp. 2-31.
- Allison, Anne (2000): *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*. California: University of California Press.
- Angles, Jeffrey (2011): *Writing the Love of Boys: Origins of Bishonen Culture in Modernist Japanese Literature*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Brienza, Casey (2009): "Paratexts in Translation: Reinterpreting "Manga" for the United States", en *The International Journal of the Book*, Volume 6, Issue 2, pp.13-20.
- Driscoll, Mark (2010): *Absolute Erotic, Absolute Grotesque: The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895–1945*. Durham: Duke University Press.
- Gravett, Paul (2004). *Sixty years of Japanese Comics*. Londres: Laurence King Publications.
- Hand, Richard (2004): Dissecting the Gash. Sexual Horror in the 1980s and the Manga of Suehiro Maruo. En *M/C Journal*, Volume 7, Issue 4. Disponible [aquí](#) (consultado el 26 de enero de 2012).
- Hearn, Jeff y Viv Burr (2008): "Introducing the Erotics of Wounding: Sex, Violence and the Body", en *Sex, Violence and the Body. The Erotics of Wounding*, Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 1-14.
- Ito, Kinko (1995): "Sexism in Japanese Weekly Comic Magazines for Men", en Lent Boulder, John A. (ed.): *Asian Popular Culture*, Westview Press: Oxford, 127-137.
- King, Emerald (2011): "Mazohizumu no mon: Masochistic and Sadistic Representations of Women in Japanese Exploitation Films and Reidissu komikku", en *Image & Narrative*, Vol 12, No 1. Disponible [aquí](#) (consultado el 16 de febrero de 2012).
- Kinsella, Sharon (2000): *Adult manga. Culture and power in contemporary Japanese society*, Surrey: Curzon.
- López Rodríguez, Francisco Javier y Juan Antonio García Pacheco (2011): "Arquetipos iconográficos femeninos en el cómic y la animación japonesa para adolescentes masculinos", en Vázquez Bermúdez, I. (coord.): *Investigación y género. Logros y retos*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Luebke, Peter y Rachel DiNitto (2011): "Maruo Suehiro's 'Planet of the Jap': Revanchist Fantasy or War Critique?", en *Japanese Studies*, 31:2, pp. 229-247. Disponible [aquí](#) (consultado el 16 de febrero de 2012).
- McLelland, Mark (2001): "Local meanings in global space: a case study of women's 'Boy love' web sites in Japanese and English", en *Mots Pluriels*, No. 19. Disponible [aquí](#) (consultado el 18 de enero de 2012).
- McLelland, Mark (2006): "A Short History of 'Hentai'", en *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, Issue 12, January. Disponible [aquí](#) (consultado el 4 de febrero de 2012)
- Napier, Susan (2007): *From Impressionism to Anime. Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*, Nueva York: Palgrave McMillan.
- Natsume, Fusanosuke (2001): "East Asia and Manga Culture: Examining Manga-Comic Culture in East", en Ricardo Abad (ed.) *The Asian Face of Globalisation: Reconstructing Identities, Institutions, and Resources*, pp. 95-114. Disponible [aquí](#) (consultado el 14 de enero de 2012).
- Robertson, Jennifer (2010): "The Erotic Grotesque Nonsense of Superflat: 'Happiness' as Pathology in Japan", en *Michigan Quarterly Review*, vol. XLIX, no. 1, Winter. Versión online disponible en <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0049.101> (consultado el 21 de febrero de 2012).
- Ruh, Brian (2001): "The Function of Woman-Authored Manga in Japanese Society". En *Anime Research*. Disponible [aquí](#) (consultado el 18 de febrero de 2012).
- Shamooin, Deborah (2008): "Situating the shoujo in shoujo manga: Teenage Girls, Romance Comics, and Contemporary Japanese Culture", en MacWilliams, M. (ed.): *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*, Nueva York: M. E. Sharpe, pp. 137-154.
- Sanz-Arranz, J. Aurelio (2011): *Mazinger Z. La enciclopedia*, Dolmen: Palma de Mallorca.
- Shiokawa, Kanako (1999): "Cute But Deadly: Women and Violence in Japanese Comics",

en Lent, J. (ed.): *Themes and Issues in Asian Cartooning: Cute, Cheap, Mad and Sexy*, Kentucky: Bowling Green State University Popular Press, pp. 93-125.

- Silverberg, Miriam (2007): *Erotic Grotesque Nonsense. The Mass Culture of Japanese Modern Time*, University of California Press: California.
- Takahashi, Mizuki (2008). "Opening the closed world of shoujo manga", en MacWilliams, M. (ed.): *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*, Nueva York: M. E. Sharpe, pp. 114-136.
- Thorn, Matthew (2004): "Girls And Women Getting Out Of Hand: The Pleasure And Politics Of Japan's Amateur Comics Community", en Kelly, W. (ed.): *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan*, Nueva York: University of New York Press, pp. 169-186.

NOTAS:

[1] "(...) el espacio liminal del manga proporciona un foro excelente para la discusión de la construcción del género en la sociedad japonesa."

[2] "Las madres japonesas establecen fuertes lazos con sus hijos a través de la proximidad y la seducción física, y utilizan la culpa para manipularlos y controlarlos. Los niños experimentan esta relación con la madre con profunda ambivalencia, enamorándose de por vida de la imagen maternal al mismo tiempo que expresan una intensa ira hacia las mujeres por los males causados bajo la apariencia del amor maternal".

[3] "La representación de la forma femenina tanto en los *exploitation films* como en los *ladies' comics* responde a una demanda (hablada o de otro tipo) de la audiencia".



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

FRANCISCO JAVIER LÓPEZ RODRÍGUEZ; JUAN A. GARCÍA PACHECO (2012): "LA MUJER EN EL MANGA ERO-GURO DE SUEHIRO MARUO" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](http://www.tebeosfera.com), MADRID / SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_mujer_en_el_manga_ero-guro_de_suehiro_maruo.html

LOLITAS ENMASCARADAS: LA ERÓ- TICA DE LA OBRA DE BRUCE TIMM (BARCELONA, 13-VII-2012)

Autor: [DANI GÓMEZ](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre la mujer en el cómic erótico. A la derecha, ilustración de Bruce Timm para el libro "Monsters and Dames", de 2009.



LOLITAS ENMASCARADAS: LA ERÓTICA DE LA OBRA DE BRUCE TIMM

Bruce Timm es conocido principalmente por su participación en *Batman: the animated series*. Allí diseñó un estilo que acabaría por ser canónico en las producciones animadas sobre superhéroes a lo largo de la década de los noventa. Aunque lo situemos, por tanto, en el campo de la animación televisiva dirigida a un público infantil o preadolescente, lo que aquí nos interesa es la erótica de su producción historietística, en la que el citado estilo tendrá mucho que ver.

Gracias al cómic, Timm ha podido explorar otros intereses temáticos además de los superhéroes. Entre los géneros (siempre muy cercanos a la cultura popular) que ha cultivado encontramos *sword and sorcery*, el horror y, como motivo transversal en todos ellos, el erotismo. Cabe matizar antes de comenzar que las apreciaciones sobre lo sugerente o excitante de una determinada puesta en escena, estilo, etcétera en la obra de Bruce Timm se corresponden con una perspectiva masculina heterosexual, que es el público al que presumiblemente van dirigidas esas obras.



Harley intenta seducir al Joker.

Si bien realizó algunos trabajos menores en el cómic mientras se consolidaba como animador en Filmation, la primera historietita que Timm realizó como autor reconocido junto con el guionista Paul Dini, fue "Mad Love", un número especial de 64 páginas incluido en la serie *The Batman Adventures*. Este cómic se desarrollaba dentro del universo creado para las series de animación de Batman, por lo que cabía esperar que estuviera sujeto a las mismas limitaciones en cuanto al tratamiento de la sexualidad. Sin embargo, nos encontramos con que el tándem Timm / Dini se toma ciertas licencias (algunas de las cuales fueron corregidas para su adaptación posterior como capítulo de la serie animada). A lo largo de ocho páginas se muestra a Harley Quinn intentando seducir a Joker vestida únicamente con su máscara y un vaporoso picardías rojo que transparenta su silueta. Sin llegar a explicitar detalles anatómicos como los pezones (a diferencia de las *pin-ups* ambientadas en la misma escena realizadas con posterioridad), Timm opta por mostrar lo justo para dar a entender que el personaje no lleva ropa interior. A lo largo de la escena, los tirantes del camisón reposan sobre el brazo y no sobre el hombro, por lo que la prenda se sostiene en precario equilibrio sobre los pechos del personaje y amenaza desplomarse en cualquier momento.



Harley más explícita en los bocetos e ilustraciones sueltas.

Bruce Timm dibujó otros dos cómics inmersos en el universo de la serie animada de Batman. El primero de ellos, *Batman: Harley and Ivy*, es una miniserie compuesta por tres números en los que Harley Quinn y Poison Ivy forman un tándem delictivo. Aunque en este caso la trama no gira en torno a la seducción abundan las imágenes de las villanas en ropa interior. Entre las escenas más sugerentes destaca la que tiene lugar en las duchas de Arkham Asylum. En esta escena se produce una riña entre las protagonistas mientras están completamente desnudas.

das. Cabe destacar que en este caso Timm también evita mostrar los pezones o los genitales, superponiendo, según le conviene, vapor, burbujas de jabón, una toalla, una onomatopeya, un globo de diálogo, etcétera.



Oportunas pompas de jabón.

Tal variedad de recursos compositivos se explica porque, en la medida de lo posible (y aunque prefiera no traspasar la línea de la sugerencia), Timm no se limita a cerrar el encuadre dejando fuera de plano los cuerpos desnudos de las protagonistas. El segundo cómic al que nos referíamos al principio del párrafo es "Tal para cual", que puede encontrarse en el primer volumen de la antología *Batman black and white*. En este caso, se produce una escena de seducción que (aunque el cómic es mucho más violento) iconográficamente no dista mucho de la que hemos descrito con "Mad love", por lo que no nos extenderemos más sobre este punto.

Ya fuera de los cómics ambientados en *Batman: the animated series* nos encontramos con dos muy importantes para la panorámica que estamos trazando. El primero de ellos cuenta con Vampirella como protagonista. Esta vampiresa extraterrestre fue creada específicamente para una revista de cómic para adultos a finales de los sesenta. Y lo que se entendía por cómic para adultos en los setenta era en una amplia mayoría comic erótico mezclado con horror o tebeos con elevadas dosis de violencia. A pesar de lo escueto que es de por sí el traje del personaje, Vampirella pasa la mayor parte de la historia (guionizada por Ty Templeton) posando completamente desnuda y rodeada de retratos que muestran a mujeres de diferentes épocas que la precedieron en idéntica situación. En este caso Timm tampoco quiere mostrar la anatomía de Vampirella, aunque con respecto a los cómics anteriores se permite mostrar el trasero desnudo o sugerir los pezones a tra-



Vampirella, la mujer fatal definitiva.

vés del traje de la heroína. En la penúltima viñeta, el agonizante antagonista se funde tras el mordisco de la vampiresa (una clásica metáfora del acto sexual). El plano contrapicado sugiere que Vampirella ha retomado la iniciativa, una columna de humo asciende desde la entrepierna del retratista, y la heroína observa cómo el villano se desploma sin preocuparse de que éste aún tiene agarrado su vestido y amenaza con arrastrarlo con él en su caída. Timm, manteniéndose en el terreno de la sugerencia, deja que la resolución de la acción se produzca en el espacio entre viñetas.



Timm y su dominio de las sombras.

Si bien hasta el momento Bruce Timm había ido introduciendo elementos eróticos con cuentagotas, la situación cambiaría radicalmente con un cómic romántico destinado a una colección titulada *Heart Throbs*. La historia era de Joe Lansdale y trataba de una pareja de asesinos en serie patológicamente sádicos y masoquistas que encontraban en la agresión (primero a víctimas inocentes y más tarde mutua) la fuente de su excitación sexual. El cómic se desarrolla en un crescendo de sangrienta violencia y sexo desenfrenado hasta el trágico final en el que ambos contratan a un asesino profesional

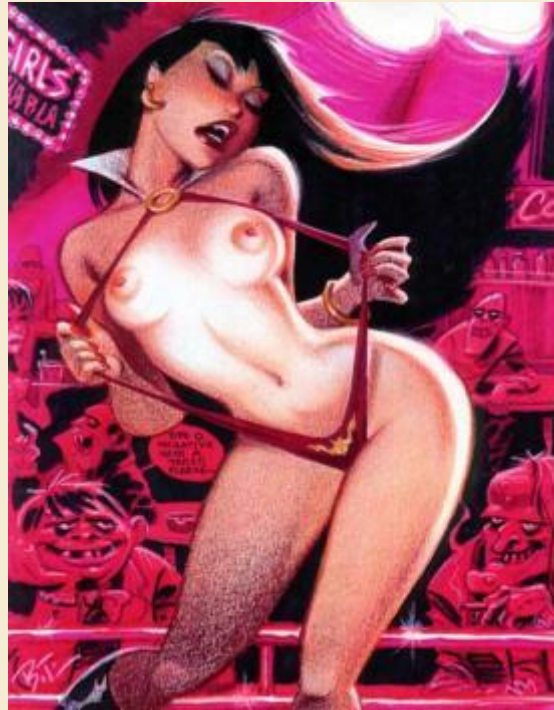
para que los torture y mate simultáneamente. A pesar del trasfondo romántico de la historia, "Red romance" se acabó publicando con muy buen criterio en el número 11 de la antología de horror *Flinch*. En éste cómic, Timm explora libremente la profusión de sangre, y (salvo los genitales) no tiene problema en mostrar los cuerpos desnudos de sus protagonistas.

Por último, esta panorámica no estaría completa sin mencionar otros trabajos al margen del cómic pero de carácter marcadamente erótico. Paralelamente a la producción de las historietas reseñadas, ya sea por encargo o por disfrute personal, Timm ha dibujado ingentes cantidades de *pin-ups* de los personajes femeninos de sus historietas y de cualquier otro personaje femenino que le cayera en las manos. Manteniendo su estilo particular, aunque con el tratamiento de color más reflexivo y cuidado (por tratarse de ilustraciones individuales), Timm se deja seducir por sus personajes y las retrata sin pudor alguno. En este caso no esconde nada y se permite dibujarlas en poses extremadamente sugerentes. Algunas de estas ilustraciones, como la de Vampirella mostrando sus pechos en un club de *striptease*, ha sido muy celebrada por los fans del autor. Por ese motivo, Timm ha decidido publicar un libro de pin-ups titulado *Naughty and Nice: The Good Girl Art of Bruce Timm*.

A lo largo de esta panorámica hemos visto cómo el erotismo en los cómics de Bruce Timm podría ser considerado un estilema del autor, dado que está presente en la mayor parte de su obra historietística. También hemos observado cómo, a

medida que avanza su producción, se ha ido atreviendo a mostrar más partes de la anatomía de sus protagonistas. Sin embargo, salvo en "Red Romance", cuyo guión exigía un tratamiento más duro de lo habitual, y las *pin-ups*, Timm se ha mantenido fiel a ciertos límites en la sugerencia.

Quizá sea esta cuestión, sumada al personal estilo de dibujo de Timm, el mismo que (salvo influencias puntuales) desarrolló para las series de animación, los que definen el erotismo de las historias de Timm. Aunque a estas alturas el lector no necesita que le recuerden que el cómic es un medio que puede ir destinado a un público adulto sin ningún complejo de inferioridad con respecto a otras formas de comunicación, todavía está muy presente en la percepción social del cómic la idea de que los tebeos son un producto destinado a los niños. Lo mismo ocurre con los dibujos animados. Bruce Timm aprovecha el equívoco para construir un espacio propio que no se define por la lectura nostálgica de cómics infantiles ni tampoco por una lectura adulta de cómics dirigidos a un público maduro. Sus historietas apelan directamente al cómic y la animación infantil mediante un estilo y unos géneros profundamente enraizados en este público y, sin embargo, como hemos visto, la cargan de significados adultos. Es en este terreno en el que Timm juega la carta de la perversión de una aparente inocencia. Aunque, según afirma el propio Timm, existe cierta influencia de las mujeres de Frank Frazetta, no es de extrañar que sus personajes femeninos tengan unas proporciones más propias de una adolescente que de una mujer adulta: caderas estrechas, pechos pequeños y, sobre todo, los pezones de areola abultada (que podrían situar a los personajes en una fase tardía de la pubertad). Dicho de otro modo, detrás de la apariencia pueril de cada una de sus villanas y heroínas se esconde una Lolita; detrás de cada lector, un Humbert.



Vampirella muestra sus pechos sin rubor.



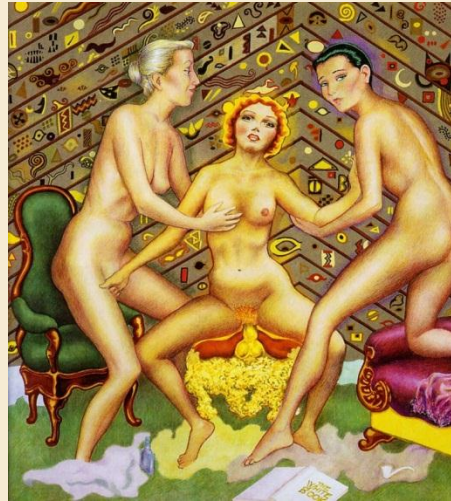
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

DANI GÓMEZ (2012): "LOLITAS ENMASCARADAS: LA ERÓTICA DE LA OBRA DE BRUCE TIMM" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), BARCELONA : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/lolitas_enmascaradas_la_erotica_de_la_obra_de_bruce_timm.html

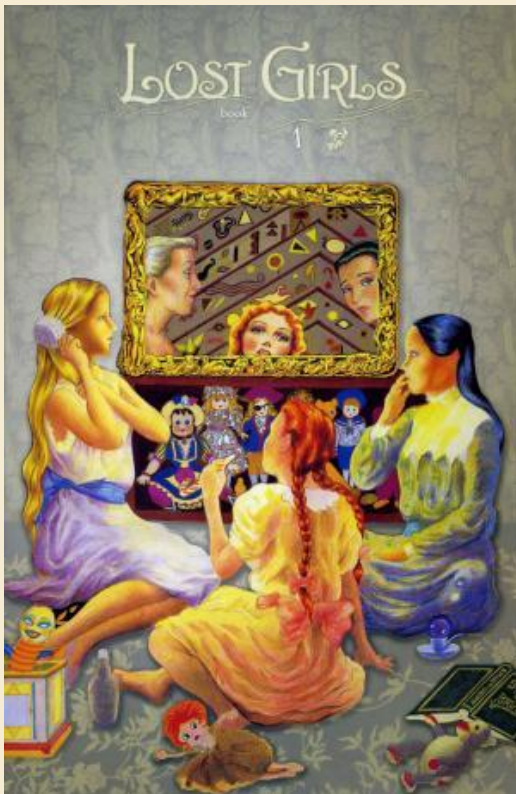
LA CONQUISTA DEL SEMBLANTE. LA MUJER SEGÚN ALAN MOORE Y MELINDA GEBBIE (SEVILLA, 17-VII-2012)

Autor: [J. J. VARGAS](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, una imagen emblemática de la serie Lost Girls.



LA CONQUISTA DEL SEMBLANTE LA MUJER SEGÚN ALAN MOORE Y MELINDA GEBBIE



Alan Moore pertenece a esa raza de creadores que entienden la escritura como reto ideológico. Más allá de sus demostradas capacidades narrativas, más allá de su distintivo talento para la construcción de personajes, para la congregación de referentes, para la conversión de viejas ideas en motivos de deslumbrante actualidad, lo que caracteriza al célebre guionista de Northampton es su constante pulsión anárquica, su predisposición natural a ir en contra de lo establecido, a jugar según las reglas que él mismo propone y a hacernos jugar en función de aquéllas. *V de Vendetta* evidencia en gran medida ese carácter autócrata, pero también *Lost Girls* surgió, qué duda cabe, de esta misma pulsión: desde su génesis estuvo presente la vindicación de un discurso sobre la sexualidad, desde la sexualidad y hacia la sexualidad, en una estructura cerrada, coherente y auto-

referencial cuya única deuda pudiera encontrarse en las semánticas y sintaxis de la naturaleza cultural humana. Y lo estuvo en oposición al uso que convencionalmente se hace de la sexualidad en el cómic, un uso desplazado, tramposo e hipó-

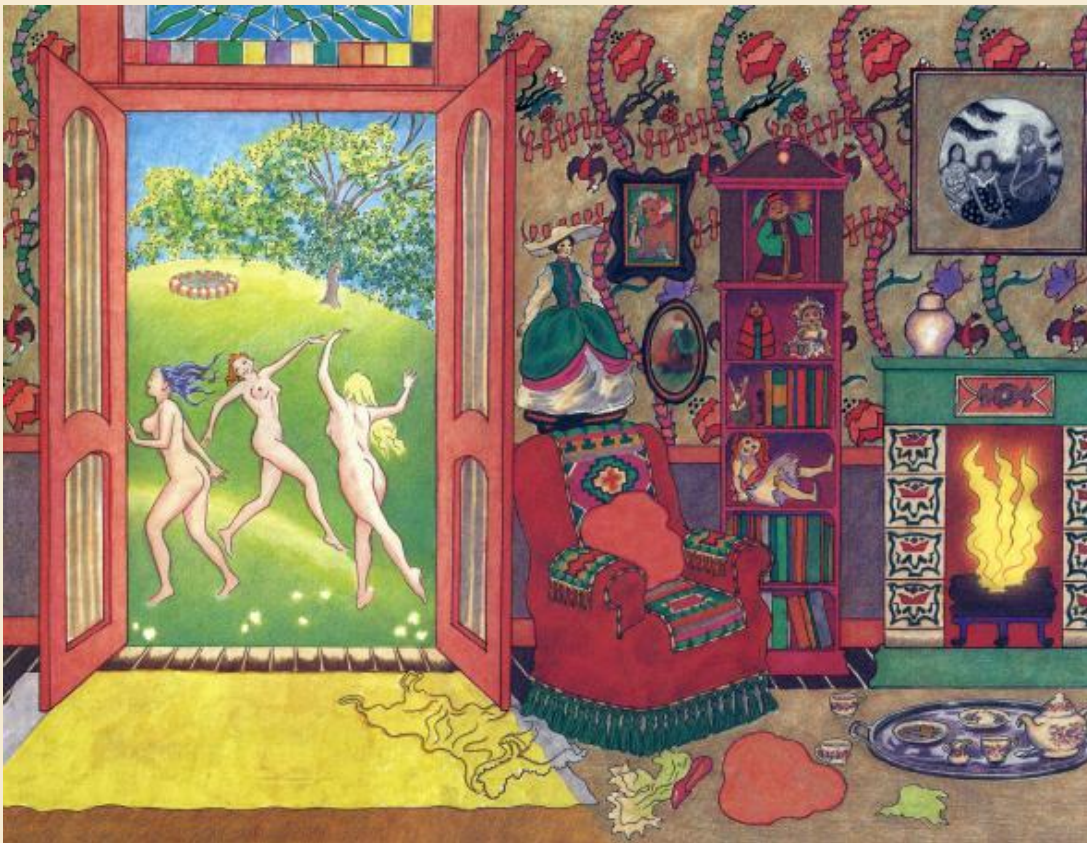
crita, que emplea ésta como reclamo luctuoso del contenido principal relegándola a mera herramienta de *marketing*, instrumentalizándola para reforzar las marcas de un poder económico ávido de esclavos / clientes que perpetúen su sistema, como ya el propio Moore criticara en su trabajo para la serie *American Flagg* de Howard Chaykin (#21-27, 1985).

El proyecto de *Lost Girls* surgió, significativamente, de lo que podría considerarse una relación erótica entre creadores; y entiéndase "erótica" como creativa, pero también como relativa a un discurso radicado en la conjunción de dos sexos y sus perspectivas complementarias. Tal chispa tuvo lugar cuando Neil Gaiman presentó a la ilustradora Melinda Gebbie a un ya consolidado Alan Moore, que tras llevar a cabo la serie limitada *Watchmen* (1986-87), hasta el momento su *opus magnum*, deseaba alejarse todo lo posible del *mainstream* y los superhéroes. De un lado, Moore llevaba un tiempo rumiando la posibilidad de acometer una gran obra maestra de la pornografía, pero su única idea al respecto no superaba la categoría de anécdota: la aplicación a la historia de Peter Pan de la conocida teoría psicoanalítica de Freud según la cual el vuelo en los sueños es una expresión inconsciente del despertar sexual; de otro lado, Gebbie trajo consigo la idea de trabajar en un cómic protagonizado por tres mujeres, un número de personajes que le había dado buenos resultados en su (judicialmente) censurada época como autora en las publicaciones feministas independientes *Wimmen's Comix* y *Tits & Clits*. De la fusión de las dos ideas surgió, por tanto, el espléndido *what if* de la obra que estaba por nacer: ¿qué ocurriría si se encontraran casualmente las tres grandes damas del cuento infantil, Alicia (del *País de las Maravillas*), Wendy (de *Peter Pan*) y Dorothy (de *El mago de Oz*)?



Semejante idea, desde luego, es susceptible de visos interpretativos totalmente dispares. Es interesante, por ejemplo, estudiar su enunciado desde la perspectiva de la industria erótica convencional, en la que cualquier excusa, por estridente que suene, es válida para extraer a personajes conocidos de su procedencia en la mitología popular e incrementar con ellos el índice de morbosidad del relato; así ocurriría con Sally Jupiter, la madre de Laurie Juspecky (Silk Spectre) en *Watchmen*, que en el presente de la narración se sentía orgullosa de haber inspirado pequeñas Tijuana Bibles en las que su figura era la protagonista de historias de género pornográfico. En todo caso, Moore supo ver, desde la singularidad de la teoría psicoanalítica de la metáfora del vuelo, que existe una tendencia de la cultura popular a sublimar el juego primario de la pulsión sexual en historias infanti-

les, ya sea en la inocente Caperucita avisada de la ominosa y seductora figura masculina del lobo (y otras variantes), o en el mismo complejo de Edipo presente en el hecho de que, para que el héroe (el guerrero máximo, a fin de cuentas la versión des-uniformada de un soldado condecorado, y veremos que la relación no es arbitraria) pueda llegar a forjarse, éste deba siempre derrocar la ostentación de una legalidad paterna (némesis) para hacerse dueño legítimo de la figura secuestrada de la madre (chica en apuros). Así, si el mecanismo cultural tiende por regla general a metaforizar ("poetizar", según la noción de Jakobson) algo tan primigenio como la pulsión sexual, nuestro guionista se decidió a seguir el camino inverso, volviendo al origen mismo del enunciado, convirtiendo la metáfora en metáfora de sí misma en un juego especular coherente con sus acostumbradas estéticas fractales. En torno a la mujer como metáfora, pero también al erotismo como metonimia y a la historia como ciclo, tiene lugar el monumental aparato semiótico y narrativo de *Lost Girls*. Una obra que no sólo podría considerarse el cómic pornográfico total, sino también, en un sentido literal y desde un sentido metafórico, la obra definitiva del cuento clásico.



La mujer como metáfora

Jacques Lacan, psiquiatra francés que en los años cincuenta hizo nacer el llamado *semiopsicoanálisis* como convergencia de las doctrinas semiológica y psicoanalítica, sostenía la polémica afirmación de que "no existe la mujer" (Lacan, 2010: 89). Lo hacía, desde luego, recurriendo a una pequeña trampa del lenguaje: su teoría, de inspiración freudiana, asegura que, dado que el hombre "tiene" falo y la mujer "es" falo (entendiendo falo como instancia esencial de poder, no sólo identificable

con la figura del pene, sino también con toda manifestación de la cultura, a fin de cuentas vertebrada en todo momento según marcas de dominación y sumisión), el "tener" masculino desvía las equivalencias entre hombre y mujer del lado de lo simbólico. El resultado de este desvío es que la identidad masculina se fija en el significante de forma unívoca, mientras la mujer queda relegada al registro de lo imaginario, al orden del significado, viendo fragmentada su identidad en el infinito probable. En otras palabras, no existe "la mujer" porque no hay una sola mujer, sino una multiplicidad indeterminada e indeterminable de ellas.

Es interesante corroborar que el concepto de mujer de Moore y Gebbie es coherente con esta directriz: la propuesta de un protagonismo de tres mujeres, en tres edades diferentes (Alicia en los sesenta, Wendy en los treinta y Dorothy en los dieciocho) apoya un dispositivo actancial de contrapuntos cuya interconexión hace de lo femenino una insondable puesta en abismo. Un principio de indeterminación del que podría decirse, en un sentido ideal (espacial y no temporal), que pretende ser atomizado, controlado, enjaulado en tres historias diferentes por tres autores de sexo masculino (los escritores Lewis Carroll, James Matthew Barrie y Lyman Frank Baum) y que Moore y Gebbie liberan en la actualidad de su obra conjunta. Las relaciones lésbicas entre los personajes son, por tanto, más allá de la ritualidad de su puesta en escena, índice de una trascendencia de lo femenino que se origina en la propia noción de origen. Pero volviendo al aspecto del "ser" fálico atribuible a la mujer, un "ser" que la convierte en la conclusión irresoluble del dispositivo del deseo (situada más allá de la necesidad, en el intangible lado del imaginario, del cuerpo detenido en el tiempo, del ideal generado en el espejo), la mujer puede entenderse como metáfora a ojos del hombre. Y esto es así en tanto su declinación supone un lugar propiamente poético, una incidencia del paradigma en el sintagma, del nivel espacial del lenguaje en el temporal del texto: el hombre, en la búsqueda de su deseo, accede a la mujer como máscara de éste, resumiéndola a necesidad. De ahí que, según Lacan, «para el hombre, a menos que haya castración, es decir, algo que dice no a la función fálica, no existe ninguna posibilidad de que goce del cuerpo de la mujer, en otras palabras, de que haga el amor» (2010: 88). ¿Pero qué ocurre cuando el centro del sistema no se encuentra en el punto de vista masculino (o más bien, siguiendo a Derrida y su centro fuera del sistema, en su ostentación viril)? ¿Es posible un punto de vista esencialmente femenino, desvinculado de la tiranía directiva del falo incluso como referente al que oponerse? Como indica Jacques Alain-Miller en torno a esta cuestión:

«Me parece que Freud, a partir del 'no tener' corporal, pone el acento de la solución femenina por el lado del tener, y ahora habría que investigar la solución por el lado del ser. La solución no es colmar el agujero, sino metabolizarlo, dialectizarlo o convertirse en el agujero mismo. Así, la solución del lado del ser es fabricar un ser con la nada, no colmar el ser. Y la posición femenina se acerca aquí a la posición analítica» (2006: 287).

Es algo que corrobora el hecho de que el ejercicio narrativo que Alicia, Wendy y Dorothy llevan a cabo de forma conjunta se invista en gran medida de las características de un liberador psicoanálisis; como la propia Alicia indica a Wendy al término del capítulo 8, en respuesta a la vergüenza que ocasiona a la segunda la confesión de sus aventuras sexuales como adolescente:

«¡Qué bobada! Hay un profesor muy notable que ejerce en la actualidad no muy lejos de aquí, en Viena, y que estudia la mente. Estoy segura de que él vería ese sueño de volar como algo perfectamente aceptable e incluso apropiado. Sin duda alguna, usted está tan cuerda como yo».



Los encuentros entre las tres mujeres, que cierran cada uno de los tres libros que componen la obra, sintetizan precisamente esta cuestión: el primero se salda en el reconocimiento mutuo de las tres como protagonistas de las populares historias burguesas de iniciación femenina a un mundo masculinizado, o lo que es lo mismo, una coincidencia especular que venía siendo impedida, velada por la incidencia del discurso masculino del trauma, la distorsión y la castración. Sólo tras la cópula del trío de mujeres frente a la representación de *La consagración de la primavera* de Stravinski (al mismo tiempo un reflejo especular y una traducción a significado de lo que la representación / significante pretende imputar con su expresión), las tres damas se atreven a referirse entre ellas por sus nombres y no por sus apellidos, émulos de los de sus maridos o padres: el “nombre-del-padre” al que Lacan se refería para designar la instancia cultural castradora. El segundo encuentro sexual entre las tres mujeres, plasmado como una jerigonza modernista pletórica de color, tiene lugar en oposición al asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, detonante político de la I Guerra Mundial expresado en tonos fríos y oscuros: de nuevo lo femenino se expresa en independencia de lo masculino, así como el *eros* lo hace en independencia del *thanatos*, en mundos enunciados en paralelo desde la misma distribución espacial de las viñetas y la lejanía de los sucesos. Por último, el tercer encuentro, prolongado en el orgiástico encierro del hotel Himmelgarten (organizado en respuesta desesperada al advenimiento leviatánico de la ofensiva) que tiene lugar durante el tercer libro, las historias y los embates sexuales se suceden en una *summa* entrópica que concluye con el abandono del hotel y la llegada purificadora-destructora de la Gran Guerra.

Es precisamente en estas uniones “a tres” donde ocurre lo que podría definirse como un milagro de la constitución psíquica: la mujer, en su mutuo reflejo fractal, instituye el discurso de una verdad simbólica propia e independiente, autorreferida, y no por ello destructora del hombre, aunque sí del hombre como tal, de su

semblante (entendiéndolo, además de cómo sinónimo de máscara, como instancia fálica de poder), al ser capaz de obviar éste (de nuevo no al hombre, sino a su semblante) en los ejercicios creativos, mostrados como equivalentes, de la relación sexual y la narración de historias. En palabras de Alain-Miller, refiriéndose a figuras mitológicas como Medea o Antígona:

«Una mujer verdadera no respeta ningún semblante. Lo verdadero en una mujer, en el sentido de Lacan, es que no respeta a nada ni a nadie: denuncia a los semblantes y al falo mismo como un semblante respecto del goce» (2006: 293).



El erotismo como metonimia

En relación a la interpretación de lo erótico en *Lost Girls*, se hace necesario entender el fetichismo desde la mencionada diferencia entre el “tener” masculino y el “ser” femenino. En el discurso intersexual, se entiende a la mujer como “falo” u objeto deseado en función de un cuerpo definido con una fisiología protuberante con respecto a la del hombre, una característica que suele potenciarse según una apropiación estratégica de la atención del otro, cifrada en formas culturales como el cabello largo, el maquillaje o la lencería. La mujer, para “ser” falo, se adorna y tienta al hombre a poseerla, de ahí, según entiende el psicoanálisis, que el hombre sea naturalmente fetichista y la mujer no. En este sentido puede hablarse del erotismo como desplazamiento metonímico: de esa forma, el fetichismo, como patología o parafilia, implica una condensación total, metafórica, en una sustitución total de la “mujer como objeto” por el “objeto como mujer”, traducida en la predilección de determinadas prendas femeninas por encima de la propia carnali-

dad a la que se asocian. El fetichismo como simple fantasía, sin embargo, se define como desplazamiento metonímico: la prenda como expresión significante de aquello a lo que se conecta de forma inmediata, la propia mujer.

En este aspecto desplazante de la naturaleza sexual humana podemos localizar la piedra angular de una concepción del sujeto como ser mediato. En la obra que nos ocupa, el erotismo se entiende como metonimia precisamente debido a la instancia narrativa. La sexualidad sólo es *erótica*, del mismo modo que la agresividad sólo es *thanática*, cuando se narra, cuando se "produce" y "representa", cuando transita de las virtualidades del lenguaje a lo simbólico efectivo del acto. Así, las mujeres sólo se reconocen entre ellas cuando relatan sus experiencias, cuando se "travisten" con las prendas eróticas de su pasado en el juego intersubjetivo del narrar. Y por otra parte, estas narraciones a lo largo de los tres libros, en las que explican



los cuentos que las tuvieron como protagonistas desde una perspectiva (des)metaforizada, son al mismo tiempo una revelación (un derrumbamiento del semblante establecido, o si se quiere una *alekeia*, término griego que, como bien supo ver Heidegger, designaba la verdad como "desocultación"), y una relectura del mito desde la perspectiva propia, "verdadera", o lo que es lo mismo, una restauración revolucionaria del semblante.

En esta reconstrucción se hace evidente el desplazamiento de la atención hacia una nueva forma de sexualidad, y de nuevo tiene lugar una operación que atribuye este artificio erótico a una perspectiva netamente feminista: la sensualidad formal de esta enunciación, al ser transmitida de mujer a mujer, se autocontiene, y no se constituye en ofrenda sumisa al hombre ni aun como lector; de ahí que el dibujo, de una calculada inexactitud desde una perspectiva de estilo realista (y aquí se hace definitiva la intervención de Melinda Gebbie) sea más afín a un sentido intuitivo y sensorial de la sexualidad, decididamente femenino, que al aspecto erótico de la cognición masculina, radicado en lo visual y por tanto más atento al orden del significante: la reproducción fidedigna y detallada de los cuerpos, las perspectivas y las actitudes. Ante esta conclusión de la sexualidad entendida como sinergia especular, cabe rescatar las palabras de Lacan:

«Sin llegar hasta oponerle los efectos antisociales que costaron al cataris-

mo, así como al Amor que inspiraba, su desaparición, ¿no se podría considerar en el movimiento más accesible de las Preciosas el Eros de la homosexualidad femenina, captar la información que transmite, como contraria a la entropía social?» (Lacan, 2008: 699).

Palabras que, como apreciaremos, cobrarán una especial importancia en el siguiente apartado.

La historia como ciclo

Desde la irrupción de la corriente historicista entre los periodos ilustrado y romántico, la hipotética posibilidad de alcanzar una “ciencia de la historia” ha acuciado al pensador moderno hasta nuestros días. El deseo humano de formular las pautas aparentemente azarosas del devenir histórico, con el objetivo pragmático de adelantarse a los acontecimientos futuros, es algo que se encuentra patente incluso en el componente determinista de la teoría del caos. Desde luego, es incoherente referir la creación matemática de Edward Lorenz en un texto sobre Alan Moore y no encontrar una conexión instantánea. Sin embargo, llegaremos a esta conexión sólo tras un rodeo por una aproximación a los aspectos del poder del lenguaje y el lenguaje del poder.



Inevitablemente, esta búsqueda del sentido nos conduce a Michel Foucault, cuyas investigaciones genealógicas se inspiraban precisamente en este quiasmo: un movimiento dialéctico que tiene mucho de espejo y de ciclo autocontenido. En su *Historia de la sexualidad*, el filósofo francés postula una brillante hipótesis (“la hipótesis represiva”) según la cual en el periodo victoriano se había conseguido una contención casi total de los enunciados sexuales (a excepción de los “lugares

de tolerancia” representados en los manicomios y los prostíbulos, ámbitos ampliamente descritos en *From Hell*) mediante, precisamente, el estudio minucioso y especializado de toda variante sexual posible. En sus propias palabras:

«La afirmación de una sexualidad que nunca habría sido sometida con tanto rigor como en la edad de la hipócrita burguesía, atareada y contable, va aparejada al énfasis de un discurso destinado a decir la verdad sobre el sexo, a modificar su economía en lo real, a subvertir la ley que lo rige, a cambiar su porvenir. El enunciado de la opresión y la forma de la predicación se remiten el uno a la otra» (Foucault, 2009: 8).

Según esta tesis, el psicoanálisis representado por Freud, a pesar del inevitable escándalo que supuso en su época, habría sido absorbido y utilizado por las disposiciones del poder, en su función de “criba empírica” de algo tan aparentemente imposible de definir, categorizar y controlar como la sexualidad humana. Aún en palabras del catedrático del Collège de France:

«Las técnicas de poder ejercidas sobre el sexo no han obedecido a un principio de selección rigurosa sino, en cambio, de diseminación e implantación de sexualidades polimorfas, y la voluntad de saber no se ha detenido ante un tabú intocable sino que se ha encarnizado –a través, sin duda, de numerosos errores– en constituir una ciencia de la sexualidad» (2009: 13).

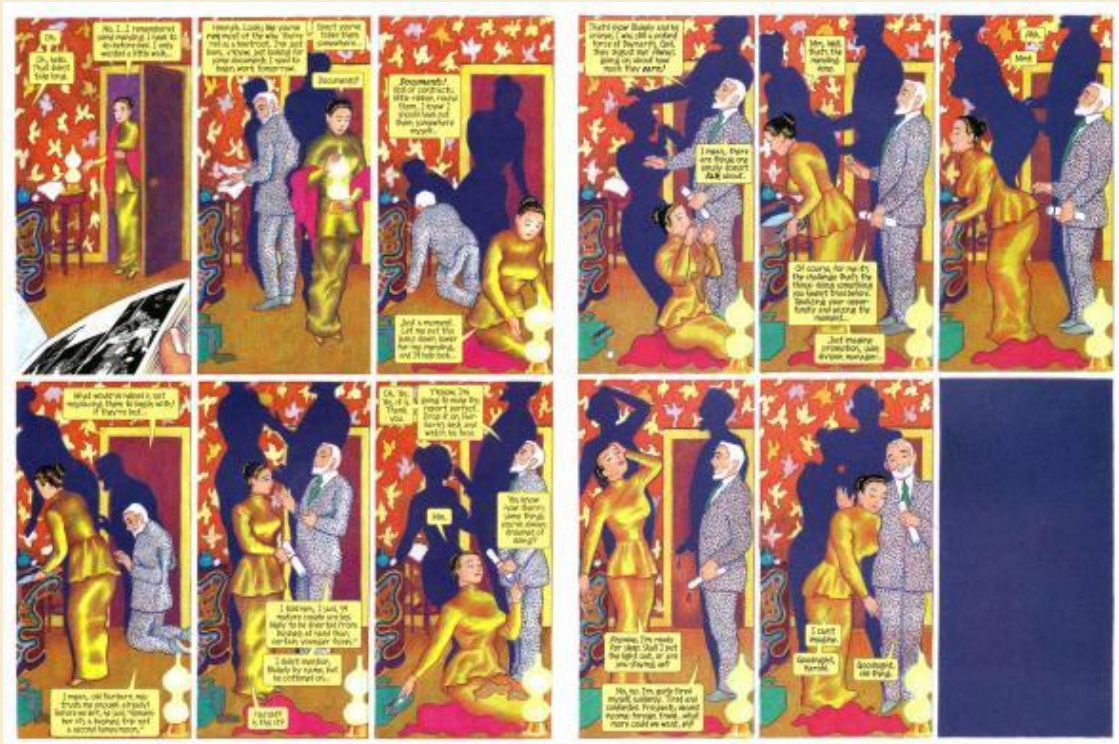
Paralelamente, como afirma el propio Alan Moore en su ensayo *25.000 Years of Erotic Freedom*,

«esta represión intensa y en gran medida indiscriminada que marcó la era victoriana, a pesar de haber contado con oposición y de que en muchos sentidos pudo constituirse en el periodo de más imaginativa subversión pornográfica, podría verse como un triunfo después de todo» (2009: 22).

Así pues, encontramos una dualidad inmediatamente interesante, que sólo puede entenderse en la función diacrónica de la historia: por una parte el triunfo castrador del puritanismo victoriano, acompañado de la compleja tecnología de un saber sexual promovido para hacer posible este mismo triunfo: la descripción pormenorizada del sexo en lo real, en la búsqueda insaciable de lo real en el sexo. Por otra parte, la idea de que esta búsqueda, desvanecido el sueño puritano, sentó los andamiajes para una sociedad más abierta y capaz de disfrutar de su sexualidad, legitimándola incluso mediante el discurso científico apoyado por la precedente. La noción de ciclo, como se hace evidente, corre paralela a la de espejo, cuando una misma estructura del conocimiento conoce dos usos plenamente opuestos, en momentos históricos distintos pero ligados por una relación de causa y consecuencia. La llegada del ensueño modernista en la *belle époque* que se ilustra en *Lost Girls* representa un estallido de vida que precede al holocausto de la guerra, aunque para ser precisos su extinción no responde a una intervención ajena, sino que deriva en todo caso de una entropía particular; así lo demuestra la escalada orgiástica de ficciones dentro de ficciones y depravaciones contenidas en sí mismas (de superación o tránsito decadente del *eros* hacia el *thanatos*, en definitiva) que tienen lugar en el sadiano encierro en el hotel. Más allá de toda posición moral, Moore pretende esa ingravidez ahistórica de pura razón que vertebraba el primer historicismo (y que en cierto modo puede encontrarse en el escepticismo recursivo de la ética posmoderna), asomándose a un sentido cíclico de la historia, puramente racional y basado en la asepsia orgánica del binomio, desde la balco-

nada del *mythos*. Algo que sorprende por su paradójica coherencia, porque en rigor la guerra, en su desproporción épica y su lírica del odio producida y reproducida en la propaganda, tiene más que ver con la suspensión ritual del *mythos* que con el *logos* de las sociedades basadas en criterios de ley. También en palabras de Foucault, en relación a los dos esquemas posibles de análisis de poder:

«El esquema contrato-opresión, que es el jurídico, y el esquema dominación-represión o guerra-represión, en el cual la oposición pertinente no es la de legítimo o ilegítimo, como en el esquema precedente, sino de lucha y sumisión» (1998: 25, 26).



La guerra y el acto sexual humanos, en definitiva, tienen estructura de ficción. No por nada el famoso “todo vale en el amor y en la guerra”. Acaso Jacques-Alain Miller acierta mediante el humor:

«El hombre lacaniano (...) aparece como un ser pesado, embarazado, porque el tener se define –y en eso es freudiano– como lo que puede perderse, lo cual condena al hombre a la cautela. El hombre lacaniano, y freudiano, es un ser miedoso que, por supuesto, va a la guerra. Pero el hombre va a la guerra para huir de las mujeres» (2006: 291).



En la coalición de un enfrentamiento perpetuo en torno a la posibilidad del poder, hombres y mujeres se inmiscuyen en un tiem-

po ritual que no responde a lógicas sociales, sino en todo caso biológicas y macroestructurales. El final aparentemente esperanzador de *Lost Girls* contiene en su código circular la inversión de su sentido, y por tanto la reducción a cero y la imposibilidad de toda evaluación. No hay esperanza, como no hay desesperanza: entre nosotros, nosotras, y la indistinguible efigie de nuestro deseo, tan sólo queda la neblina ciega de la historia.

BIBLIOGRAFÍA:

FOUCAULT, Michel (2009): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel (1998): *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira.

LACAN, Jacques (2008): "Ideas directivas para un congreso sobre sexualidad femenina", en *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LACAN, Jacques (2010): *El seminario. Aun*. Buenos Aires: Paidós.

MILLER, Jacques-Alain (2006): "Clínica de la posición femenina", en *Introducción a la clínica lacaniana*. Barcelona: RBA.

MOORE, Alan (2009): *25.000 Years of Erotic Freedom*. New York: Abrams.



Publicaciones relacionadas

- [LOST GIRLS \(NORMA, 2008\)](#)

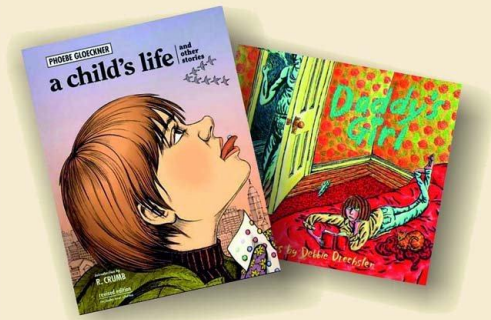
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

J. J. VARGAS (2012): "LA CONQUISTA DEL SEMBLANTE. LA MUJER SEGÚN ALAN MOORE Y MELINDA GEBBIE" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_conquista_del_semlante_la_mujer_segun_alan_moore_y_melinda_gebbie.html

SEXUALIDAD TRAUMÁTICA EN HEREDERAS DEL UNDERGROUND: DEBBIE DRECHSLER Y PHOEBE GLOECKNER (VALENCIA, 18-VII-2012)

Autor: [ADELA CORTIJO](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, dos obras de las autoras que son objeto de este estudio.



SEXUALIDAD TRAUMÁTICA EN HEREDERAS DEL UNDERGROUND: DEBBIE DRECHSLER Y PHOEBE GLOECKNER



Autorretratos de Debbie Drechsler y Phoebe Gloeckner.

Debbie Drechsler (1953) y Phoebe Gloeckner (1960) son herederas de la estética *underground* de la Costa Oeste de los años sesenta-setenta, de la época de la liberación sexual, de los *comix* de Crumb y Aline Kominsky, de Trina Robbins y de Diane Noomin, y de revistas como *Zap* o *Wimmen's Comix* (1970-1977), en la que Gloeckner comenzó a publicar. En sus trabajos no hay escenas eróticas complacientes ni cuerpos femeninos que fomenten la escopofilia o las miradas de *voyeur*.

Hay sexo explícito, ni erótico ni pornográfico, ni servicial, ni seductor, ni necesariamente placentero, ni pretendidamente obsceno, *ob-caenum*, esto es ofensivo, pero sí abiertamente impúdico u *ob-scenus*, mostrando aquello que no se suele representar en la escena.

Hay cuerpos desnudos, con miembros exagerados, expresionistas, o mostrados con un estilo naturalista, casi quirúrgico, observados en detalle con atenta curio-

sidad, como en los dibujos de anatomía de Gloeckner. Estas autoras abordan, en sus cómics de los años noventa, una sexualidad en construcción en un momento de tránsito, de metamorfosis existencial, en ocasiones sentida como una experiencia traumática. Ambas perfilan, en autoficciones o ficciones biográficas, sus frustraciones de infancia y de adolescencia, y gritan y dibujan las violencias calladas que sufrieron en el ámbito familiar, por la acción de sus padres o padrastros y la inoperancia de sus madres, que se proyectaban en ellas. Las dos crean personajes femeninos protagonistas que funcionan como alter ego; en el caso de Drechsler, se trata de Lily, y en el de Gloeckner, de Minnie. Personajes perdidos en el limbo del hogar, que no se sienten protegidos ni amados y que, por su condición femenina, sienten que desde la infancia han sido tratadas como mujeres en miniatura, como muñecas sexuadas.



Felación según Gloeckner.

Colocación de un diafragma. Gloeckner.

El fardo de ese peso sexual es considerado negativo por los adultos que las rodean, especialmente por las madres, que se muestran indiferentes, celosas y ausentes. Madres sacralizadas e hijas estigmatizadas porque son depositarias de una carga erótica no controlada. Ellas parecen heredar los pecados de sus madres, podrían ser la Dolores Haze de Nabokov en potencia, y se desvelan como víctimas de la apatía e indiferencia social del microcosmos de la casa y el colegio, del barrio o de las calles.

Los cómics de estas autoras podrían situarse en esa variante de "relatos de filiación" de los que habla, entre otros, Dominique Viart, que indica que el sujeto contemporáneo se comprende en su relación constituyente con el otro. La autobiografía se haría, pues, espejo biográfico, y el sujeto se vería "como otro", por aludir al ensayo de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (1990), en el que demuestra que el Otro no es la contrapartida del yo sino que pertenece a la constitución íntima de su sentido. La sexualidad comprendida y expresada por estas autoras de cómic completas –guión y dibujo– sería la propia del extremo contemporáneo: como elemento constituyente de su identidad, en su doble sentido, pues no sólo nos singulariza, sino que también nos hace idénticos a alguien. Su particularidad común sería la de darse como "tentativas de restitución" de vidas singulares diferentes de la autobiografía de las autoras, y no como elemento de voyeurismo, de ostentación, de rentable provocación o de placer estético. Por otro lado, y a pesar de sus diferencias, ambas se inscriben en una exploración narrativa que desplaza la búsqueda de la interioridad hacia la anterioridad.

Debbie Drechsler y Phoebe Gloeckner publicaron en los años noventa, cada una de ellas, una recopilación de historietas, *Daddy's Girl* (1996) y *A Child's Life* (2000), pertenecientes a distintos periodos de sus infancias y adolescencias, que constituyen una especie de florilegios estructurados, con un avance cronológico, en los que se aprecia la evolución de sus estilos y de las temáticas que abordan. Y poco después publican sendas novelas gráficas, las dos en forma de diario íntimo, en las que las autoras se transponen en la voz y el "autograma" de una adolescente.

Se trata, en los dos tipos de publicaciones, ya sean los diarios o las antologías de historietas breves, de "relatos de familia" que podrían ser objeto de estudio de la "psicogenealogía". Retazos o fragmentos de sus historias en los que ellas se interrogan sobre la peliaguda cuestión de las relaciones humanas, bien en un tono confesional o bien, y ésta es su originalidad, haciendo uso de la expresión de lo cotidiano y de los diálogos significativos y anodinos de sus personajes, marcando o diluyendo a placer la frontera entre lo normal y lo anormal, y especialmente en lo que a materia sexual se refiere.

Por otro lado, Debbie Drechsler y Phoebe Gloeckner se integran, desde los años noventa, en el grueso de una corriente que denuncia "la realidad enferma" o el profundo malestar que atraviesa el cuerpo social, y son especialmente las mujeres las que, en cierta manera, suelen poner en evidencia las perversidades que animan las relaciones familiares y hacen explícita una gran violencia que puede rozar lo insoportable dentro de un marco de aparente tranquilidad.

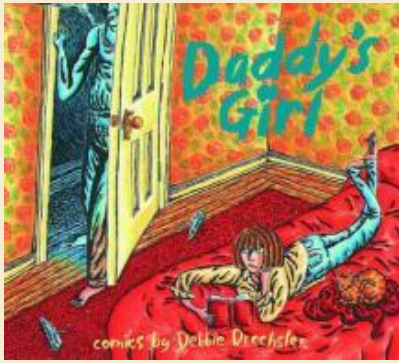
No son las únicas. En el horizonte francés tenemos a la veterana Chantal Montellier (1947), con sus trabajos de denuncia política y social, de corte feminista, que empezara a publicar en los años setenta, en la revista *Ah! Nana!* [1] (1976-1978). Quizá su obra más introspectiva sea *Un deuil blanc* (Futuropolis, 1987), en la que denuncia la coacción de su infancia con una madre epiléptica, "loca", que, en lugar de protegerla, la agredía y avergonzaba.



Phoebe Gloeckner, *A child's life*, Vida de una niña, La Cúpula, 2005, p. 75.



Minnie y las muñecas. Phoebe Gloeckner, *Vida de una niña*, La Cúpula, 2005, p. 17.



Portada de *Daddy's Girl*, de Debbie Drechsler.



Phoebe Gloeckner en foto y en dibujo.



Un deuil blanc (1987). Lámina en la que Montellier denuncia la mirada incómoda y acusadora de la gente de un autobús que no reacciona ante uno de los ataques de su madre.

El título, *Un deuil blanc*, resumiría un periodo de ausencia y de vacío en su niñez. Sin viñetas ni bocadillos, en forma de álbum ilustrado, se alejaba de la forma tradicional del cómic, y jugaba, en blanco y negro, con el negativo o el reverso de las imágenes. Más recientes son los casos de la belga Dominique Goblet (1963) y su *Faire semblant c'est mentir* (2007); de Nathalie Fertlut (1968) con *Lettres d'Agathe* (2008), o de Rachel Deville (1972) con *Louves* (2006). Todas ellas son autoras completas y hacen cómics autobiográficos con relatos de filiación, en los que ponen de relieve la brutalidad en el seno de la familia. Todos sabemos que tras el éxito de *Persepolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi, las historietas autobiográficas realizadas por mujeres han proliferado como setas y hasta límites insospechados, pero no todos los "autobiocómics" femeninos han de englobarse de manera simplista en una única categoría o meterse en el

mismo saco. Sí es cierto que, a grandes rasgos, se han centrado, con miradas intimistas y retrospectivas, en temas ligados a la infancia y a la familia, a las relaciones sentimentales conflictivas o ausentes, al sexo, a la enfermedad y a la muerte. Pero las diferencias y matices también cuentan, y las autoras norteamericanas que nos ocupan entroncan en mayor medida, por cuestión de estilo, con la línea de la quebequense Julie Doucet y la descripción de sus fantasías en *My New York diary*, que con la de Aurélia Aurita y sus erótico festivos *Fraise et Chocolat I y II*.

Responderían, más bien, a la exposición del trauma y a la rebeldía de un *sex, drugs and rock and roll*, primordialmente en el caso de Gloeckner, y a un retorno, con el *boom grunge* del Seattle de los noventa, al *comix underground* de los sesenta.

"Be sure to wear flowers in your hair"... así llegó Phoebe Gloeckner a San Francisco a los doce años desde Filadelfia –Debbie Drechsler se mudó a Santa Rosa, California, siendo originaria de Illinois–. Viaje iniciático de la Costa Este a la Costa Oeste por la Route 66 hacia la mítica San Francisco, la cuna del *underground* a partir de 1966. La ciudad soñada del *flower power*, el paraíso hippy del amor libre y de la droga, de la prostitución en Polk Street, del movimiento activista gay en Castro, y de la oposición a la intervención armada en Vietnam... Ellas son deudas de ese contexto, de ese escenario provocador, especialmente en lo que a reivindicación de libertad sexual se refiere, frente a las costumbres culturales y los principios morales tradicionales de la sociedad de clase media, pequeñoburguesa, norteamericana. Droga y sexo, música de Queen, de Bowie y de Janis Joplin, escatología y denuncia política... Todo ello bajo la sombra de la producción autobiográfica de Robert Crumb, de sus obsesiones y sus mujeres de protuberantes glúteos.



My New York diary, de Julie Doucet.

Citas de Phoebe Gloeckner, extraídas de su *Diario de una adolescente*:

–Tenemos todos los números nuevos cuando salen. Mierda, he conocido a la mitad de los dibujantes de este libro... con los años, todos han pasado por aquí.

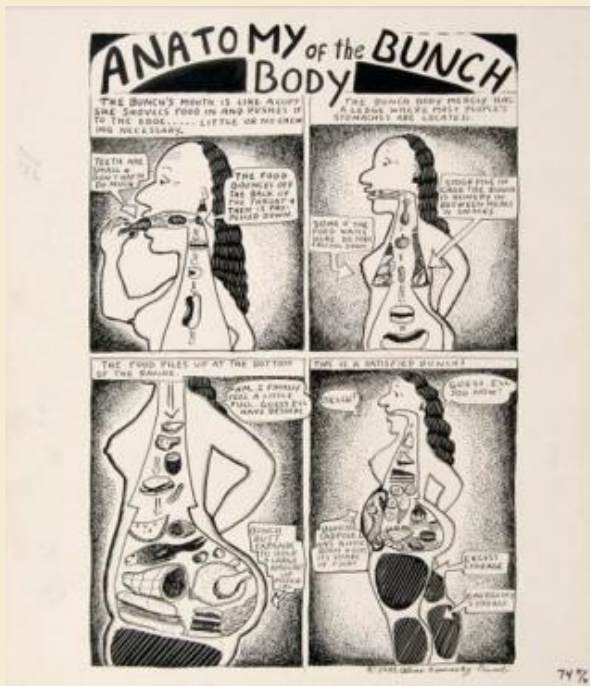
–¿En serio? ¿Aline Kominsky?

–¿Kominsky... te refieres a *The Bunch*? Claro que la he conocido. Es una tía muy legal. Bueno, ya sabes, todos esos dibujantes viven en San Francisco en algún momento... ¡Es la capital del cómic *underground* de los Estados Unidos!

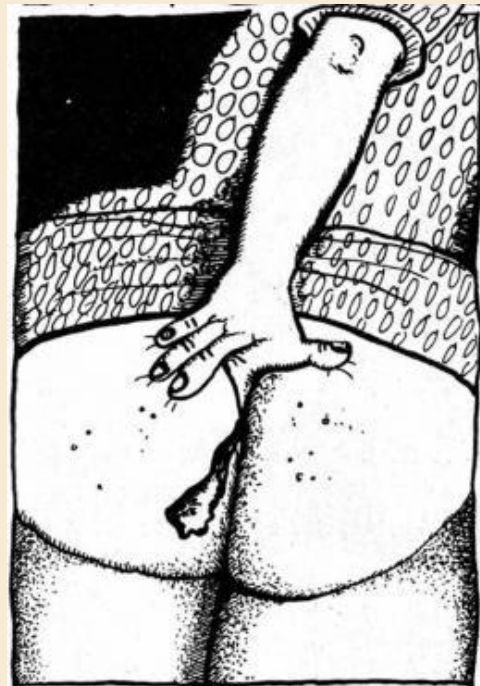
[...]

¡Ya tengo cuatro números de *Zap!* y un par de números de *Wimmin's Comix* y *Cheech Wizard*, que lo odio (p. 87).

(...) Artista favorito: R. Crumb o Hieronimus Bosch o Aline Kominsky (*The Bunch*) o Diane Noomin (*Didi Glitz*) o Justin Green (*Binky Brown*) o Van Eyck o Pedro Pablo Rubens (...) (p. 122).



Plancha de *The Bunch*.



Dibujo de Aline Kominsky-Crumb

Gloeckner equipara claramente, en su percepción estética, a Crumb y a Kominsky con el Bosco, Van Eyck o Rubens. Y es que el *underground*, como los viejos rockeros, nunca muere, y alarga sus tentáculos en Europa, especialmente en Francia, España y Holanda.^[2] El movimiento sigue vivo gracias a editores como Denis Kitchen y a dibujantes y autoras que llegaron al cómic a través de la estética y las temáticas *underground*. Es el mismo caso de Debbie Drechsler y de Phoebe Gloeckner. Amparadas por figuras combativas como Trina Robbins o Aline Kominsky, estas autoras tratan la sexualidad de manera natural y a la vez conflictiva, dentro de la corriente de ensalzar la maravilla de lo ordinario y relatar su vida en la cotidianidad, con el sexo como un componente más. Phoebe Gloeckner se desnuda por dentro y por fuera para retratar sus perturbaciones y neurosis, y para ofrecer su perspectiva individual sobre su vida a la deriva, su familia decepcionante y su refugio en el sexo y las drogas, en su *season en enfer* particular.

Debbie Drechsler publica *Daddy's Girl*, en 1996 en Seattle, editada por Fantagraphics Books (publicada en Francia en 1999 por L'Association y cinco años más tarde en España, en 2004, por La Cúpula, con el título *La muñequita de papá*). Se trata de una recopilación de historias escritas y dibujadas entre 1992 y 1996, por la que fue nominada al Premio Ignatz, cuyo nexo es un incesto entre un padre y su hija de ocho años, Lily. Drechsler formó parte activa en los años setenta del movimiento feminista y comenzó a hacer cómics inspirada por autores como [Richard Sala](#), Lynda Barry o [Michael Dougan](#).

Su primera historieta se publicó en 1992, en la revista que editaba Drawn and Quaterly. Allí sí hubo pacto autobiográfico, pues el nombre de la heroína coincidía con el de la autora. Diez años más tarde publicaba su segunda obra, una novela gráfica titulada *The Summer of Love* (2002), dedicada a las verdes experiencias de la adolescencia y al mundo recóndito de una Lily en pubertad.



Respectivamente: obras de Richard Sala, Lynda Barry y Michael Dougan.

En la actualidad, Debbie Drechsler se dedica más a la ilustración que al cómic, como hiciera Nicole Claveloux. Y en sus dibujos, que pueden apreciarse en su página web (<http://www.debdrex.com>), destacan las imágenes de plantas y pájaros. También crea tarjetas postales muy coloristas, sin perspectiva, como si fueran *collages fauves* con dibujos muy perfilados.



Ilustraciones naturalistas de pájaros y vegetales, y composición con las tarjetas de Debbie Drechsler.

La obra que le dio a conocer, *Daddy's Girl* o *La muñequita de papá*, es un compendio de historietas breves, de pocas páginas y en blanco y negro. En la edición de La Cúpula las cubiertas son en color; en la portada vemos la imagen de una niña leyendo en la cama con un gato enroscado a sus pies. Esta escena hogareña, íntima, de colores amarillos y anaranjados, se trunca por el oblicuo de la mirada de reojo que la niña dirige a la puerta de su habitación, que se abre y descubre en la penumbra la figura en pijama de un hombre fumando dispuesto a entrar, con un pie dentro y otro fuera. El contraste de colores, cálidos en el interior de la habitación, y fríos, de oscuridad azulada, en el pasillo, marcan desde el inicio la

desazón. En la contraportada, el gato se pasea indolente por el pasillo azul. Con un formato cuadrado, subrayado por planchas que se estructuran a menudo en cuatro viñetas, Debbie Drechsler hace contrastar los tamaños de las figuras del adulto, del padre, y de la niña. Los rasgos se exageran en un dibujo no realista, expresionista, de trazos nerviosos, muy rayados, a plumilla, en el que se imita, como en el rotulado, un cierto estilo infantil. El inicio in media res es abrupto y violento. De una violencia que sería insostenible en otro medio visual que no fuera el cómic (como se señaló en el artículo de Tebeosfera^[3] dedicado a este cómic).

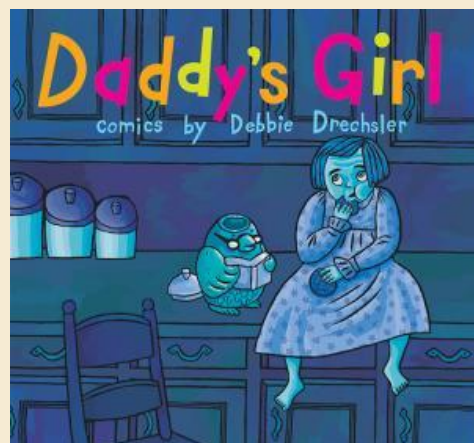


Debbie Drechsler, *La muñequita de papá*, La Cúpula, 2004, p. 12.

El primer relato, "Visitors in the night", marca el tono fuerte de los siguientes. La habitación de Lily y su hermana Pearl, que debería transmitir seguridad, se convierte en una especie de trampa oscura, y en la segunda lámina vemos cómo el padre se cuele, muestra el pene erecto a su hija y lo introduce en su boca. El sexo aquí es un acto de violación en un entorno que contrasta por su aparente tranquilidad. Se debe leer entre líneas y descifrar las pistas, a través de coloquios insulsos, pues todo se puede deducir por los gestos, por los ojos desorbitados, que resultan ser más elocuentes. Lily, a su vez, ejercerá su rabia, su violencia contenida, contra su hermana

pequeña, Pearl. Rasgo que caracteriza también a Minnie, el personaje principal de Phoebe Gloeckner, que no deja de agredir a su hermana pequeña, Gretel, en una especie de *mise en abyme* del maltrato.

La niña se refugia de esas experiencias traumáticas en la comida, en engullir sola, a escondidas, galletas en la cocina para quitarse el sabor del semen de la boca. E intenta crear a su alrededor una muralla de defensa, gracias a un mundo imaginario en el que habitan fantasmas protectores con los que se comunica. Como la niña de Chantal Montellier en *Un deuil blanc*, se refugia, en el dibujo final, en la lectura, en el libro abierto del que surgen miles de personajes de cuento que la rodean como una aureola.



Portada de *Daddy's Girl* en la que Lily engulle las galletas del señor búho en la oscuridad de la cocina.

No hay erotismo ni excitación en los dibujos de Drechsler, sólo hay denuncia contundente, sin discursos vacuos, a través de la imagen. La niña vive esa situación anormal con dolor, ante el silencio y el desinterés de una madre que parece no estar al corriente de nada, pero ella se es-

fuerza en que esa situación compleja entre dentro de los parámetros de la normalidad.

En cambio, los dibujos sí denotan esa tensión que se palpa, ese ambiente enrarecido, con técnicas expresionistas plasmadas en los miembros que se alargan o deforman, en la abundancia de suelos ajedrezados que transmiten la angustia, suelos como los del colegio en los que Lily vomita. La cotidianidad se entreteje y se recrea también gracias a los episodios o fragmentos, aparentemente inconexos, que se encadenan y que ofrecen pistas de lectura: la llegada de Marvin, el perro, o la escritura de un diario en el que la niña se descarga, al que personifica y al que se dirige como si estuviera dotado de vida. Gloeckner recurrirá también al diario, al secreto de confesión, como una manera fácil y rápida de exorcizar. En ambos casos, la madre acabará leyéndolos. El perro y el diario animados son testigos mudos de lo que está sucediendo y funcionan como biombos narrativos. Drechsler avanza con esquemas simétricos que marcan bien, por oposición, los límites de lo normal: primero es el beso de buenas noches de la madre a la niña y después le toca el turno al padre, y éste le mete la lengua hasta el fondo.



Debbie Drechsler, *La muñequita de papá*, *La Cúpula*, 2004, pp. 21-22.

Otro procedimiento es el de la repetición de imágenes tópicas o estereotipadas que encierran una crítica latente a la incomprensión y a la división entre el mundo de los adultos y el de los niños en el seno mismo de la familia. Resulta como el juego de buscar las diferencias entre dos dibujos casi idénticos; así, tenemos la reiteración de viñetas con dibujos de todos en torno a la mesa, el padre y la madre enfrentados, o bien en el interior del coche, con los padres delante y las tres niñas detrás, señalando gráficamente dos planos distintos.

En "The big news" (1992) se pone de manifiesto la mala relación de los padres, el carácter itinerante de la familia y el desequilibrio emocional que se palpa cuando, por ejemplo, Pearl borra su imagen de las fotos del álbum familiar. La madre de Lily se burla de sus primeros amores, y ella reacciona cambiando las galletas por la ingesta descontrolada de *cheetos*. La deglución compulsiva, así como la saturación gráfica y el horror vacui de las viñetas, parecen indicar la necesidad de un

exceso que borre o camufle un defecto. En "Daddy Knows Best" (1992), el padre irrumpe de nuevo en su espacio y la sorprende desnuda en la ducha.



Debbie Drechsler, *La muñequita de papá*, *La Cúpula*, 2004, p. 27 y 41.



«Estaba a mi rollo cuando de pronto papá vino a joder. Actuó como si fuera un accidente, pero yo sabía que no lo era. Dijo que iba a contarle a mamá lo mucho que yo coqueteaba con él si no le dejaba mirar» (p. 41). El adulto es el que agrede, el que fuerza, pero consigue hacerle sentirse culpable a ella, le llama "guarra" y le dice que la culpa de que él actúe así es de ella. Por ello, Lily está siempre de mal humor, lo paga con sus hermanas, y rechaza su feminidad, no quiere vestirse como una chica ni mostrar su cuerpo. Y todas esas señales o reacciones son incomprendidas por su madre. «Si supiera lo de papá conmigo». «¿Y si lo supiera y fuera ésa la razón por la que siempre está tan enfadada conmigo?» (p. 45). Cuando llega a la adolescencia empieza una relación con un chico, en "Drummer boy", pero en cuanto descubre su mirada de deseo ella le deja porque le da asco. Las situaciones embarazosas no dejan de sucederse, como cuando se queda a solas con su padre, en "Too late" (1993). «Recuerdo que juré no volver a quedarme sola en ningún sitio estando mi padre en casa» (p. 59). Lily llega a pensar en el suicidio como solución, como la Minnie de Gloeckner, porque tiene miedo de pertenecer siempre a su padre, «Vamos, Lily, ven con papá» (p. 64), pero no quiere hacer sufrir a su madre, y sobre todo no quiere que se entere de lo suyo con su padre. Lily adquiere en su infancia, por culpa del descubrimiento de una sexualidad extraña

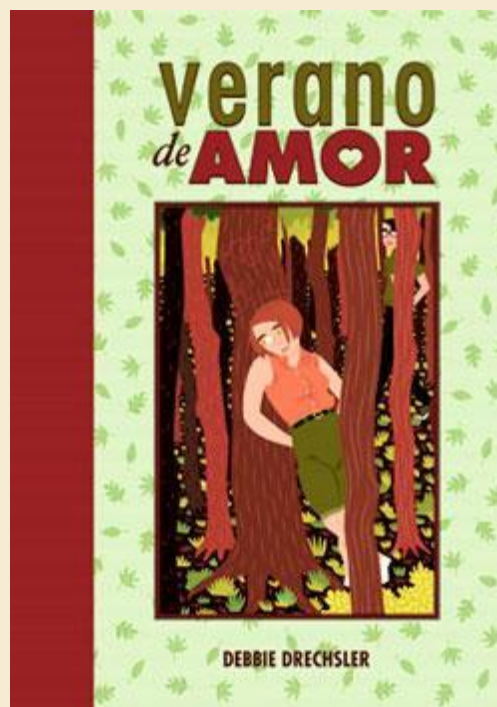
o desvirtuada, la conciencia de ser diferente, de ser rara, de no ser normal. Por eso se hará amiga de Claudia, una chica tímida e inteligente de su colegio con la que Lily se pregunta cómo sería ser raro sin tratar de ocultarlo. La manera de superar esa desagradable iniciación al sexo, dentro de casa, es refugiándose en sus dotes de dibujante.

Aline Kominsky afirmaba: «El trabajo de Debbie Drechsler es escalofriante, torturado, y está lleno de revelaciones, pero al mismo tiempo resulta hipnótico y bello. Imposible apartar la mirada de él... Debbie es una de las artistas de cómic más talentosas de su generación».

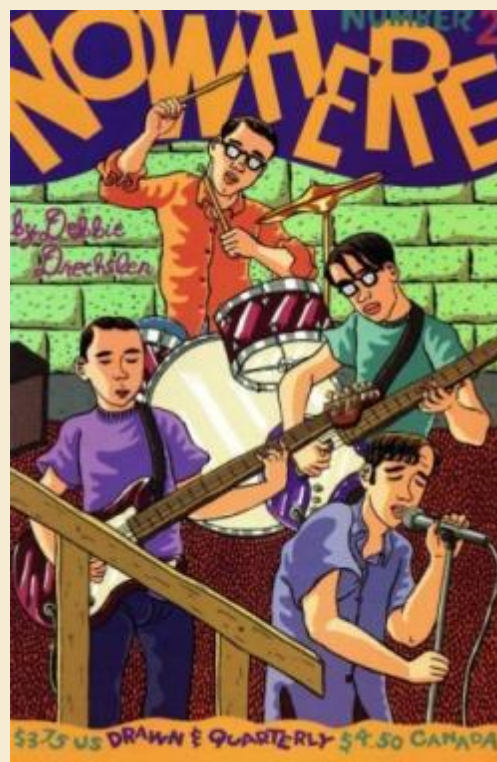
La cuestión omnipresente de la "normalidad" respecto a la sexualidad ligada a la construcción identitaria se dibuja de nuevo en *Summer of Love* (Drawn & Quarterly, 2002).

Como si se tratara de un cuaderno escolar o un diario, en formato libro y en un estilo más depurado, bicolor verde y marrón, con un dibujo más sencillo, vemos en la cubierta la figura central de una adolescente, Lily de nuevo, y en la contraportada encontramos a la misma chica, de espaldas, besada por un chico en un bosque. Ese topos simbólico está presente como un personaje más en los tres primeros capítulos; es el lugar del largo y cálido verano, del esplendor en la hierba. «En la adolescencia siempre es verano, aunque a veces por dentro haga frío», dice Drechsler, y en el cuarto y quinto capítulos, como los actos de una tragedia clásica, llega el otoño, la vuelta al instituto y a los problemas de la aceptación de los demás, sin llegar a convertirse en la Carrie de Stephen King – recordemos *Black Hole* (1995), de Charles Burns (*Agujero Negro*, La Cúpula, 2001), o *I never liked you* (1994), de Chester Brown (*Nunca me has gustado*, Astiberri 2007)–. Ya en "Sixteen" la autora cambiaba de personaje protagonista y presentaba a una chica de dieciséis años que llegaba a un instituto nuevo –tópico donde los haya en los filmes y series estadounidenses de *teenagers*– y tenía dificultades para integrarse, entre las que se encontraba sufrir una violación a la que no se había resistido. Los capítulos de *Verano de amor* fueron publicados con antelación en una serie de cinco volúmenes, *Nowhere*, que concluyó en 1999.

En *Verano de amor* hallamos la misma composición familiar que en *La muñequita de papá*: la madre, las tres niñas (Lily, Pearl y Kay) y un bebé, Roy. Los nombres coinciden, pero esta vez el padre calvo, Albert, está prácticamente fuera de esce-



Portadas de *Verano de amor* y *Nowhere*, de Drechsler.



Phoebe Gloeckner estudió en las escuelas cuáqueras, se trasladó con su familia a San Francisco y comenzó un periplo por varios colegios, de los que fue expulsada. Quiso ser artista o camarera y coqueteó con las drogas en Polk Street. Ahora es ilustradora médica, dibujante de cómics y profesora de arte en la Universidad de Michigan, en Ann Arbor, y realiza, desde hace varios años, un proyecto plástico narrativo en torno a los feminicidios en Ciudad Juárez.

Gloeckner dice que no hace cómic *underground*, pero no puede negar su influencia y cuenta con la bendición de Robert Crumb, al que conoció personalmente, con quince años, en un concierto de su banda, The Cheap Suite Serenaders. Recordemos que escribió una carta de fan a Kominsky, y sus comienzos fueron con historietas publicadas en las revistas *Weirdo* o en *Young Lust*, de Bill Griffith.



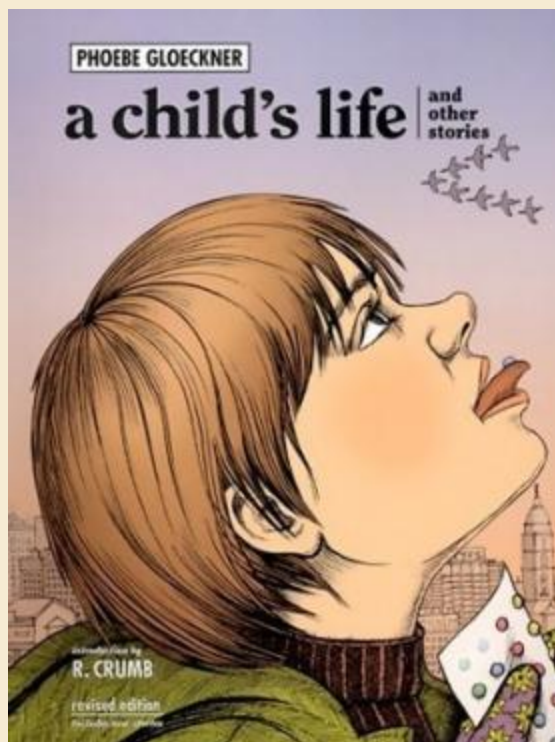
Portadas de *Weirdo* y de *Diario de una adolescente*.

En *Diary of a Teenage Girl* (2002) (*Diario de una adolescente*, La Cúpula, 2007) sitúa la historia en San Francisco, y comienza el diario en la primavera de 1976. Siendo una adolescente de quince años, Minnie contará su iniciación sexual con uno de los novios de su madre y su educación sentimental, en la que ella expresa sin tapujos una sexualidad que pretende colmar vacíos, pero también un deseo físico que funciona como pulsión de vida. Phoebe Gloeckner, con esa intensa mirada azul que "parece que está a punto de estallar", como asegura en el prólogo Crumb, no firma el pacto autobiográfico, pero se hace evidente que la protagonista es ella: de hecho, la dibuja con sus rasgos. En su diario combina la prosa con el cómic, con ilustraciones, cartas, letras de canciones y algunos poemas. Es un auténtico híbrido existencial en el que se combinan distintos medios de expresión. Hay fundamentalmente texto, pero algunas escenas, más dramáticas, son contadas con páginas de cómic, como si la única manera posible para ella de expresar esa sensación o situación fuera a través del cómic. Minnie Goetze es el elemento central, y su materia nos es contada en forma de diario íntimo durante un periodo de tres años, dividido en tres partes: "Primavera"; "Vacaciones de verano"; "Mi

tercer año”, más un epílogo. A los quince años está enamorada del novio de su madre –que tiene veinte años más que ella–, con el que mantiene relaciones sexuales, y en la última parte se introduce en espiral en el mundo de las drogas y en el sexo con desconocidos. Estamos ante una ficción biográfica, en la que la protagonista es una transposición de la autora. Minnie habla de su sexualidad con una gran frescura y con franqueza. A ella le gusta el sexo, y es la sensación de incompreensión y de desamor por parte de Monroe, el novio que comparte con su madre, lo que le lleva a buscar emociones más intensas junto a Tabatha, a tener esa experiencia homosexual y a dejarse convertir, de la mano de esa chica difícil, en una yonqui que pierde el autodominio.

Esta autora considera el diario como un ente mixto: «Un relato en palabras e imágenes». Como si quisiera dejar constancia de que no se trata ni de una historieta, ni de un álbum ilustrado, ni de un relato escrito, sino de todo ello junto, y no por un gusto barroco por lo heteróclito, sino más bien por una necesidad de expresión en la que todo medio artístico es válido. Gary Groth entrevistó a Phoebe Gloeckner para *The Comics Journal*, y en esa entrevista ella se definía como una artista multidisciplinar y no sólo como autora de cómics.

Diario de una adolescente es otra lectura, más lógica o menos caótica y expresiva, de su obra anterior *A Child's Life* (1998) (*Vida de una niña*, La Cúpula, 2005). Como hace Debbie Drechsler con *La muñequita de papá*, Gloeckner recopila una serie de historietas que se publicaron en los noventa en revistas como *Weirdo*, *Twisted Sisters* o *Wimmin's Comix*, con un vínculo temático, e incluye, al final, grabados e ilustraciones médicas con un claro mensaje sexual, de reducir el cuerpo a su funcionalidad. En esta primera obra se nos cuenta la infancia de Minnie Goetze, una niña de ocho años que vive con su madre, su hermana y su padrastro Pascal, y cuya madre, muy joven y guapa, es medio alcohólica, mientras su padrastro escocés se masturba en el baño y sexualiza las relaciones con las hijas de su mujer. También abarca su adolescencia, que es contada al detalle en el diario. La recopilación tuvo problemas con la censura en Francia e Inglaterra, y su trabajo fue tachado de “obsceno”, con escenas demasiado “explícitas”. Gloeckner siempre afirma en las entrevistas que su obra gráfica no es pornográfica, porque no pretende serlo. «Soy objetivista. Nada de lo que hago puede decirse que sea pornográfico». Es sexo explícito, cierto, pero no es provocador ni de mal gusto.



Portada de *A child's life*, de Gloeckner.

Esta obra contó también con una introducción de Crumb y eran historias cortas

con un dibujo típico del *underground*. En la primera historieta, "Un hombre sobre el que llorar", se advierte la búsqueda de refugio en la ficción. Minnie protege a sus muñecas desvalidas (más tarde, Gloeckner usará muñecas para denunciar los asesinatos de Ciudad Juárez), que cobran vida y son una especie de coraza frente a una realidad cruel en la que un padrastro déspota, cuando se enfada con ella en el coche, la abandona como a un perro en medio de la carretera.



Gloeckner se atreve a hablar de la situación en Ciudad Juárez, sin haberla vivido en primera persona, autorrepresentándose en forma de muñeca. Otra construcción en eco.

Él es el causante, en "Honni soit qui mal y pense", de que su madre deje de ser cariñosa y de tener contacto físico con ella, porque Pascal le advierte del carácter sexual e incestuoso de la relación con su hija. En "Hommage à Duchamp", Minnie y su hermana Gretel sorprenden a su perfecto padrastro masturbándose, lo observan a través del cristal de la puerta del baño y piensan, ante esa imagen chocante, que se está lavando el pene.

Su verdadero padre, John, nunca está presente en sus vidas y el padrastro escocés, maniático e insufrible, le dice a Minnie que le gustan las niñas de trece años y que las mujeres de treinta, como su madre, le dan asco. Les anuncia que va a adoptarlas y después se retracta. Gloeckner, como Drechsler, hace uso del marco cotidiano de la familia, las conversaciones en torno a la mesa, en el coche, o en el sofá del salón, precisamente para desvirtuar la situación y hacer hincapié en lo insólito de las circunstancias. Minnie acumula experiencias negativas respecto al sexo y la agresión familiar. En "Desarrollos del desarrollo", Minnie, que está en casa de sus abuelos, cuenta cómo la vecina de diez años le anuncia a bombo y platillo que le ha bajado la regla para, acto seguido, y escondida bajo su cama, oír cómo su padre la castiga pegándole con la correa del perro. Estímulo - respuesta. Desde la niñez y la pubertad, la sexualidad se liga a una especie de agresión del universo de la infancia. En la siguiente historia, "Una lección objetiva sobre cítri-

cos”, con un enlace sincopado con la precedente, Minnie está en su habitación, leyendo “casualmente” *Lolita*, de Nabokov. Su madre la llama a gritos para tener esa “charla de mujer a mujer” que la niña de la anterior historia le había anunciado. Al final, esa “charla” importante en el proceso de transformación se convierte en una intromisión del padrastro, que le interroga sobre el tamaño de los pechos de las niñas de su clase, para saber si son como naranjas, como limones o como pomelos. La reacción de rabia y de odio hacia los suyos, Minnie la refleja, como Lily, en su mala relación con la hermana pequeña, a la que acaba golpeando. Pascal, el padrastro, contribuye en su infancia a generar su inseguridad y su complejo de inferioridad.



Phoebe Gloeckner, *Vida de una niña*, La Cúpula, 2005, p. 30.

Como ecos o reflejos, en “Otras historias infantiles”, Phoebe Gloeckner muestra las dificultades de adquisición de nociones sexuales en su infancia. En “Magda y los hombrecillos del bosque”, deforma los cuerpos para poner de relieve una expresión concreta. Cuenta la historia de su madre como si ésta fuera una niña de siete años que se pasea sola, cual *Caperucita Roja*, por el bosque. Allí se encuentra con los tres hombrecillos que formarán parte de su vida, esto es, el padre de Minnie, que la dejará preñada a los diecisiete años y le mentirá; su segundo marido, que querrá un matrimonio abierto y castigará a sus hijas, y el tercero, con el que beberá mucho y con cuya hija mayor mantendrá relaciones sexuales. La niña corre hacia su madre diciendo que no quiere crecer nunca, y la madre le responde: «¡Vamos! ¡No seas tonta! ¡Crecerás y conocerás a un buen chico y te casa-

rás y tendrás hijos y seréis felices! ¡Y comeréis perdices!» (p. 59). La ironía y la denuncia son evidentes. O, en “La broma de la arena del gato”, se juega con un mundo al revés en el que las dos hermanas son adultas y su madre es una niña. En “Cosas divertidas que hacer con niñas pequeñas”, su padrastro Pascal, el sibarita, se enfada con su hermana Gretel porque no quiere probar el vino, tumba a la fuerza a la niña en el suelo y la obliga a tragarse el vino que él mismo le escupe desde su boca.

Las situaciones que se suceden son de una gran violencia, pero se expresan como si fueran parte de algo normal y aceptado como tal. La recopilación acaba con “Historias adolescentes”, en las que Minnie cuenta que su primera experiencia sexual fue con un novio de su madre, Monroe. Y en “El tercer amor de Minnie o pesadilla en la calle Polk” se narra en cómic la tercera parte del *Diario de una adolescente*, es decir, cómo Minnie conoce y tiene una relación con la hermosa Tabatha, cuya madre, adicta a la heroína, le había hecho actuar de niña en películas porno. Tabatha es yonqui desde los doce años, se la chupa a los travestis que le dan la droga y ejerce de proxeneta para camellos de poca monta, a los que ofrece niños a cambio de drogas y alcohol. Vamos, un primor. Su primera cita, una Nochevieja, se convirtió en una pesadilla que duró una semana, en la que Tabatha

pinchó y prostituyó a Minnie.



Phoebe Gloeckner, *Vida de una niña*, La Cúpula, 2005, pp. 69-70.



Encuentro final de Minnie y Tabatha.

Dieciocho años más tarde, cuando Minnie ya trabaja, dibuja y tiene una hija de dos años, se encuentra con una Tabatha enferma pidiendo en la calle. Minnie Goetze demuestra así que estuvo en el lado salvaje pero juró que nunca iba a volver. Así acaba *Vida de una niña*.

Diario de una adolescente, novela monstruosa por su naturaleza compuesta, en la que la protagonista salía de un hogar problemático para encontrarse con «las almas perdidas de la calle Polk: putas, yonquis y travestis», resulta también interesante porque constituye un fresco de un momento crucial en la historia del

underground, de la cultura de la calle y del auge de los gurús de la música y el cómic de los años setenta. En una ciudad mítica a cuyos espacios Gloeckner rinde homenaje: Market Street, Castro, Polk Street, Chinatown, Little Italy, California Street, Sausalito, Alcatraz, Nob Hill, Russian Hill. El diario de Gloeckner, a diferencia del de Dreschler, posee una fuerza inconformista, de rebeldía y de gran libertad. En varias ocasiones, Minnie dice que le gusta el sexo y que lo practica porque

le apetece, y en ello resulta muy convincente, porque no se guarda nada para sí. Ni sus aspiraciones, ni sus anhelos de amor, ni su necesidad de atención. La reflexión sobre su falta de comunicación con su amiga Kimmie o con su madre, y la visita al psicoanalista, que le regala un consolador para que no tenga relaciones sexuales con cualquiera, son aspectos de su cotidianidad.

Dreschler y Gloeckner son artistas, ilustradoras, que conciben en sus incursiones en el cómic maneras de expresar conflictos identitarios en los entornos familiares agresivos en los que han vivido. El medio les ofrece válvulas de escape, ya sea en forma de historias breves o de diarios, y, en esas producciones de los años noventa, su aproximación al sexo se ciñe a un método de observación casi naturalista, de contemplación del cuerpo humano, de sus bellezas y maquinarias, como nos muestra Gloeckner en sus dibujos de anatomía. La mirada que provocan sus relatos y los desnudos de sus imágenes ya no es escopofílica, es simplemente analítica.

BIBLIOGRAFÍA:

- Debbie Drechsler, *Daddy's Girl* (1996, en Fantagraphics Books). *La muñequita de papá* (2004, La Cúpula).
- Manuel Barrero, "El fin de la infancia", reseña de *La muñequita de papá*, [en este enlace](#).
- Crítica francesa de *Daddy's Girl*, por JN, [en este enlace](#).
- Debbie Drechsler, *Verano de amor* (*The Summer of Love*, 2002). La Cúpula,
- Crítica de *Verano de amor*: <http://www.entrecomics.com/?p=10518>
- Entrevista a Debbie Drechsler, en *Du9* por Nicolas Verstappen: <http://www.du9.org/entretien/debbie-drechsler/>
- Phoebe Gloeckner, *The Diary of a Teenage Girl* (2002). *Diario de una adolescente*, La Cúpula, 2007.
- Phoebe Gloeckner, *A Child's Life* (2000). *Vida de una niña*, La Cúpula, 2005.
- Página web de Phoebe Gloeckner, <http://www.ravenblond.com>.
- Groth, Gary. "Phoebe Gloeckner" (entrevista). *The Comics Journal* #261, Julio de 2004.
- Bengal, Rebecca. "On Cartooning" (entrevista). *P.O.V. (PBS series web content)*, Julio de 2006.
- Orenstein, Peggy. "Phoebe Gloeckner is Writing Stories about the Dark Side of Growing Up Female". *The New York Times Magazine*, 5-VIIIa-2001.

Notas.-

[1] *Ah! Nana!*, revista cuyo eslogan era: «Fait par et pour les femmes», en la que participaron Chantal Montellier, Nicole Claveloux y Florence Cestac, entre otras; de la que sólo se publicaron nueve números temáticos centrados en la sexualidad femenina, la homosexualidad, el incesto, la pedofilia o la violencia sufrida por las mujeres. Publicada por Les Humanoïdes Associés, editores también de *Métal Hurlant* en un momento álgido del Movimiento de Liberación de las Mujeres en Francia. Cf. Virginie Talet, «Le

magazine Ah! Nana: une épopée féministe dans un monde d'hommes?», *Clio*, n° 24-2006, Variations, disponible en línea en este enlace: <http://clio.revues.org/index4562.html>.

[2] Véase la retrospectiva que el Musée d'Art Moderne de París dedica en estos momentos a Crumb: *Robert Crumb. Del underground al Génesis* (del 13 de abril al 19 de agosto de 2012). <http://www.mam.paris.fr/fr/expositions/crumb>.

[3] <http://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/LaCupula/LaMunequitadePapa.htm>

[4] Traducción: "[...] si todo parece normal, si todo el mundo se comporta como si todo fuera normal, si nadie quiere hablar de lo que parece anormal... quizás no sea más que un sueño". Una crítica francesa de la publicación de *Daddy's Girl* en L'Association se halla accesible [en este enlace](#).



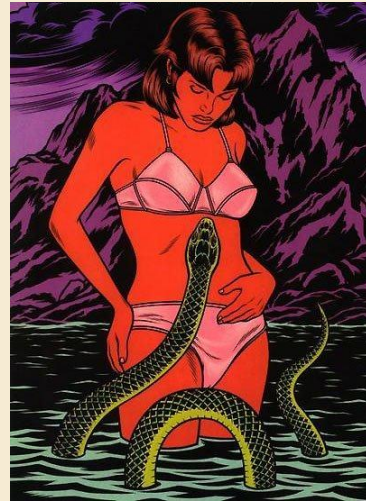
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ADELA CORTIJO (2012): "SEXUALIDAD TRAUMÁTICA EN HEREDERAS DEL UNDERGROUND: DEBBIE DRECHSLER Y PHOEBE GLOECKNER" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), VALENCIA : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sexualidad_traumatica_en_herederas_del_underground_debbie_drechsler_y_phoebe_gloeckner.html

MUJERES Y SEXO EN LA OBRA DE CHARLES BURNS, DANIEL CLOWES Y CHRIS WARE (OVIEDO, 24-VII-2012)

Autor: [RUBEN VARILLAS](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de TEBEOSFERA, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic. A la derecha, detalle de la portada del número 7 de 'Black Hole', serie de Charles Burns, uno de los autores que se repasan en este documento.



MUJERES Y SEXO EN LA OBRA DE CHARLES BURNS, DANIEL CLOWES Y CHRIS WARE

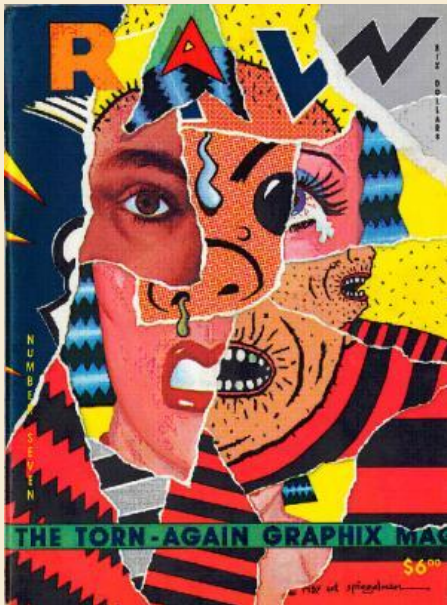


FIG 1. Burns, Clowes y Ware participaron en las propuestas vanguardistas de la revista *Raw*, editada por Art Spiegelman y François Mouly. En este número #7, fue el turno de Charles Burns, en concreto.

En el inconsciente colectivo de los lectores de cómics, las figuras de **Charles Burns**, **Daniel Clowes** y **Chris Ware** aparecen unidas por su papel principal en la consolidación reciente del cómic como medio cultural y en su consideración, más reciente todavía, como vehículo artístico equiparable a otros discursos narrativos consolidados, como el cine o la novela. Es evidente que la labor de estos tres artistas ha tenido un rol esencial en el asentamiento del formato de la novela gráfica y en el boom actual que vive el cómic de autor. Pero ¿hay algún otro factor que favorezca la asociación de estos tres creadores en la mente del aficionado?

Pese a la visión conjunta e inclusiva que tenemos de ellos (probablemente impulsada por su origen norteamericano, sus comienzos independientes y su apreciación actual como estrellas del cómic), lo cierto es que Burns, Clowes y Ware surgen como artistas en momentos diferentes. No podemos llegar a decir que pertenecen a diferentes generaciones, pero sí afirmar que sus primeros trabajos

arrancan de coyunturas socioculturales dispares.

A Charles Burns (1955) se le empieza a conocer gracias a su presencia en las revistas americanas y europeas que con tanto éxito proliferaron a comienzos de los años ochenta (con sus series *El Borbaj* –que apareció por vez primera en la revis-

ta *Raw*, de Mouilly y Spiegelman-, *Big Baby* o *Hard-Boiled Defective Stories*); estos trabajos ya le dieron popularidad a un joven Burns.

Daniel Clowes (1961) se revela como narrador avezado a finales de los ochenta y comienzos de los noventa. Aunque llevaba dibujando cómics desde finales de los años setenta y *Lloyd Llewellyn* apareció en 1985 (y formó también parte de *Raw*), fue sobre todo a partir de la publicación de sus *Eightball* (su propio *comic book* editado por Fantagraphics) cuando se consolidó como autor de cómics de éxito. En estos *comic books*, Clowes fue publicando por entregas algunas de las obras que le convertiría en una de las estrellas mediáticas de los años noventa: *Como un guante de seda forjado en hierro*, *Ghost World* o *David Boring* entre ellas.

Chris Ware (1967) comienza a publicar muy joven: a finales de los ochenta encontramos una historia suya (como sucedía en los casos de Burns y Clowes) en la revista *Raw*. No es, sin embargo, hasta 1995 cuando Fantagraphics le ofrece la oportunidad de editar con ellos su heterodoxa colección *The Acme Novelty Library*, en la que publicó algunos de sus trabajos principales de forma episódica. Logra su consagración definitiva en el año 2000 con la publicación en un único volumen de uno de aquellos trabajos, *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo*.

¿Podríamos afirmar entonces (al margen del éxito indiscutible del que gozan los tres en la actualidad) que Burns se consagró como autor en los ochenta, Clowes a principios de los noventa y Ware a finales de esa misma década? ¿Ha sido su éxito lo que les ha emparentado dentro del imaginario colectivo o se trata más bien de un fenómeno de asociación apoyado en afinidades editoriales, temáticas y estilísticas? Tenemos pocas dudas al respecto, matices cronológicos aparte, Burns, Clowes y Ware tienen demasiados puntos en común, más allá de su creciente popularidad, como para pasarlos por alto.

Los tres, por ejemplo, parecen mostrar una franca inclinación por la cultura estadounidense de la primera mitad del siglo XX, como demuestra la galería de pandilleros, jovencitas rebeldes, luchadores y detectives de Burns, el gusto por la serie negra clásica de Clowes o la indisimulada fascinación de Ware por las revistas y la estética gráfica de comienzos de siglo. Todos ellos, además, admiten una devoción absoluta y reconocen el magisterio del cómic clásico estadounidense, en especial el producido durante el periodo *underground* de los años sesenta-setenta.



FIG 2. Robert Crumb, o la influencia compartida (*If I Were a King* #1, pág. 20).

Quizás deberíamos buscar en el universo transgresor del underground, en su des-

precio inquebrantable hacia la autoridad y la convención (manifiesto en actitudes como el feminismo, la adscripción *hippy* o el inconformismo político y social), algunas de las influencias que marcan la obra de estos tres grandes del cómic contemporáneo; y en particular algunas de esas constantes temáticas que definen su relación con el otro sexo. Paradójicamente, pese a reivindicar sus fuentes clásicas, gran parte del éxito de estos tres creadores se basa en su capacidad para actualizar aquellas influencias en un modelo artístico plenamente contemporáneo, que reúne muchas de las marcas de la posmodernidad artística, como la autoconsciencia, la metaficción, la artificiosidad o el extrañamiento (que une a Burns y a Clowes, por ejemplo, con creadores actuales como David Lynch o Haruki Murakami). En la misma idea, su creación de personajes arranca de las nociones antiheroicas de la narrativa contemporánea. La mujer adquiere un papel relevante dentro de dicha ecuación narrativa.



FIG 3. El pecado, la culpa y la enfermedad como trasunto de la relación sexual son una constante en la obra de estos tres autores (Charles Burns, *Burn Again*, pág. 4).

Para Burns, para Clowes y para Ware, el sexo femenino casi nunca resulta ser un motivo de conciliación familiar o de afianzamiento personal. Las relaciones hombre-mujer que se plantean en sus viñetas son altamente problemáticas, parecen siempre abocadas al fracaso y se presentan como una fuente de conflicto permanente y de fracaso individual. En esta misma línea de analogías temáticas, en sus cómics el sexo se carga de connotaciones patológicas o, cuanto menos, negativas. El pecado, la vergüenza y el rechazo se asocian a las relaciones carnales y ejercen un peso definitivo sobre la personalidad de unos seres asociales y alienados que, en muchos casos, terminan por sucumbir ante su propio sentimiento de culpa: el asco de la carne. La fisicidad del contacto sexual adquiere entonces connotaciones animales, y el intercambio genital se convierte en un hecho traumático, cuando no enfermizo, que suele derivar en comportamientos anómalos y perversiones varias.

A lo largo de las siguientes líneas intentaremos acercarnos a ejemplos concretos del carácter conflictivo de la mujer en la obra de Charles Burns, Daniel Clowes y Chris Ware, y de cómo el sexo aparece marcado negativamente.

La relación entre **Charles Burns** y sus mujeres de ficción parece responder a leyes de territorialidad y defensa más que de atracción. Esa falta de empatía con sus creaciones femeninas se extiende a casi todos sus personajes masculinos, que parecen sentir en el sexo opuesto una amenaza o un peligro, más que cualquier otro tipo de atracción animal. Las mujeres de Burns son seres misteriosos,

esquivos y llenos de secretos; sujetos impenetrables a los que el hombre sólo puede acercarse con cierta cautela expectante y a los que suele tratar con un distanciamiento machista.

Así sucede prácticamente en la totalidad de sus obras. La historia de *El club de sangre* (1992) comienza cuando los dos niños protagonistas, Tony y Sam, se disponen a comenzar sus vacaciones en un campamento de verano para chicos, el campamento Watakoma. En su primera salida de exploración por los alrededores, cuando uno de los niños pregunta acerca de las cabañas que se encuentran al otro lado del lago, el Tío Rory (que es como llaman los niños a su inquietante monitor) responde con cierto fastidio: «Debe ser tu primer año aquí... es el campamento Pocahontas de las chicas». En ese momento, el lector presiente que se abre una puerta hacia una zona desconocida, que en ese campamento femenino se incuba, sin duda, uno de los focos de conflicto de la obra. En medio del río, como un obstáculo entre los dos campamentos, se encuentra una isla en la que los niños no querrían poner el pie, porque «¡Está encantada!», una isla que, además, «no tiene nombre»¹.

En Watakoma, el niño Tony (Big Baby) descubrirá la forma en que algunos adultos hablan de las mujeres por las que sienten atracción física, descubrirá el mundo del sexo a través de revistas pornográficas y, sobre todo, aprenderá que acercarse demasiado a las mujeres (a esa "isla" que en la que habita el sexo opuesto) sólo puede traer problemas.

En *Burn Again* (1999), la naturaleza de los problemas que acucian al protagonista es de origen familiar (con intromisión extraterrestre de por medio), pero, aun y así, tampoco falta el personaje femenino (Lana, la implacable, codiciosa y traicionera esposa) que se encarga de apuntalar la desdicha del protagonista.



FIG 4. Big Boy se escandaliza cuando encuentra una revista pornográfica en los servicios del campamento Watakoma (*El club de sangre*, pág. 17).

En el fondo, la mirada cautelosa de Charles Burns hacia el sexo femenino, ese

distanciamiento artístico consciente, no puede interpretarse sino como una visión simbólica de las inseguridades masculinas ante el sexo y las relaciones sentimentales. En el primer episodio de *El Borbaj* (1982), titulado (con mucha ironía y una buena dosis de paradoja) "Robot Love", uno de los robots humanizados que lo protagonizan alude a los humanos que se han unido a ellos en su rebelión contra la sociedad humana y dice: «Están aquí por propia voluntad. Por alguna razón, todos están hartos de tener que funcionar con emociones... Vienen aquí a renunciar»². La ausencia de romanticismo en las historias de Charles Burns, o su única presentación como fuente de conflictos, funciona como una coraza protectora que cobija en su interior ideas y temas como el despertar hormonal adolescente, la timidez patológica, el miedo al fracaso y la soledad o la impotencia sexual, física o mental. En los cómics de Burns, el macho fanfarrón, el galán extrovertido y el playboy, es decir, aquellos que se aventuran en el "territorio vedado" de la seducción, son personajes antagónicos y marcados casi siempre negativamente, que suelen terminar castigados por el devenir de los acontecimientos.

En ninguna de las obras de Burns son más claros los efectos perniciosos de las relaciones sentimentales y el sexo que en *Agujero negro* (1998-2005), su trabajo más ambicioso hasta la fecha. En sus páginas, asistimos a una reinterpretación distorsionante y paranoica de algunos de los temas más habituales de la cultura popular estadounidense protagonizada por adolescentes: desde el romance de folletín pulp al enfrentamiento de bandas juveniles o la liberación sexual y el mundo de las drogas de los sesenta, pasando por la comedia universitaria contemporánea. Todo ello filtrado por el imaginario pavoroso heredado de los cómics de terror de EC que el autor leyó en su infancia. A través de su visión alucinada de la juventud estadounidense, Burns radiografía en negativo el fracaso del sueño americano y de las utopías juveniles. Lo hace recreando un universo idealizado (como aquellos que lucían en *American Graffiti* o *Rebelde sin causa*), habitado por gente joven y bella que vive al límite. Un mundo casi perfecto en su atractiva temeridad, si no fuera porque todos sus protagonistas están expuestos a una terrible enfermedad de transmisión sexual que produce terribles mutaciones físicas en quienes la contraen; una enfermedad que sólo afecta a los jóvenes. El de las plagas infecciosas es un tema que aparece de forma recurrente en la obra de Burns. En este sentido, encontramos un precedente directo de *Black Hole* en la historia larga "Teen Plague" (1989)³, en la que la enfermedad de transmisión sexual tiene un origen alienígena y termina afectando a un grupo de adolescentes hiperhormonados.

De nuevo el sexo, el disfrute y el amor reciben su castigo, su penitencia. Las adolescentes de *Agujero negro*, en este sentido, están tan expuestas a la infección, al dolor y a la vergüenza como sus *partenaires* masculinos; sin embargo, abundan en el cómic personajes femeninos que representan el fracaso de las expectativas (como es el caso de Chris, la novia del protagonista, que aporta además uno de los puntos de vista del relato) y otros que simbolizan en grado sumo la tentación y el pecado: como Eliza, esa mujer bella y sensual que pasea desnuda por la casa, haciendo ostentación de su deformidad física: una cola convertida en nuevo apéndice sexual, en objeto de tentación cargado de connotaciones sexuales para Rob, el personaje principal de la historia. En ningún personaje de Burns ha aparecido tan acentuada la animalidad del ser humano y la tentación de la carne, con todas

sus posibles consecuencias deontológicas, existenciales y venéreas, como lo hace en *Agujero negro*.



FIG 5. Liz, la chica con cola, es uno de los personajes más turbadores dentro de la obra de Burns (*Black Hole*).

proliferación de relaciones fracasadas, el sentimiento de culpa asociado a la sexualidad o la misoginia acomplejada de algunos de sus protagonistas (con el íncito *Wilson*, de 2010, a la cabeza). Sin embargo, frente a aquél, Clowes acumula en su obra un buen número de protagonistas femeninos que brillan por su carácter contestatario y heterodoxo o, al menos, por parecer tan hipersensibles y depresivas como sus congéneres masculinos.

El ejemplo de *Ghost World* (1993-1997) es emblemático dentro de la obra de Clowes: las diatribas de sus dos personajes adolescentes, Enid Coleslow y Rebecca Dopelmeyer, ilustran todo el catálogo de patologías, comportamientos sociales y alienaciones que habitan la obra del autor estadounidense. Como sucede casi siempre en sus cómics, en *Ghost World* el deseo carnal aparece reprimido y la sexualidad de los personajes sobrevive ahogada en un estado de latencia insatisfecha. Los diálogos de Enid y Rebecca, como los de cualquier adolescente, están plagados de comentarios soeces, vehemencia misantrópica y alusiones sexuales explícitas, pero éstas casi nunca superan un nivel de concreción verbal, y en muchos casos al lector le asalta la duda razonable de si dichas conversaciones no responden, en realidad, a una recreación imaginativa de la realidad a través de la mirada adolescente.

En uno de los primeros capítulos del cómic, Enid recrea para su amiga su encuentro reciente en una cafetería con John Ellis, un conocido de ambas, y con el nuevo

En su última obra hasta la fecha, *X'ed Out* (de la que sólo ha aparecido el primer álbum de un total de tres), Burns recupera algunas de sus constantes en el tratamiento de los personajes femeninos (el misterio, la atracción prohibida, la violencia), pero en ella la presencia de la mujer se multiplica, casi siempre como una fuente de conflicto: Doug abandona a su novia, sin mayor explicación, para irse con una desconocida, Sarah; al mismo tiempo, su padre se autodestruye por una mujer a la que prefiere no ver, aunque viva bajo su propio techo. La historia de *X'ed Out*, construida a partir de un *flashback* sin final feliz, mezcla diferentes niveles narrativos (el onírico, el del recuerdo y el de un presente postraumático) que parecen confluir en Sarah, el personaje femenino principal y la causante del estado problemático del protagonista.

Daniel Clowes comparte numerosas afinidades temáticas con Burns en su recreación del universo femenino: la

colaborador de su revista *Mayhem*; el diálogo entre los tres personajes se desarrolla como sigue (2004: 13-14)⁴:

John: Oye, ¡mira qué fotos! Voy a publicarlas en mi siguiente número de *Mayhem*, sobre un artículo de pornografía infantil hitech.

Enid: ¡Son asquerosas! ¿Quién las ha hecho?

John: ¡Nadie! ¡No son fotos! Son imágenes generadas por ordenador... por eso puedo publicarlas sin ir a la cárcel.

Enid: ¿Y de dónde las has sacado?

John: ¡Son de Tom! ¡Antes era un sacerdote católico!

[El tío era el mayor gusano del mundo. Debí imaginármelo al verlo acompañando a John Ellis.]

Tom: ... Verás, llevo años preso de mis inclinaciones sexuales... yo nunca, jamás, haría daño a un niño ni le haría nada inapropiado... pero... pero... ninguno podemos controlar nuestros deseos más íntimos. Y ahora, gracias a la verosimilitud de estas imágenes generadas por ordenador, puedo obtener material que satisface mis fantasías sin que nadie sufra daño alguno.

John: ¡Enid sólo tiene dieciocho años, Tom!

Enid: ¡Que te den, John!



FIG 6. En *Ghost World* aparece una variada galería de personajes extravagantes y enfermizos. Éste exsacerdote pervertido, llamado Tom, probablemente se lleve la palma (*Ghost World*, pág. 13).

El grado de incorrección política de la escena y la recreación morbosa de su narradora en los detalles del parlamento nos induce a pensar que estamos ante una anécdota deliberadamente "adornada" con la intención de impresionar a la interlocutora, su amiga Rebecca. No obstante, la trama de *Ghost World* se conforma alrededor de intercambios dialogados y experiencias personales similares a la reseñada: sus personajes femeninos y masculinos, con las dos jóvenes protagonistas a la cabeza, se muestran perennemente insatisfechos, y su falta de habilidades sociales se manifiesta en un discurso enfermizo y una inercia progresiva hacia la inacción autodestructiva.

Puede que, efectivamente, la insatisfacción (no sólo sexual) y la inadaptación sean los dos temas principales en la obra de Daniel Clowes. Casi todas sus histo-

rias orbitan alrededor de estos dos conceptos: lo observamos en el patetismo mítomano existencial de *Pussey* (2005), en la incompreensión entre sexos de *Ice Haven* (2005), en la misoginia grotesca de *Wilson* (2010) y en la timidez patológica de su reverso, *Mr. Wonderful* (2011), etc. En un pasaje de *David Boring* (2000), uno de los personajes secundarios de la trama, el profesor Ferdinand Karkes, pronuncia un parlamento que resume la filosofía de la obra y el espíritu de su personaje principal:

(...) debemos asumir que entre las emociones no mencionadas por el autor se encuentran aquellas relacionadas con el acto del amor físico. Y, lo que es más, todos debemos buscar en nuestra propia incomodidad el ímpetu necesario para reflexionar sobre nuestra propia vida sexual... (2005: 30)⁵

David Boring, el protagonista, un joven interesante y con éxito entre las mujeres, vive instalado, sin embargo, en un anhelo lacerante, en una búsqueda imposible de una perfección idealizada y prejuiciosa de la que él mismo dice renegar: «Dos maldiciones pesan sobre mí: la aversión que siento por la perfección y el conocimiento creciente de cuál es mi ideal femenino...» (2005: 15). Debido a ello, todas sus relaciones están siempre abocadas al desastre y a la insatisfacción. En este sentido, David Boring simboliza e ilustra a la perfección el universo Clowes.

La obra de Clowes, podemos afirmar entonces, está poblada por una colección poco envidiable de anomalías sociales, de todo tipo y pelaje. Varias de ellas se desenvuelven a sus anchas en las páginas de *Como un guante de seda forjado en hierro* (1989-1993), una historia de alocados tintes surrealistas y un inconfundible aire lynchiano. Casi todos los acontecimientos que rodean su trama beben del mismo extrañamiento decadente que encontrábamos también, por ejemplo, en trabajos como *Terciopelo azul* o *Twin Peaks. Como un guante de seda forjado en hierro* está habitado por delirantes personajes de pesadilla: policías nazis, perros sin cabeza, niñas deformes y, por supuesto, mujeres varias y variadas, casi siempre frías, distantes y peligrosas; como lo son esas seguidoras de la secta Harem Scarum, que pretenden acabar con todos los hombres del planeta, o la actriz *snuff* Barbara Allen, que, al abandonar al protagonista del cómic, se convierte en el factor desencadenante de toda la alucinación que recorre la obra.

Ahora bien, si nuestro objetivo es establecer una tipología de personajes perturbados dentro de la obra de Daniel Clowes, probablemente no haya mejor ejemplo que *Caricatura* (1998), una excelsa colección de historias cortas que, por su propia naturaleza de narrativa breve, funciona a la perfección como catálogo y muestrario de inadaptados dentro de la obra del dibujante estadounidense. Un cómic que, a su vez, compendia casi todos los temas presentes en la obra de este autor: la falta de expectativas del protagonista de "Caricatura"; la ansiedad sexual reprimida en "Traje azul italiano de mierda"; la ausencia de referentes vitales en "La mamá de oro"; el anacronismo antipático del insatisfecho personaje de "MCMLXVI"; la inacción existencial presente en "Como un tallo de hierba, Joe", o la inadaptación adolescente de "Inmortal invisible".

Si para Burns la sexualidad es causa de patologías víricas y para Clowes una fuente de represión severa, en el caso de **Chris Ware** la frustración sexual está condicionada por el entorno social, por el pasado traumático de sus personajes y por buenas dosis de culpabilidad freudiana. De hecho, el hilo argumental de su obra de referencia, *Jimmy Corrigan* (2000), está dedicado, prácticamente en su totalidad, a desentrañar el enfermizo árbol genealógico del personaje principal y los efectos postraumáticos del mismo sobre su existencia.



FIG. 7 "Caricatura", la historia de un retratista solitario itinerante, es uno de los mejores relatos cortos de Daniel Clowes y, como era de esperar, esconde una historia cargada de alienación y represión sexual (en *Caricatura*, pág. 11).

La narrativa de Chris Ware se enraíza en la indagación psicológica y en el desentrañamiento de la herencia genética de sus personajes dentro de un contexto social adverso. En el fondo, sus intenciones nos recuerdan a las de los grandes narradores psicologistas rusos del siglo XIX (Tolstoi, Dostoievski, Chejov), y aunque sus elecciones estéticas y su "escritura" (visual) le conecten más bien con pioneros del cómic como Winsor McCay, George Herriman o Frank King, y el diseño publicitario de la primera mitad del siglo XX, detrás del acabado cuasi industrial de su dibujo y de sus colores planos, Ware es un experimentador del relato, un autor en busca de soluciones narrativas. El desdoblamiento sinfónico⁶ de sus líneas argumentales, la carga textual de sus imágenes y el valor icónico de sus textos, o la recurrencia constante a la anacronía como herramienta organizativa, no buscan otra cosa que insuflar verosimilitud y sensación de vida a sus personajes y a sus historias.

Jimmy Corrigan, en este sentido, es un "ser humano" atenazado por sus imperfecciones y su enfermiza falta de autoestima: lo que en el mundo real llamaríamos una personalidad depresiva. La obra de Ware abunda en personajes dominados por personalidades patológicas y severos desequilibrios psiquiátricos; y, por norma, con unas vidas sociales y sexuales francamente penosas.

Hemos hablado del caso de Jimmy Corrigan, que a lo largo de toda la obra muestra una incapacidad absoluta para la interrelación, no ya sexual, sino puramente afectiva, o incluso social. En el cómic se intenta explicar su falta de inteligencia emocional e iniciativa sentimental a partir de argumentos psicoanalíticos y la recurrencia a conflictos emocionales de orden materno filial. Emma Tinker desarrolla

esta línea de razonamiento en su estudio de la obra⁷, cuando señala que:

Jimmy is single and childless, vaguely in love with a colleague who finds him annoying, and is trapped by the many neuroses that he developed in childhood. He remains close to his mother, and Ware's conspicuous refusal to depict her face leads the reader to suspect Jimmy of Oedipal feelings (2008: 247)⁸.

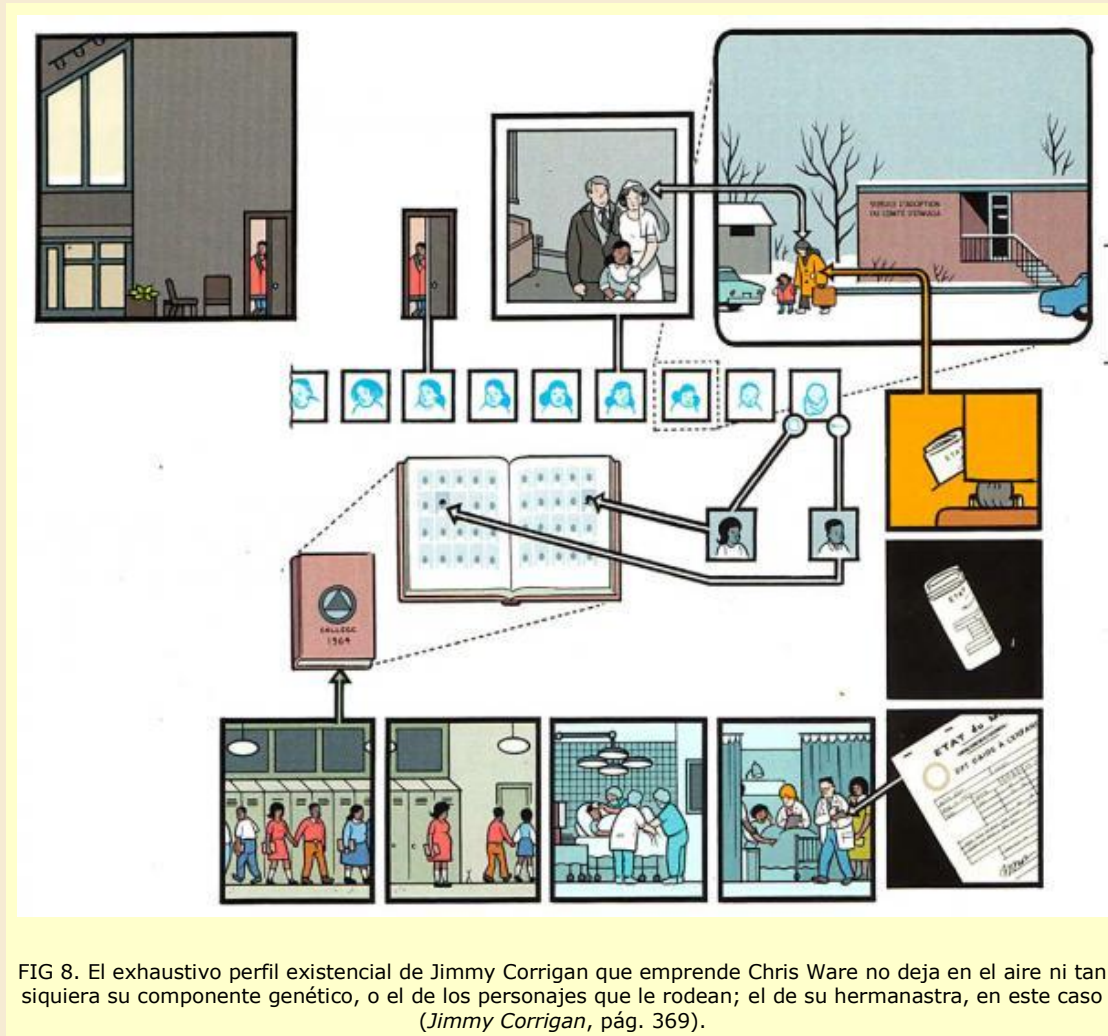


FIG 8. El exhaustivo perfil existencial de Jimmy Corrigan que emprende Chris Ware no deja en el aire ni tan siquiera su componente genético, o el de los personajes que le rodean; el de su hermanastra, en este caso (*Jimmy Corrigan*, pág. 369).

Este tipo de actitudes patológicas, sin embargo, no son exclusivas de Jimmy Corrigan en la obra de Ware. Dos de sus creaciones más recientes (dentro de su serie *The Acme Novelty Library*⁹) son los niños Rusty Brown y Chalky White.

Rusty Brown apunta un retraimiento social y compulsiones semejantes a las de Jimmy Corrigan, incluida la presencia de una madre omnipresente; si bien, en este caso, sus ademanes monomaniacos parecen ser también herencia de su padre, el escritor de novelas *pulp* W. K. Brown.¹⁰

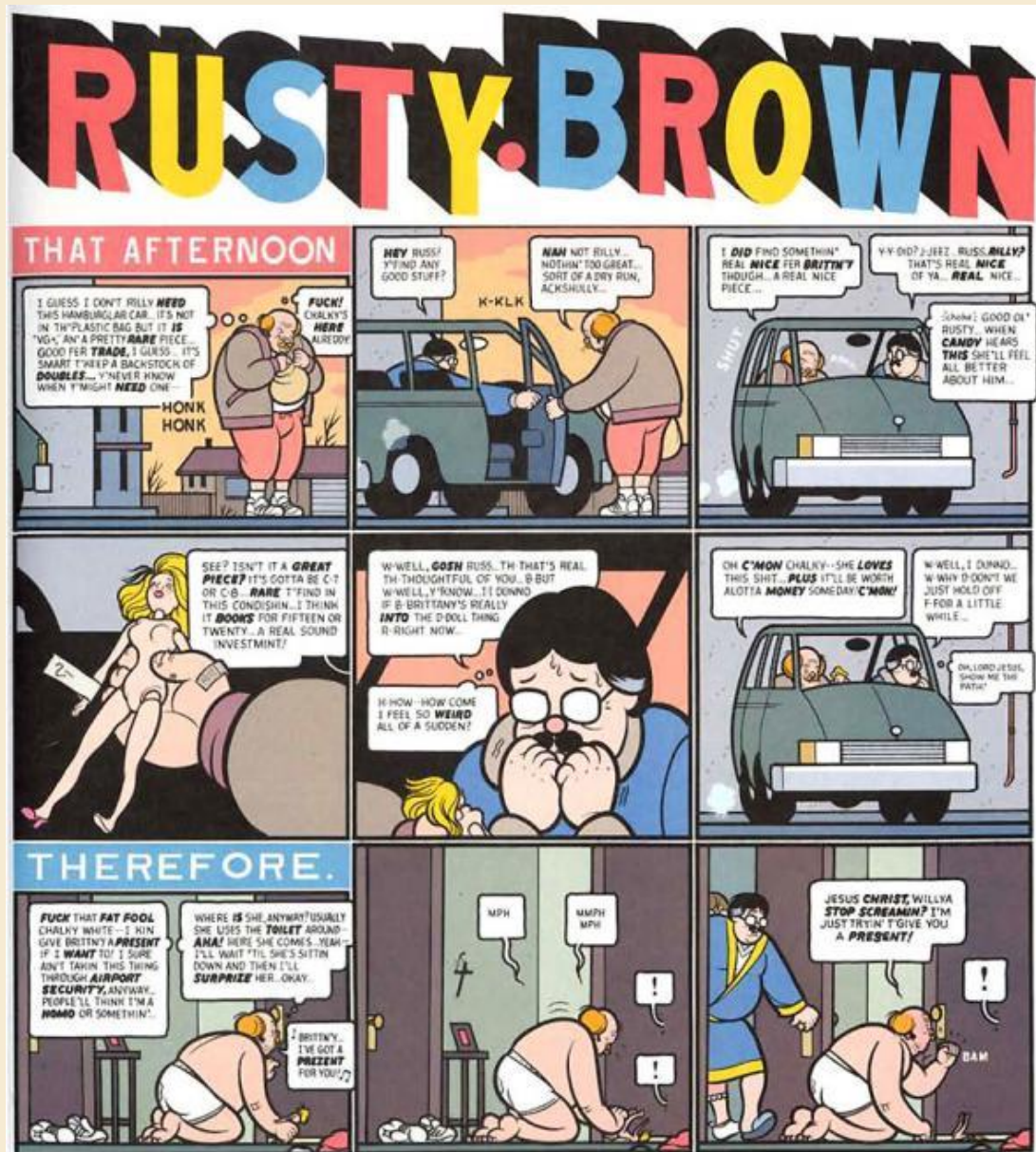


FIG 9. Rusty Brown y Chalky White, dos adultos anclados en su inmadurez y puerilmente obsesionados por el sexo de las muñecas (*The Acme Novelty Library Annual*).

La situación vital y la actitud del segundo personaje, Chalky White, contrasta vivamente con la de aquél: se desarrolla dentro de los cauces de una ortodoxia rigurosa hasta el paroxismo y crece alrededor de valores tradicionales como la familia y la fe. Chalky White vive instalado en un optimismo irreal y una acaramelada mansedumbre, mientras que Rusty Brown (en su doble versión infantil y adulta) se muestra como un eterno insatisfecho, inmaduro y compulsivo. Un personaje con escasas competencias sociales, que termina por volcar todas sus necesidades afectivas sobre los objetos materiales que le rodean y que terminan por funcionar como elementos sustitutivos de esa sociabilidad de la que adolece (y que termina por afectar a todas las facetas de su vida, incluida la sentimental y la sexual). De este modo, no sorprende que Chalky White termine casado y formando una familia, mientras que Rusty Brown, aun en su edad adulta, parezca seguir

volcando todas sus fantasías sexuales sobre una Supergirl de plástico. Emma Tinker, de nuevo, ofrece las claves del caso:

In childhood, Rusty's Supergirl doll is his imaginary friend, the key to a fantasy world in which he has superpowers and does not get bullied by older boys who spit in his gloves. She is a fetish, a substitute for human companionship and real-world sexuality. She is safe and stable, a comfort in a threatening world. In adulthood, however, Rusty's fetishisation of his collection becomes something more disturbing. Where Chalky is reasonably relaxed about his collections, finding comfort in his family and his religion, Rusty's passion is all-consuming: he is a serious junkie whose emotional attachment to his collections dominates his life (2008: 260)¹¹

Uno de los últimos personajes que Chris Ware ha añadido a su lista de creaciones es el de la joven muchacha inválida que aparece en el volumen 18 de su serie *Acme*. El personaje había aparecido con anterioridad en *The New York Times Magazine*, con motivo de la serie *Building Stories*, que Ware llevó a cabo entre 2005 y 2006. Chris Ware repasa con exactitud quirúrgica algunos de los episodios más relevantes en la vida de la muchacha, para constatar su profunda soledad y la dureza de su existencia: el lector asiste compungido a su vida compartida con un gato, a su trabajo como niñera del niño Jeffrey y a la envidia que siente, antes de ser despedida, incluso ante una familia tan imperfecta como la suya; contemplamos su desolación cuando su único novio la abandona, justo después de hacerla abortar; y asumimos, en definitiva, la certeza de que la suya sólo es una más de tantas vidas que discurren vacías y sin esperanza en un edificio cualquiera de Chicago, de Estados Unidos, del mundo.

La historia de Lint (que ocupa el número 20 de *The Acme Novelty Library*) es la última obra maestra de Chris Ware, nada menos que la historia de toda una vida, de principio a fin, la de su personaje. El autor rastrea en los mecanismos de la narración sensorial y sinestésica, para intentar recrear (no ya mediante palabras e imágenes, sino a través de sensaciones fisiológicas) procesos tan complejos como los del surgimiento de la conciencia personal y social en un bebé o los diferentes estados de conciencia del ser humano ante situaciones límite como un accidente de tráfico, la embriaguez o el enamoramiento.

De este modo, la obra despliega ante nosotros la vida de Jordan Wellington Lint, un personaje egoísta, egocéntrico y autocomplaciente, que encaja como un guante en el perfil de hombre neoliberal, adinerado, sutilmente machista y triunfador que se ha impuesto como modelo de conducta en la sociedad occidental de los últimos años. Un hombre para el que el sexo, el amor o las relaciones perso-

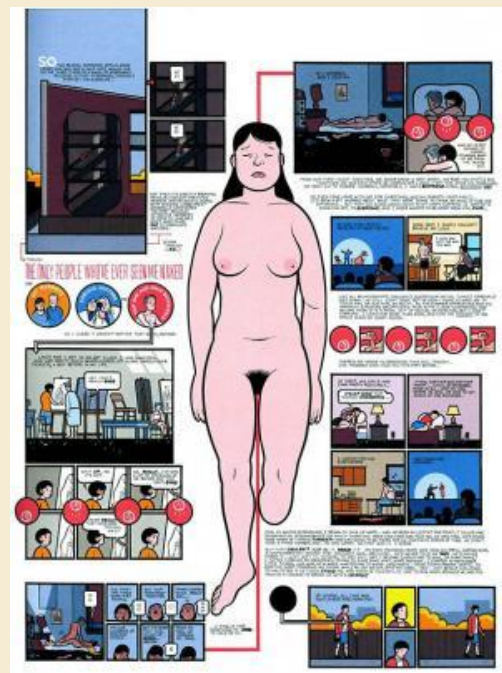


FIG 10. La disección que hace Ware de sus personajes no se limita a la simple descripción física, eso está claro (*The Acme Novelty Library* #18).

nales no son otra cosa que indicadores dentro del hipotético balance de activos personales: una inversión existencial. El retrato objetivo de Ware sólo viene a demostrar la tesis consabida de que toda vida es imperfecta y de que todo individuo es esclavo de sus defectos y decisiones: Lint es un marido ventajista y despreocupado, un amante narcisista y un padre indiferente; Lint es uno más de tantos hombres del presente.

Charles Burns, Daniel Clowes y Chris Ware, tres formas de considerar la figura femenina y el sexo (mostrado, en cada caso, como objeto de pecado y fuente de problemas, como motivo de frustraciones personales e insatisfacción y como espejo de las más diversas psicopatologías). Tres nombres básicos para entender la eclosión contemporánea del cómic, a través de la novela gráfica, y su consolidación como vehículo artístico narrativo abierto a nuevos temas y posibilidades expresivas. Y en definitiva, tres formas afines de entender el mundo de las viñetas desde diferentes poéticas que, en los tres casos, han creado escuela y cuentan con legión de seguidores.

NOTAS

1. Charles Burns, *El club de sangre*; La Cúpula: Barcelona, 2000, pág. 7.

2. Charles Burns, *El Borbah*; La Cúpula: Barcelona, 2004.

3. Esta historia apareció por vez primera en la revista *Raw* y fue luego recopilada por Fantagraphics, junto al resto de las historias protagonizadas por el niño Tony, en el volumen *Big Baby* (1999). Entre ellas se encontraba también la ya comentada *El club de sangre*.

4. Daniel Clowes, *Ghost World*; La Cúpula: Barcelona, 2004.

5. Daniel Clowes, *David Boring*; La Cúpula: Barcelona, 2005.

6. José Manuel Trabado, Chris Ware: Jimmy Corrigan y la conversión en novela gráfica, en *Literaturas.com*, [disponible en este enlace](#) (consultado el 13 de enero de 2012).

7. Emma Tinker, "Nostalgia, Collection and Identity in the Comics of Chris Ware", en *Identity and Form in Alternative Comics, 1967- 2007*; University of Cambridge: Cambridge, 2008.

8. Jimmy es soltero y no tiene hijos, está vagamente enamorado de una compañera de trabajo que le considera un incordio, y vive preso de todas las neurosis que desarrolló durante su infancia. Está muy unido a su madre, y la negativa de Ware a dibujar el rostro de aquella invita al lector a sospechar que Jimmy sufre de un complejo de Edipo. (Traducción propia).

9. Esta serie está aún en progreso en las entregas de la "biblioteca" *The Acme Novelty Library*, dentro de cuyos volúmenes nació también el personaje de Jimmy Corrigan, aunque Chris Ware terminó por recopilar y adaptar sus aventuras a un único volumen en el año 2000.

10. Sus peripecias se abordan en detalle en varios de los capítulos de *The Acme Novelty Library* #19.

11. Durante la infancia, la muñeca de Supergirl de Rusty es su amiga imaginaria, la llave de entrada a un universo de fantasía en el que él mismo posee superpoderes y en el que no sufre el acoso de chicos mayores que escupen en sus guantes. Su muñeca es un fetiche, una sustituta de la compañía humana y de una sexualidad real. Es fiable y estable, algo seguro en un mundo amenazante. Sin embargo, de adulto, el fetichismo de Rusty hacia su colección se convierte en algo más perturbador. Mientras que Chalky se muestra razonablemente relajado con sus muñecos y se encuentra feliz con su familia y la religión, la pasión de Rusty es absorbente: es un yonqui cuya existencia está dominada por su dependencia emocional respecto a su colección. (Traducción propia).



Documentos relacionados

- [HIJOS DEL HORROR](#)

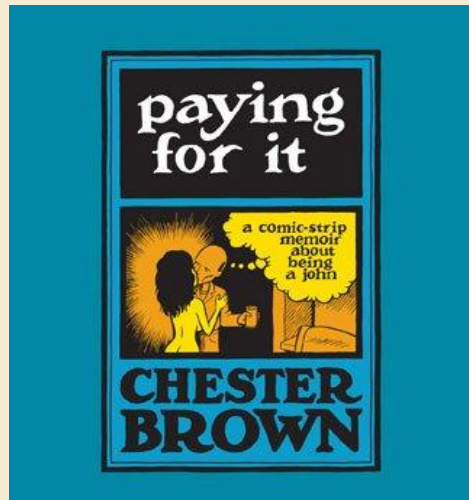
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

RUBEN VARILLAS (2012): "MUJERES Y SEXO EN LA OBRA DE CHARLES BURNS, DANIEL CLOWES Y CHRIS WARE" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), OVIEDO : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/mujeres_ysexo_en_laobra_de_charles_burns_daniel_clowes_y_chris_ware.html

PAGANDO POR ELLO, DE CHESTER BROWN: ÉTICA PARA PUTEROS (25-VII-2012)

Autor: [ALVARO NOFUENTES](#), [MANUELA TORRES](#)

Reseña [PAGANDO POR ELLO \(LA CÚPULA, 2011\)](#)
de: [1](#)



Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOSFERA*, especial sobre el tratamiento de la mujer en el cómic. A la derecha, detalle de la portada de la edición original de *Paying for it*, tebeo comentado en este artículo.

PAGANDO POR ELLO, DE CHESTER BROWN: ÉTICA PARA PUTEROS



Pagando por ello: memorias en cómic de un putero (*Paying for it: a comic-strip memoir about being a john* en su edición original americana) es exactamente lo que su título indica, la narración de todas y cada una de las ocasiones en las que el autor canadiense Chester Brown pagó por sexo entre 1999 y 2003. Pero lejos de ofrecernos un ejercicio de exhibicionismo a la manera de otros autores que utilizan la autobiografía para ahondar en los aspectos más patéticos o escabrosos de sus vidas (su amigo Joe Matt es un excelente ejemplo), Brown utiliza su experiencia personal a modo de arma arrojadiza contra ese ente conocido como “sociedad biempensante”. Así, este ensayo camuflado de autobiografía da voz a aquellos que son frecuentemente ninguneados en el eterno debate sobre la legalización de la prostitución – es decir, los directamente implicados–, los puteros, que no suelen expresarse

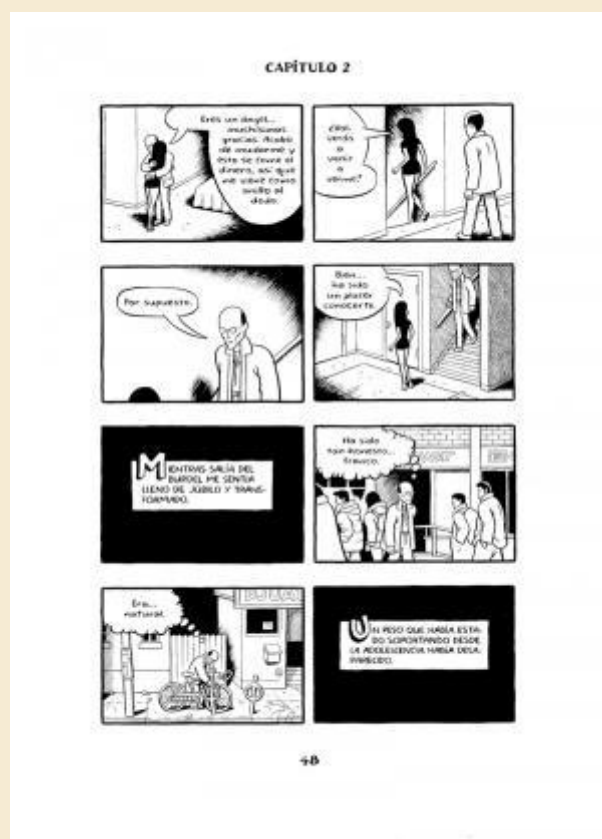
en los medios puesto que ir de putas sigue siendo una actividad estigmatizada

socialmente, y las prostitutas, que también hablan, aunque de forma indirecta, a través de las páginas dibujadas por Brown.

Chester Brown: un putero del siglo XXI

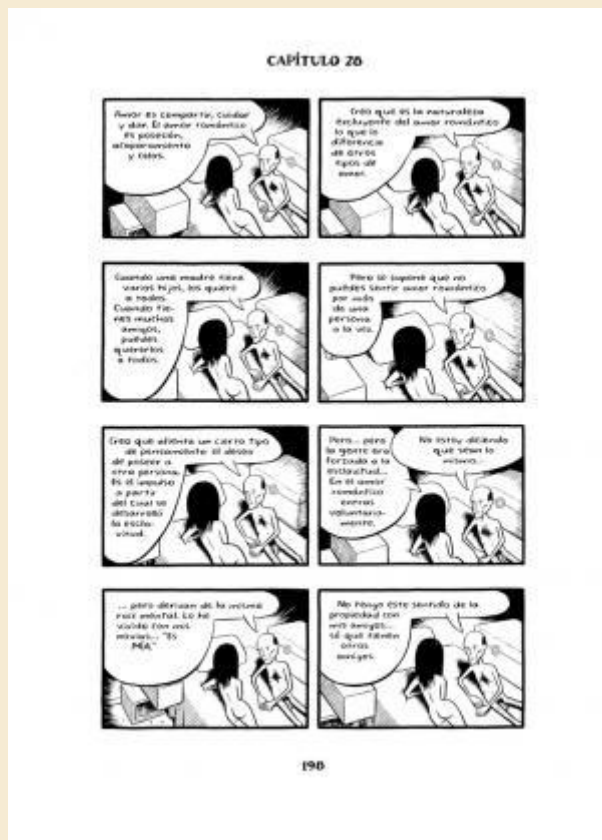
La narración de Brown sorprende por su sinceridad y honestidad. En las antípodas de toda esa mitología que la literatura, el cine y sobre todo las vanguardias artísticas del siglo XX han construido en torno a las relaciones entre hombres y prostitutas, el autor presenta con simplicidad y franqueza sus experiencias. En las crónicas de burdel de Brown no hay ni rastro de heroísmo o idealización –lo que es de agradecer–, hasta el punto de que podemos decir que no hay ni siquiera pasión. En su lugar hay una profunda reflexión y una lúcida consciencia del rol social que ocupa el sexo, mucho más allá de una mera cuestión de placer que pertenece al terreno de la intimidad.

La estructura del libro alterna los encuentros con putas (desde la primeriza y casi entrañable torpeza de su primera visita a “Carla” hasta la “vuelta a la monogamia” con “Denise”^[1]) con las discusiones con exparejas y amigos sobre la prostitución. Los encuentros sexuales sirven al autor canadiense para ilustrar lo que supone ir de putas en Toronto, tanto en su sentido práctico (cuánto, cómo, dónde, bajo qué condiciones...) como en el puramente físico o en el afectivo. Respecto a esto último, el autor llegará a escribir, sobre su primera experiencia con el sexo de pago: «Mientras salía del burdel me sentía lleno de júbilo y transformado». Por otro lado, las conversaciones con amigos tienen una función clara dentro de la obra: representan, de forma casi alegórica, los prejuicios de la sociedad, guiada por hábitos adquiridos y lugares comunes, frente a los cuales Chester Brown construye su argumentación (el propio autor reconoce en los apéndices que estas conversaciones han sido ligeramente alteradas para que él siempre aparezca como “la voz de la razón”). El libro concluye con una serie de apéndices en prosa y notas bibliográficas de una cincuentena de páginas, que subrayan las pretensiones ensayísticas de este tebeo, y cuya función es precisar el posicionamiento ético y legal del autor con respecto al tema.



El cómic de Brown no ofrece ni morbo ni excitación, en todo caso no como cabría esperar de las “memorias en cómic de un putero”, y en este sentido el libro puede decepcionar a algunos. Y es que no se trata de un relato erótico al uso: va mucho más allá; parecería incluso que Chester Brown huye de la idea de excitar al lector, empujándolo hacia otros terrenos, como el de la reflexión sobre la propia vida sexual y afectiva. Salvo en contadas excepciones, se rehúyen los primeros planos

de rostros y expresiones –para evitar, como Charles Hatfield ha señalado, una respuesta emocional directa– o genitales –que podrían desviar la atención del discurso y hacer que la obra se deslizase hacia el terreno de la pornografía[2]. El autor consigue representar el sexo de forma explícita, aunque desvinculado de su componente erótico.



Esta mecánica de lo habitual es fruto del metódico registro de sus experiencias con prostitutas, con la intención bien estudiada de buscar un distanciamiento que propicie la reflexión del lector. El tono de Brown recuerda en cierta forma al de Virginie Despentes, que narra, entre otras, sus experiencias como prostituta en su libro *Teoría King Kong* (reeditado por Melusina en 2009); ambos son crudos, sin adornos, en primera persona y sin ambages, lejos del victimismo femenino y del heroísmo masculino que suelen impregnar las crónicas sobre el placer de pago. Todo esto se ve subrayado por un vocabulario gráfico deliberadamente austero: se utiliza un escaso repertorio de expresiones faciales –el ejemplo más claro es el rostro monocorde del autor– y una retórica postural

muy limitada; además, la mayor parte de la obra está compuesta por planos medios o generales, y los mismos encuadres y perspectivas son utilizados de forma sistemática. La elección de Brown de utilizar una *mise en page* regular de dos viñetas por cuatro[3], cuya cadencia parece imitar el pulso de la vida, se adapta perfectamente a las pretensiones autobiográficas del autor, que transforma lo que en un principio parece ser un relato de lujuria en una rutinaria sucesión de encuentros sexuales.

En lo que respecta a la representación gráfica de las prostitutas, Brown se encuentra con un problema difícil de abordar: ¿cómo escribir –y dibujar– una obra autobiográfica sobre la prostitución y preservar al mismo tiempo la intimidad de las trabajadoras sexuales? El autor opta por ocultar sus rasgos en todo momento, representándolas de espaldas, evitando encuadrar sus caras en la imagen u ocultando sus rostros con los bocadillos de texto, eludiendo además cualquier particularidad física que pueda llevar a identificar a sus compañeras de cama. La paradoja es evidente: por un lado pretende dar una visión naturalizada del trabajo de las prostitutas, y por otro –y precisamente como consecuencia de la estigmatización social de las mismas, que el autor pretende denunciar– se ve obligado a evitar cualquier rasgo identificativo que pueda comprometerlas. La consecuencia a nivel narrativo es que las prostitutas son representadas gráficamente de forma estan-

darizada, lo que dificulta la empatía con las mismas por parte del lector, hecho que, afortunadamente, se ve compensado por la naturalidad y sinceridad que transpiran los diálogos y situaciones.

Pensando en *ello*

Las cualidades ensayísticas de *Pagando por ello* lo convierten en una potente arma de debate. Chester Brown se dedica a desmontar de forma concienzuda los argumentos contra la descriminalización de la prostitución, basados en su mayoría en clichés, lanzados por sus amigos a lo largo de la obra o por personajes ficticios y reales, como Sheila Jeffreys, en los apéndices. Mediante este ejercicio de retórica, Brown consigue poner de manifiesto tanto los prejuicios sociales como la actitud paternalista de los que esgrimen argumentos contra la prostitución, muchas veces más preocupados por hacer encajar a todas las mujeres dentro de su estrecho marco ideológico (como es el caso de las feministas antiprostitución) o de cuestiones ligadas a la moral (como en el caso de la iglesia), que a los derechos de las trabajadoras sexuales. A nosotros nos cuesta ver en qué podría perjudicarles la descriminalización de su actividad profesional. Quizá llega el momento de escuchar a los directamente implicados, las trabajadoras y trabajadores del sexo y sus clientes y clientas, puesto que ya hemos visto a dónde nos ha llevado el debate mantenido hasta ahora por políticos, sociólogos, juristas y un largo etcétera. Pero si es raro encontrar una voz que hable desde donde lo hace Chester Brown, más raro aún es oír la voz en primera persona de las propias prostitutas. No porque no lo intenten, sino porque todavía siguen siendo voces despojadas de credibilidad, de autoridad, que no queremos oír si no es revestidas de la pátina del sufrimiento y la exclusión. Sin embargo, el relato de Brown desmiente y cuestiona tópicos como éste, que todavía impregnan la idea de la prostitución, como también lo es la supuesta sobreexposición de las putas a la violencia. Los argumentos del autor se apoyan en gran parte en los planteamientos políticos de las trabajadoras sexuales, del feminismo prosexo o de los grupos poliamorosos. Tal y como se viene reivindicando desde los años setenta, la prostitución en sí no es la causa de la violencia, el sexismo y la explotación de las mujeres; más bien al contrario. Ésta no deja de ser un reflejo de la sociedad y sus valores, lo que implica naturalmente un alto grado de machismo y abuso de poder, tal y como sucede en cualquier otro ámbito de la vida (la familia, el trabajo, la escuela, la pareja...). Dejando a un lado las cuestiones morales, nos parece que plantear la abolición de la prostitución equivaldría a reclamar la abolición de otras relaciones humanas y socioeconómicas, como podrían ser las que tienen lugar entre empresarios y trabajadores o, sin ir más lejos, el matrimonio.

Por otra parte, como bien recuerda el autor, lamentablemente todavía es necesario insistir en un punto crucial: la diferencia entre prostitución y esclavitud sexual. Por más que nuestra sociedad siga considerando que ambas son sinónimo, no es lo mismo decidir a qué oficio dedicarse que tener la obligación de practicar sexo a cambio de dinero, ya sea por intermediación de redes criminales o por otras circunstancias. Cualquier profesión tendría que ser elegida, y nadie debería ser forzado a realizar ningún acto en contra de su voluntad. Éste es el verdadero problema, no la prostitución. Y la criminalización de las putas y de los puteros no hace sino empeorar la situación, mientras el silencio y el rechazo social perpetúan la precariedad y abonan el terreno para todo tipo de abusos. El silencio impuesto

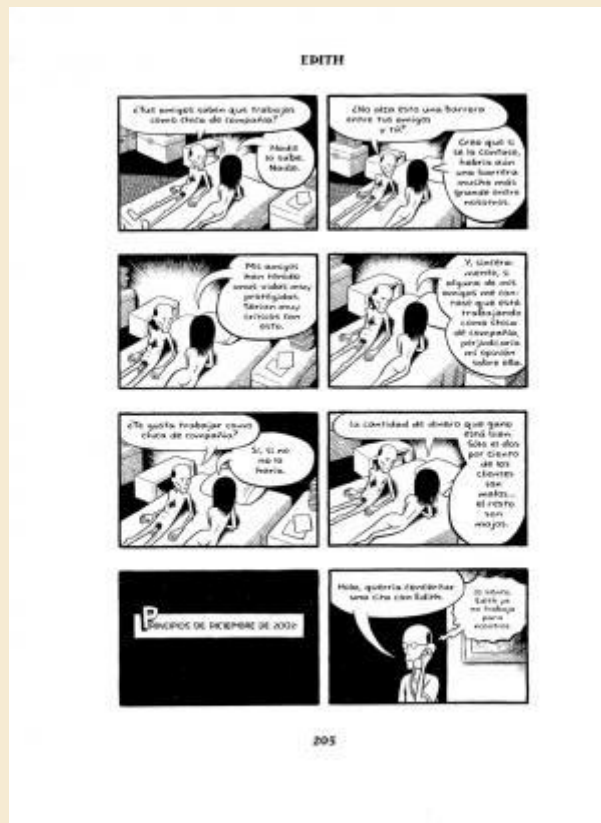
mediante el juicio moral, el rechazo y la marginación hace muy difícil la acción, y la realidad es que los gobiernos y las autoridades nunca han tenido en cuenta las condiciones de trabajo de las prostitutas, sus necesidades o su realidad a la hora de imponer leyes y sanciones.

El sexo de pago como opción de vida

Pero Chester Brown no sólo construye argumentos a favor de la despenalización de la prostitución, sino que parte de su discurso va dirigido a atacar la monogamia posesiva y el concepto de amor romántico: este último punto ha resultado ser el más polémico y el más atacado por parte de la crítica norteamericana. El desencanto con respecto a las relaciones de pareja, debido principalmente a los vínculos de posesión y dependencia que se establecen frecuentemente en las mismas, lleva al autor a la soltería. La prostitución es para él tan sólo el modo de poder disfrutar de su situación sin tener que renunciar al sexo, puesto que, como el propio Brown reconoce, carece de las habilidades sociales suficientes como para conseguir sexo esporádico sin

tener que pagar por él. Así que en la raíz de la obra se encuentra esta animadversión hacia el amor romántico y hacia la monogamia posesiva –que en un principio son sinónimos para el autor–. Creemos que se le debe reconocer a Chester Brown el mérito de poner de manifiesto la presión que ejerce nuestra sociedad, de forma más o menos velada, para que todos encajemos en un modelo prototípico de pareja, que casualmente es también sobre el que se estructura la sociedad capitalista y tardocapitalista. Un modelo que puede ser válido para algunos, pero frustrante para muchos otros. El autor de *Pagando por ello* manifiesta que los celos, estrechamente ligados a la noción de propiedad, son fomentados por el entorno cultural, invitando a la reflexión sobre lo natural y lo adquirido de nuestras conductas.

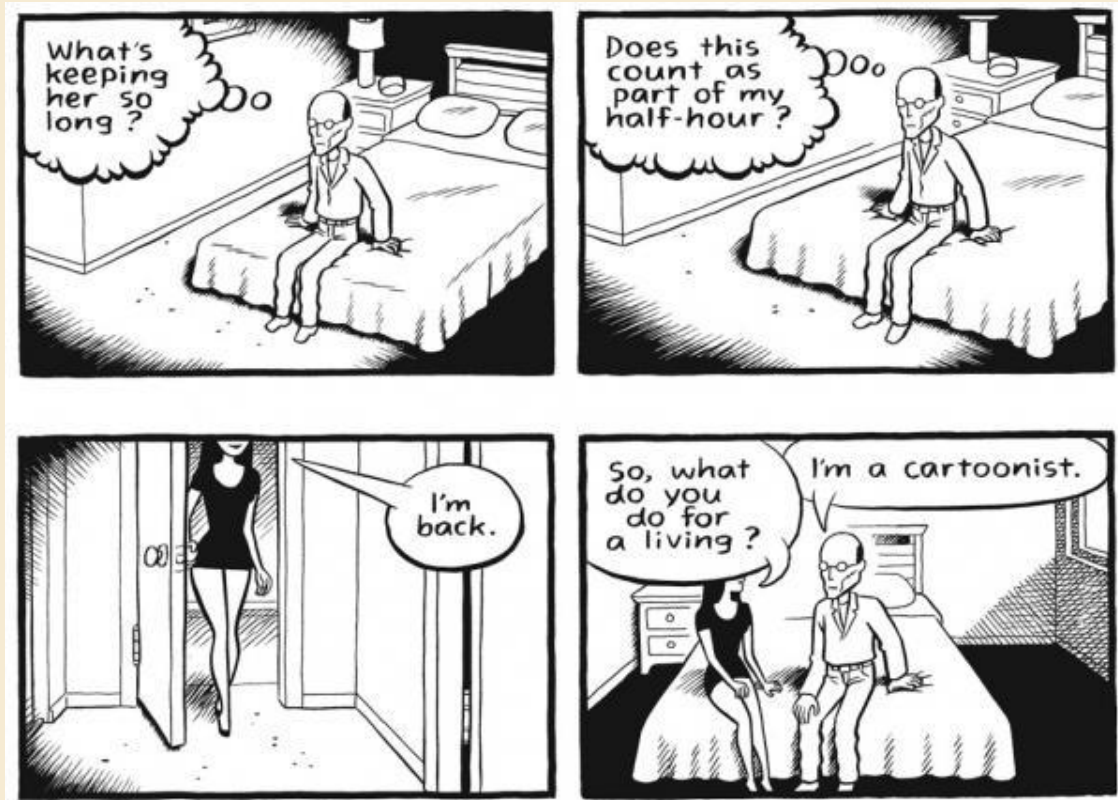
Por otra parte, Chester Brown confunde conceptos al mezclar de forma indiscriminada amor romántico y monogamia, obviando otros modelos de relación posibles aunque socialmente poco aceptados, como las relaciones abiertas –es su hermano Gordon el que introduce este tema de forma abrupta al final del cómic–. Que la alternativa ideal a la monogamia sea el sexo de pago nos parece bastante cuestionable, puesto que no entendemos la necesidad de mercantilizar la más impor-



tante fuente de placer "gratuito" de la que dispone el ser humano. Aun así, se trata de un modelo que resulta plenamente satisfactorio para el autor, así como para otras muchas personas, a las que no se debería tratar de imponer un modo de vida más acorde con lo que dicta la sociedad: tan ingenuo es pensar que la prostitución es apta para todo el mundo como pensar que el modelo convencional de pareja, la "monogamia en serie" propia de la sociedad occidental actual, puede proporcionar la felicidad a cualquiera. Cada persona debería tener libertad para experimentar un modo de vida acorde con sus deseos –tanto físicos como afectivos– y sus limitaciones.

Otro de los prejuicios que la narración de Chester Brown contribuye a desmentir es el desequilibrio psicológico de que supuestamente son víctimas las prostitutas, y que es atribuido también al putero, aunque en menor medida. Ser prostituta presupone que se debe odiar el trabajo que se realiza, y por extensión, a una misma. Sin embargo, no es ésta la imagen que transmiten las experiencias del autor, vividas siempre desde el respeto a la otra persona y en las que no podemos afirmar que el hecho de prostituirse cause en las mujeres ningún trauma psicológico en especial (dentro de lo que cabe en una sociedad cada vez más psicótica, angustiada y deprimida como la nuestra). A través de su libro, el autor viene a decir que las putas son simplemente personas. Mujeres muy diversas que realizan el trabajo de la prostitución con mejor o peor suerte; que se aburren, que disfrutan, que se sienten satisfechas o hastiadas, pero al fin y al cabo mujeres que negocian y toman sus propias decisiones, por obvia que parezca esta afirmación. Y es que plantearse la prostitución sin recurrir al victimismo ni a la marginación de quienes la ejercen parece inconcebible. En este sentido, Brown ilustra con su relato la idea de que no hay "una realidad de las putas", sino situaciones y experiencias diferentes. Pensar que las prostitutas puedan –o deban– ser reducidas en su conjunto a una categoría uniforme es absurdo. Y lo peor de este reduccionismo es que el prototipo de la puta explotada e infeliz pretende englobarlas a todas.

Volviendo a Virginie Despentes, en su libro nos recuerda la facilidad con que, desde una óptica bienpensante, emergen el paternalismo y los prejuicios. Los relatos como el suyo –se da cuenta de que es posible ganar mucho más dinero como prostituta autogestionada que trabajando de cajera en un centro comercial, con una jornada laboral muy reducida que le permite tener tiempo libre y una calidad de vida considerable– tienden a ser especialmente ignorados, infravalorados y deslegitimados. Parece que sólo queremos oír lo desgraciadas que son todas las putas, y cualquier otro discurso es simple y llanamente silenciado. Como explica con lucidez e ironía la activista Itziar Ziga en su artículo "¿Por qué gritamos las putas?" (Revista *Zehar*, nº 64, 2008, pp. 118-123), esta actitud no hace otra cosa que incapacitar a las prostitutas, impidiéndoles construir su propio discurso, que nunca es escuchado porque desde la posición de víctima que les estamos adjudicado no es posible hacerse oír. En el artículo, Itziar Ziga narra cómo Cristina, una prostituta, es invitada a un programa de televisión, y cómo se ve empujada a gritar para lograr ser oída, al verse silenciada frente a los "expertos" que están hablando de ella y de su realidad sin conocerla. El pretexto de estos "expertos" no es otro que la falta de representatividad de Cristina, que ni está descontenta con su elección, ni manifiesta signos de trastorno psicológico, ni desea dejar su oficio. Como el libro de Brown ilustra, las putas realizan sus elecciones y negocian, no son marionetas al servicio de las necesidades sexuales de los hombres. Y ésta parece una idea terrible para la sociedad, que una mujer pueda decidir ser puta y llevar una vida plena y feliz. Quizá porque amenaza nuestro concepto de pareja, de placer sexual; nuestra noción de amor y afectividad, con sus celos y su exclusividad...



Por todo ello el cómic de Chester Brown se hace importante y necesario, lejos de dogmatismos huecos y de toda condena moral hacia las putas y los puteros, mediante el simple sentido común y la reflexión sobre los propios deseos y vivencias. La elección de la forma de amar, de experimentar el sexo, de relacionarse afectivamente con los demás, es una decisión personal que atañe únicamente a los adultos que en ella intervienen. Sin pretender sustituir una fórmula por otra, la voz de Brown viene a recordarnos que el espectro de posibilidades es mucho más amplio de lo que pensamos, a pesar de la presión social que suele traer consigo toda elección que escape a la norma. El autor ilustra una forma, su forma, de vivir la vida, el sexo y el afecto, con unos valores que él mismo ha ido elaborando y repensando, flexibles y que responden a un gran conocimiento de sí mismo.

Cabe destacar también cómo Chester Brown se esfuerza mucho en ofrecer una imagen de "buen putero", lo que resulta muy didáctico; en cambio, nos molesta esa distinción entre determinadas prácticas sexuales que él considera "normales" y otras que serían "pervertidas". Aunque tal vez el aspecto más discutible de *Pagando por ello* sea, como ha destacado Naomi Fry, el vínculo que establece el autor entre democracia y capitalismo, como si una cosa fuese indisoluble de la otra [4]. Partiendo de los postulados del partido libertario al que pertenece, Brown defiende la prostitución en términos de individualismo y propiedad privada, de intercambio de bienes. Así, en la sociedad utópica que propone –distópica, dirían algunos–, pagar por sexo sería normal y frecuente, puesto que el hecho de que el dinero intervenga en las actividades humanas es para él lo más deseable para preservar el equilibrio social ("el sexo es siempre un intercambio" llegará a decir el autor). Esta visión del cuerpo como propiedad privada "de la misma forma que posees tu ropa o tus libros", este individualismo extremo, que parte de la base de que el capitalismo liberal es el modelo económico más justo y deseable, puede llevar a que cada individuo disponga de tanta libertad sexual como pueda comprar, limitando las opciones en lugar de multiplicarlas. También nos parece muy cuestionable la idea de que el sexo es sagrado y que por ello debe ser comerciali-

zado, al tratarse prácticamente de un derecho al que cualquiera debe tener acceso. Este argumento resulta cuanto menos sorprendente, después de haber dedicado más de doscientas páginas a desacralizar el sexo, la pareja y el amor. En general, sus aclaraciones se agradecen y son bienvenidas, pero el autor llega a perderse en una marea de argumentaciones y datos, con los que más bien parece querer justificar su elección. Pero en su conjunto es un cómic cuya existencia celebramos, principalmente por su valor didáctico, nada desdeñable, sobre todo en un contexto en el que la creciente moralización y lo políticamente correcto nublan con demasiada frecuencia el sano ejercicio de la reflexión.

NOTAS:

[1] Escribimos, al igual que Brown, los nombres de las prostitutas entre comillas para subrayar el hecho de que se trata de nombres ficticios elegidos por el autor.

[2] Ver Charles Hatfield, "When reasonableness fails", artículo consultado el 10 de febrero de 2012. <http://thepanelists.org/2011/06/autobio-comics-bookshelf-when-reasonableness-fails/>

[3] Benoît Peeters define la *mise en page régulière* como aquella que presenta una estructura de página en la cual todas las viñetas tienen la misma forma y tamaño. En *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*, París: Casterman, 1998, p.42.

[4] Ver Naomi Fry, "Paying for it: Review" en la edición en línea de *The Comics Journal*. <http://www.tcj.com/reviews/paying-for-it/>



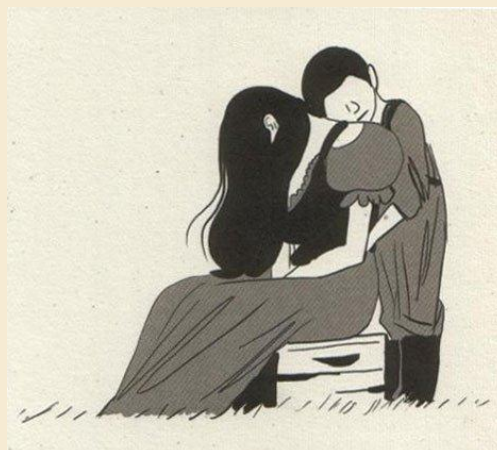
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

ALVARO NOFUENTES; MANUELA TORRES (2012): "PAGANDO POR ELLO, DE CHESTER BROWN: ÉTICA PARA PUTE-ROS" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#) : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/pagando_por_ello_de_chester_brown_etica_para_puteros.html

LA PORNOGRAFIA RECATADA DE BASTIEN VIVES (VALENCIA, 26-VII-2012)

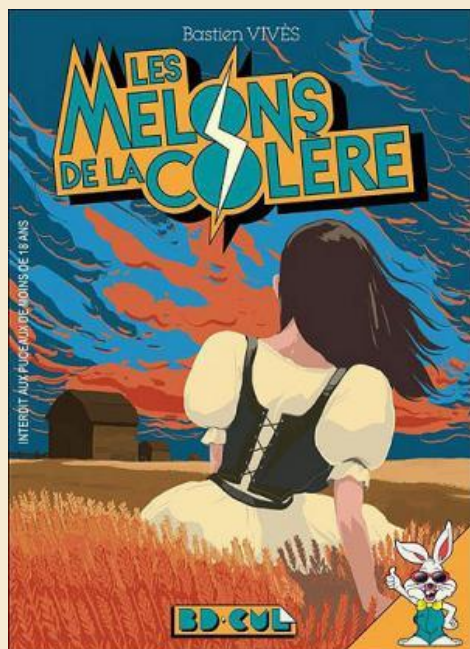
Autor: [VALENTÍN VAÑÓ](#)

Reseña [MELONES DE LA IRA, LOS \(DIABOLO, de: \[2012\]\(#\)\) 1](#)



Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, imagen alusiva a la relación entre la protagonista del tebeo reseñado y su hermano.

LA PORNOGRAFÍA RECATADA DE BASTIEN VIVÈS



Portada de la edición original.

Tras la catarata incesante de títulos publicados en apenas tres años –desde *El gusto del cloro*, en septiembre de 2009–, habitualmente comentados en medios y blogs de forma casi unánime con reseñas favorables, ha sido en el segundo trimestre de 2012 cuando un cómic de Bastien Vivès es recibido en España con una división crítica evidente. *Los melones de la ira* ha sembrado el desconcierto entre lectores y críticos del joven historietista francés, acostumbrados a una impronta autoral marcadamente lírica, contemplativa y tierna, en ocasiones colindante con lo cursi. El tono jocoso y rijoso, de despreocupada comedia pornográfica que desprende *Los melones de la ira*, parece sugerir que no era tan sincero todo el azúcar previo de Vivès, y en todo caso, abre una nueva vía narrativa previamente inexplorada por el dibujante parisino.

Por escrito, el listado de tebeos de estos treinta meses resulta impresionante:

además del mencionado *El gusto de cloro*, hemos podido leer de Vivès en español *Hollywood Jan*, *Ellas*, *En mis ojos*, *Amistad estrecha*, *La carnicería* o el muy ambicioso *Polina*, además de los tres álbumes de *Por el imperio*, convencional serie de aventuras históricas con guión de Merwan. Y si esta última muestra el reverso de un dibujante que no renuncia a ser un trabajador de la viñeta, en los títulos anteriores se vindica con fuerza un creador de universo propio, temática reconocible y obsesiones recurrentes. Un autor. En la normalización de la presencia de Vivès en la actual escena española es esencial su editorial habitual, Diábolo, que puntualmente traduce y publica en generosas ediciones sus sucesivos títulos. También *Videojuegos*, que ha sido publicado en el verano de 2012, con posterioridad a *Los melones de la ira*.



El personaje principal sufre dolor debido a sus grandes mamas.

Hablando de historieta pornográfica reciente, *Los melones de la ira* es un libro importante, ineludible, aunque también decepcionante. Y desconcertante, como demuestran esas consideraciones diversas que ha generado entre críticos profesionales y / o diletantes. Es imposible no considerar *Los melones de la ira* a la luz de los tebeos precedentes de Vivès, aunque hay mucho de contextual en esta obra, en su génesis y pretensiones. Para el recuerdo quedan las impresiones formidables de esas primeras novelas gráficas de hace tres años, muy marcadas por la poesía en la mirada, el sosiego de los tiempos y la hondura dolorida de los sentimientos que transmitían, especialmente *En mis ojos* y *Amistad estrecha*. Vivès es un superdotado de lo gráfico, un genio intuitivo tanto del dibujo puro como de la narración secuencial, y siempre ha jugado la baza de noquear al espectador con el fulgor de sus múltiples estilos gráficos. Especialmente en *En mis ojos* y *Polina*, que quizás podemos considerar por ahora sus dos cumbres creativas, la primera en lo cromático y la segunda en lo expresivo.

Como joven artista acaso hipersensible, Vivès retrataba en esos cómics relaciones posibles o soñadas, tiempos muertos melancólicos, fragmentos de cotidianidad idealizada. Pero *Los melones de la ira* trata de descomunales glándulas mamarias femeninas, mareantes violaciones grupales o desinhibido incesto rural. ¿Qué ha ocurrido? Para poner el asunto en su justa medida, conviene entender que *Les melons de la colère* (título original del libro) ha sido publicado en origen por Les Requins Marteaux, una editorial *underground* que en su colección *BD Cul* está sacando obras subidas de tono de autores habitualmente asociados al ámbito del cómic independiente. Aude Picault, Hugue Micol o Morgan Navarro son, por ahora, los compañeros de Vivès en *BD Cul*, y todos ellos dan muestra de la heterogeneidad del sello. Un dato que nos hurta la edición española de Diábolo –excelente, por otro lado– es que la original de Requins Marteaux es más reducida de formato, y con tapa ligera en rústica, quizás para subrayar el espíritu contracultural y travieso del contenido.



Magalie muestra sus dotes.

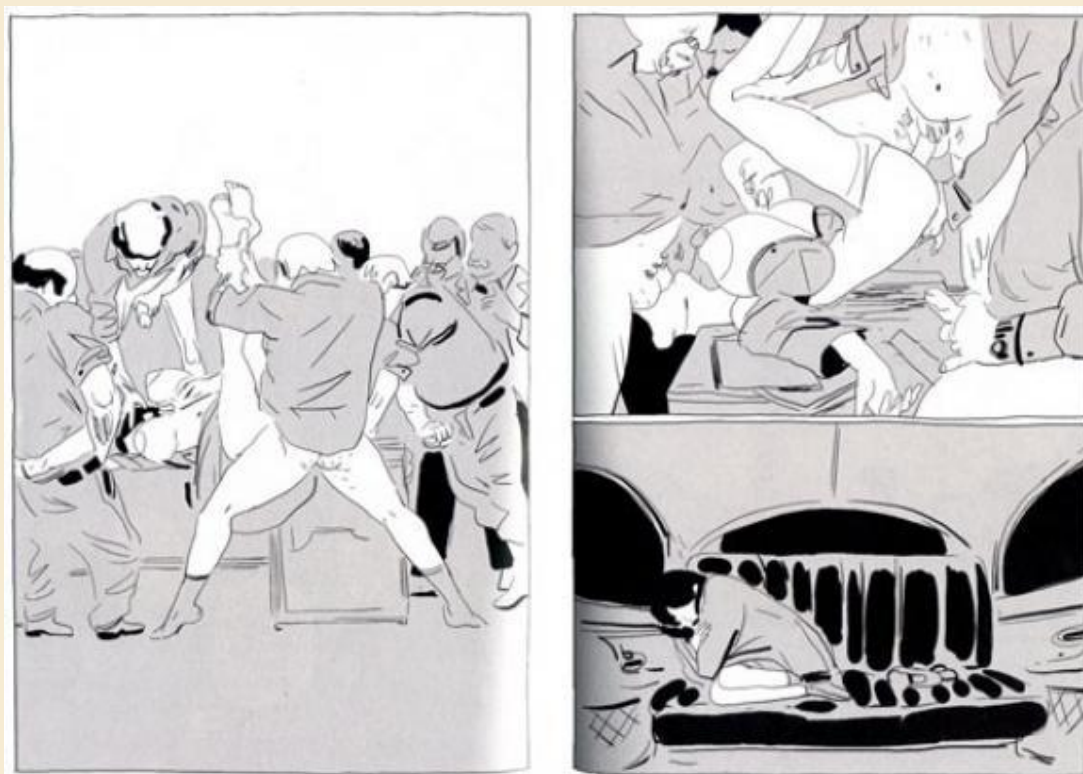


Turbadoras relaciones familiares.

Los melones de la ira es lo que podríamos definir como “un porno con argumento”. Aunque el libro tiene la intención de provocar una respuesta erótica en el lector, su dibujante y guionista se ha esforzado en generar un relato que articule y conecte las diferentes escenas sexuales. No es una historia de grandes ambiciones, sino casi una extendida broma narrativa de 120 páginas, que recuerda por espíritu al cine pornográfico clásico de los años setenta y ochenta; el tono de *Los melones* quiere ser –y a tramos funciona como tal– una comedia, una fábula de equívocos y confusiones, que invariablemente terminan en pasajes de sexo explícito. La protagonista del cómic, Magalie, es una atractiva joven que sufre molestias y dolores recurrentes a causa de sus pechos colosales, y que reside en el entorno rural de su casa familiar, con sus padres y su hermano pequeño. Cuando la familia, que parece vivir en un aislamiento anómalo e irreal, decide solicitar ayuda médica y social empiezan los problemas, ya que los sucesivos especialistas abusan sexualmente de la inocente y voluptuosa Magalie en la intimidad de la consulta. Durante un amplio tramo del libro, Vivès juega a desconcertar al lector sobre la abstracta ubicación cronológica de su relato, aunque al final, con la men-

ción a Internet, se explicita que transcurre en la actualidad, lo que dota al conjunto de un mayor aire de teatrillo o mascarada.

En lo gráfico, en *Los melones de la ira* Vivès lleva al extremo el estilo desarrollado en *Polina*: ese trazo suelto de pincel, urgente y expresivo, trabajado sin color y con apenas un omnipresente tono de gris de fondo. Este estilo del libro que nos ocupa es la demostración definitiva de la confianza de Vivès en su propia habilidad como dibujante: mientras en *Polina* aún se recreaba en detalles, rostros y eventualmente en escenarios, en *Los melones de la ira*, la tendencia a la abstracción, al vaciado radical de líneas y manchas, es parte de la impronta narrativa del cómic. Ese estilo sirve para acentuar el tono de falta de verismo que Vivès parece haber buscado. En ese sentido, esta obra es un hallazgo, ya que a pesar de las delirantes situaciones que se narran en sus páginas se lee con una sonrisa, como un divertimento inocuo. El lector entiende que las desgracias y los abusos que sufre Magalie son una fantasía. Y cuando se inicia el inocente pero procaz juego de la chica con su hermano, se refuerza la sensación de entretenimiento provocador.



El abuso sexual de la protagonista.

La contradicción de *Los melones de la ira*, su leve fracaso, es que resulta, en conjunto, un libro pornográfico que realmente estimula más el espíritu lúdico del lector que su libido sexual. He aquí la tecla que Vivès no ha sabido pulsar: a pesar de las ocasionales y muy gráficas escenas sexuales, el relato resulta más divertido que morboso; la suya es una pornografía recatada. Utilizando la terminología cinematográfica del género, podríamos decir que es un *softcore*, un porno suave, y quizás era esto lo que pretendía el autor, pero parece una lástima que no haya podido o querido zambullirse plenamente en el morbo puro. Hay un cierto desajuste en *Los melones de la ira*: al resultar tan presentes los órganos sexuales de

diversos personajes –especialmente penes–, parece que Vivès trabaja con los materiales convencionales del porno duro, pero el tono general del libro resulta picante, aunque no caliente ni realmente excitante. Quizás el pudor ha asaltado a nuestro joven autor, y el encargo ha resultado menos transgresor de lo que pretendía inicialmente.

Bastien Vivès parece haberse divertido mucho dibujando las páginas de *Los melones de la ira*. La prueba es la broma genial que publicó en su blog el 5 de octubre de 2011 ([VÉASE AQUÍ](#)). A través de varias ilustraciones, resueltas con su virtuosismo habitual, nos ofrece la visión de las encantadoras heroínas de sus cómics precedentes, todas modificadas físicamente con pechos tremendos, excesivos, para parecerse a Magalie. Desde las chicas de *Ellas*, pasando por las protagonistas de *El gusto del cloro*, *En mis ojos* y *Amistad estrecha* y hasta la mismísima Polina Oulinov; es ésta la penúltima etapa de una broma que parece haber divertido mucho al joven prodigio de la historieta francesa.



Vivès bromeó con el pecho de sus otros personajes femeninos, arriba la de *El gusto del cloro*.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

VALENTIN VAÑO (2012): "LA PORNOGRAFIA RECATADA DE BASTIEN VIVES" en [TEBEOFERA 2ª EPOCA 9](#), VALENCIA :
TEBEOFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_pornografia_recatada_de_bastien_vives.html

LA NOUVELLE BD ÉROTIQUE (METZ, 27-VII-2012)

Autor: [FÉLIX LÓPEZ](#)

Notas: Artículo escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, especial sobre la imagen de la mujer en el cómic erótico y pornográfico. A la derecha, fragmento de la cubierta de 'Premières Fois' por Jérôme d'Aviau



Dany, un clásico de la sicalipsis franco-belga.



LA NOUVELLE BD ÉROTIQUE

Sucinto repaso a la producción de cómic erótico y pornográfico en el mercado franco-belga de finales del siglo XX y principios del XXI

Tras el periodo de gracia en los años setenta y ochenta, el mercado de la *bande dessinée* erótica franco-belga comienza en los noventa un lento declive que parece anunciar que el modelo tradicional de la historieta para adultos, enfocada a un público fundamentalmente masculino, se está agotando por no poder competir con la profusión de contenidos eróticos y pornográficos en otros medios (primero televisión, luego video y finalmente internet). Bastiones del cómic pornográfico como Elvifrance, que había resistido las intensas presiones de la censura^[1], cierran sus puertas ante el declive del *petit format* porno y el empuje de Canal y de los videocasetes X, y nadie reclama su lugar. Sellos especializados como *Marquis*, de Glénat, también cesan su actividad, y algunos lanzamientos como la traducción de la revista italiana *Selen* (editada por Vents d'Ouest) no obtienen el éxito esperado.

Durante los años noventa encontramos pocas excepciones a esta tendencia, salvo revistas con ciertos contenidos eróticos como *USA Magazine*, *L'Echo des Savanes* o *Fluide glacial*, varios títulos del inevitable Manara, los manga de carácter erótico

o pornográfico que debutan en Francia de la mano de Samouraï Éditions, o las amables historietas picantes de [Dany](#), recopiladas primero por P&T y después por Joker en su popular serie [Ca vous intéresse?](#), así como otras series del mismo editor que explotan hasta la saciedad la misma fórmula, caso de [Blagues coquines](#).

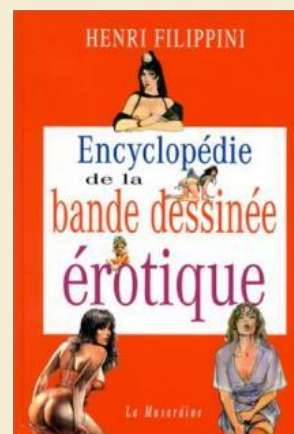
Con el cambio de siglo asistimos a la lenta desaparición de las principales cabecezas especializadas del mercado franco-belga: *La Poudre aux Rêves* (ex *Kiss Comix*) en 2004 o *Bédé Adult'* y *Bédé X* en 2005, y sólo unas pocas series que comenzaron en aquellas revistas tienen un discreto éxito entre el público fiel, como el porno sadomasoquista de [Kovacc](#) en *Hilda*. Editoriales como Bagheera, que contaban con títulos superventas como los álbumes de [Druuna](#), no soportan la bajada de ventas y finalmente tienen que cerrar. Entre los motivos de ese descenso de las ventas algunas teorías apuntan a las presiones de grupos conservadores en librerías generalistas y grandes superficies [2].



Las últimas revistas del porno galo.

Sin embargo, algunos autores "independientes", más alejados de la industria *mainstream*, sin realizar productos eróticos o pornográficos, han ido incorporando el sexo de una forma natural y parecen escapar de esas presiones, como es el caso de publicaciones de Ergo comme X, como *Journal* (1996-2002), de Fabrice Neaud, o *L'épinard de Yukiko* (2001), de Frédéric Boilet, o ciertas obras de otros autores como *Pascin* (l'Association, 2000), de Joann Sfar, o *Vitesse moderne* (Dupuis, 2002), de Blutch.

En 2002, el editor de literatura erótica [La Musardine](#), que en 1999 ya había publicado la primera edición de la *Encyclopédie de la bande dessinée érotique* de Henri Filippini (con dos nuevas ediciones en 2006 y 2011), apuesta fuerte por la BD erótica y crea el sello [Dynamite](#), reeditando clásicos del género como *Les Malheurs de Janice*, de Von Gotha, y publicando obras de autores italianos, como *Giovanna! Si!*, de Casotto, o la sorprendente *Casa HowHard*, de Baldazzini, o de españoles, como *Ménagères en chaleur*, de Armas (serie publicada en España en la revista *Kiss Comix* con el título de "Marujas al poder").

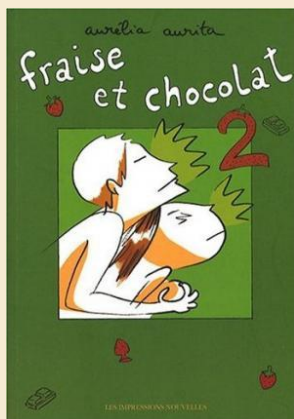


El libro de Filippini, de referencia.

Ese mismo editor lanza en 2004 su serie de guías eróticas *Osez...* (algo así como "Atrévase..."), con títulos sobre los juegos sexuales, el sexo oral, la sodomía o el sadomasoquismo y con portadas de Arthur de Pins, que se convierten en superventas de inmediato. Ese mismo, *L'Echo des Savanes* serializa el primer número de *Borgia*, un excelente drama histórico con guiones de Jodorowsky donde las depravaciones sexuales de esta conocida familia italiana son ilustradas con maestría por Milo Manara.



La osadía de *Osez...*

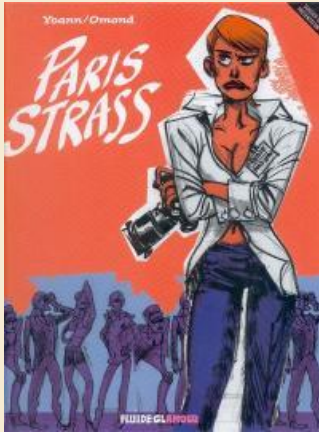


A partir de 2006 la tendencia parece comenzar a invertirse con la aparición de trabajos desde una óptica nueva, dirigidos a un público ya no exclusivamente masculino. El primero de ellos es *Fraise et chocolat* (*Fresa y chocolate* en España), de [Aurélia Aurita](#), refrescante tebeo en el que la autora cuenta sin nin-

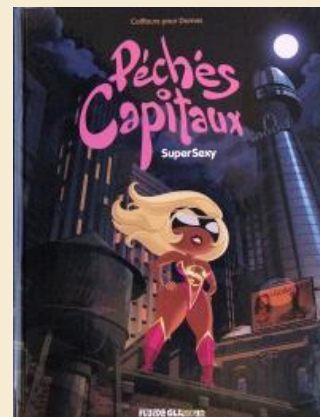
gún atisbo de vergüenza sus intimidades sexuales con su pareja, Frédéric Boilet. El libro supone una auténtica revelación y tiene una excelente acogida de crítica y público, lo que propiciará una segunda parte en 2007. Otros autores parecen coincidir con esa necesidad de exteriorizar sus experiencias sexuales, como la pareja profesional y sentimental formada por Obion y Gally, que el año anterior ya habían iniciado su particular *Love Blog*, donde su relación a distancia tomó forma de *blog* a modo de cartas de amor en el que compartían su intimidad con cualquier lector, y que sería recopilado posteriormente en libro por Delcourt en 2010[3].

Pocos meses después, Éditions Audie presenta *Fluide Glamour*, nueva línea de *Fluide Glacial*, que arranca con *Paris Strass*, de Omond y Yoann, y con *Péchés*

Mignons ("Pecados veniales" en España), recopilatorio de las historietas de humor picante de Arthur de Pins para la revista para adultos *Max*. La obra conoce un éxito arrollador que propiciará varias continuaciones y series relacionadas, como *Les petits Péchés Mignons* (2009-2011), *Péchés Capitaux* (2009) y otros libros similares como *Anti Kamasutra* (2009).



Paris Strass, portada y una página. Bajo estas líneas, la obra de De Pins, con una página de sus *Péchés Mignons*.



Ese mismo año comienzan a aparecer productos de este género en los catálogos de editoriales en principio no enfocadas al cómic erótico. Así ocurre con Les Humanoïdes Associés, que publica *Coraline*, de Terry Dodson y Denis-Pierre Filippi; *Câlinée sous X*, de Cornette y Karo, en Éditions Carabas, o poco después Casterman, con *Kiki de Montparnasse*, de Bocquet y Catel. Cornelius, por su parte, reedita el clásico *Necron*, de Magnus, y LVP Productions relanza la revista *BDAult'* con un nuevo formato.

El año siguiente, 2007, es el de la creación de [Éditions Tabou](#), un nuevo sello especializado en historieta erótica y pornográfica que publica inicialmente trabajos de autores franceses como Xavier Duvet, italianos como Atilio Gamberdotti o españoles de la cantera de *Kiss Comix*, como Juan José RyP y Man, traduciendo además los dos números de la obra teórica de Tim Pilcher *Erotic Comics* con el título de [La B.D. Érotique](#). Más adelante recuperó también clásicos como *Omaha*, de

Worley y Waller, o *La Blonde*, de Saudelli.

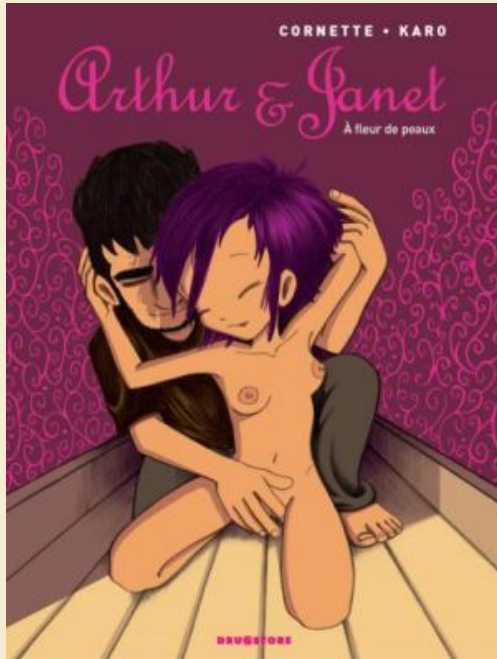


Otros editores se lanzan al ruedo del erotismo en 2006.



Éditions Tabou recupera los cómics *hard* y traduce a autores españoles, como Man o RyP (a la derecha).

En 2008, Glénat comienza a explotar el fondo editorial de Albin Michel, adquirido unos meses antes, resucita *L'Écho des Savanes*, que había cerrado en 2006, y crea el sello [Drugstore](#), con el que comienza a reeditar material erótico como *Le Déclit*, de Manara; *La Correction*, de Alex Varenne, o *Bang Bang* (*Cicca Dum-Dum* en España), de Carlos Trillo y Jordi Bernet, y también a publicar nuevos trabajos, como el refrescante aunque intrascendente *Arthur et Janet*, de Jean-Luc Cornette y Karo. Glénat reedita asimismo obras de su propio catálogo como *Marie-Gabrielle de Saint-Eutrope*, del gran Georges Pichard.



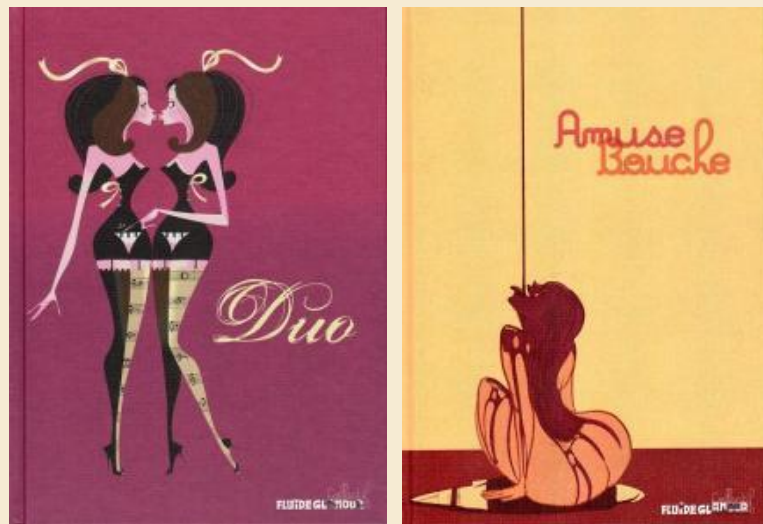
La estimulante aunque leve erótica de Cornette y Karo, en el nuevo sello Drugstore.

El álbum *Premieres fois*, con seis muestras bajo estas líneas.



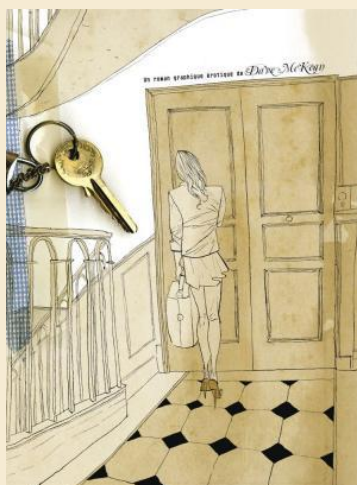
El mismo año, Delcourt publica *Filles perdues*, traducción del inglés de una de las obras clave del género, *Lost Girls*, de Alan Moore y Melinda Gebbie, y también otras obras, como el manga de erotismo lésbico *Maka-Maka*, de Torajiro Kishi, o la interesante antología erótica *Premières Fois* (*Primeras veces*, publicada en España por La Cúpula), de la guionista novel Sibylline e ilustrada por diversos artistas, como Alfred, Capucine, Cyril Pedrosa o Dave McKean. Este título goza de una excelente acogida mediática y confirma el buen momento que atraviesa el género, sirviendo de antesala al "año erótico" del mercado francés.

Efectivamente, 2009 va a ser un año cargado de novedades. Fluide Glacial publica una buena cantidad de títulos en su línea *Fluide Glamour*, muchos de ellos realizados por mujeres y con una sensibilidad más cercana a la femenina, como *Linda Glamouze*, de Camille Burger; *Toutoute première fois*, de Jean-Paul Krassinsky; *Madame désire?*, de Grégory Mardon, o los libros colectivos



Libros de la colección *Fluide Glamour*. Más abajo, página de *Celluloid*, de McKean.

Duo y *Amuse bouche*, con una importante presencia de autoras como Aurelia Aurita, Karine Bernadou, Camille, Anne Barrois, Julia Dasic, Gally y Maïa Mazaurette, Capucine, Aurore Petit, Anne Rouquette, Sibylline o Cristiana Valentini.



Ese mismo año, Delcourt lanza la colección *Erotix*, que reedita clásicos del género erótico como *Les 110 Pilules*, de Magnus; *Emmanuelle*, de Crepax; *Iron Devil*, de Frank Thorne; *Liz et Beth*, de Lévis; *Gwendoline*, de Willie, o *Black Kiss*, de Chaykin, junto con obras de nueva creación como *Celluloid*, de Dave McKean, nuevo experimento del genial inglés que transita por espacios oníricos en un estimable ejercicio de estilo que presenta múltiples metáforas y referencias al arte cinematográfico y pictórico aunque sin conseguir realmente excitar al lector.

El suizo Zep (conocido por la popular serie *Ti-teuf*) lanza también en 2009 sus "*Happy Books*", su primer trabajo de humor destinado a un público adulto. Su primera entrega, *Happy Sex* (X-2009), una recopilación de historietas cortas sobre el sexo, tendrá un importante éxito de ventas

(más de 400.000 ejemplares vendidos), y continuará con *Happy Girls* (V-2010) y *Happy Rock* (X-2010).



Zep, siempre genial, siempre comercial.

Este “despertar” de la BD erótica parece animar a varios editores a lanzar nuevos productos alineados con esa nueva corriente. Así, en 2010, Éditions Audie (*Fluide Glacial*) lanza una nueva revista dirigida a un público femenino, *Fluide Glamour*^[4], luego rebautizada *Fluide .G*, mezclando contenidos habituales de las revistas para mujeres, como artículos variados, recetas, tests o chascarrillos humorísticos, con algunas historietas de los habituales de la revista madre y de la línea *Fluide Glamour* como De Pins, Dupuy-Berberian o el *Sexorama* del español Manuel Bartual, junto con una mayoría de autores *blogueros* como Madeleine Martin, Véronique Cazot, Margaux Motin o Pacco.



También ese año, la colección [BDcul\[5\]](#) de Les Requin Marteaux recupera el formato *pocket porno* tan popular en los años setenta, cerca de veinte años después de su última aparición en quioscos, con un diseño que rinde homenaje a aquellas revistas baratas de Elvifrance, imitando su estética –incluyendo bizarros anuncios que recuerdan a los de aquellas publicaciones– con originales obras como la sugerente *Comtesse*, de Aude Picault, o la divertida *Les Melons de la Colère*, de Bastien Vivès. Otras propuestas, como la interesante *Sophia libère Paris*, de Libon y Capucine (de Delcourt), también recuerdan aquellas mismas publicaciones, aunque con un tono más cercano a la *Barbarella* de Forest que al porno italiano.



Tres títulos de *BD.CUL*.

Otros sellos más modestos también se apuntan a esta nueva tendencia: [Éditions Ange](#) lanza la colección [Sexy Bulles](#) con dos álbumes de Robert Hugues: *La reine Margot*, con guión de Henri Filippini, y *Le calvaire de Diane*, con Michel Gaudou, a los que seguirán *Messalina*, de Jean-Yves Mitton, y otra docena de títulos hasta la fecha.

En 2011, La Musardine y Drugstore unen sus fuerzas para lanzar la serie [Osez... en BD](#), adaptación en historietas de las exitosas guías *Osez...* del primero que pretenden aprovechar el tirón de ventas de las mismas.

Más recientemente aparecen refrescantes propuestas como [Lorna](#), de Brūno, un álbum que homenajea a partes iguales y sin complejos la ciencia ficción estadounidense de los años cincuenta, los filmes de horror de serie B y las películas porno de los setenta.

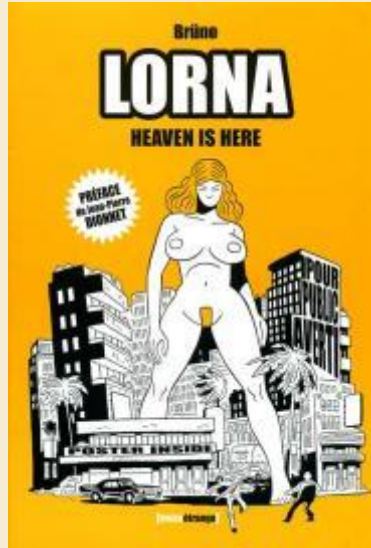
La *bédé* erótica también parece comenzar a posicionarse en el mercado digital, como atestigua el reciente [lanzamiento](#) de [AveErotix](#), la plataforma de descarga de cómics digitales de [AveComics](#), o como ya hizo previamente [digiBiDi](#) al nutrirse de los catálogos de Dynamite, Tabou o Joker.

En conclusión, tras la explosión de los setenta y ochenta y la crisis de los noventa, asistimos a una lenta progresión del género que se evidencia tanto en los catálogos de editoriales generalistas como en las especializadas. Se constata una diver-

sificación de lanzamientos, con nuevas propuestas más cercanas a la sensibilidad femenina, varios éxitos superventas destinados al gran público, un número importante de reediciones de los clásicos del género y una aparición constante de nuevos títulos para todos los gustos liderada por los sellos especializados Tabou y Dynamite.

Si bien no puede hablarse de un *boom*, sí que parece que estamos asistiendo a una recuperación del género erótico y pornográfico, que nos hace albergar esperanzas de que al fin haya encontrado de nuevo su lugar en el mercado franco-belga de la *bande dessinée*.

À suivre...



Lorna, de Brüno.

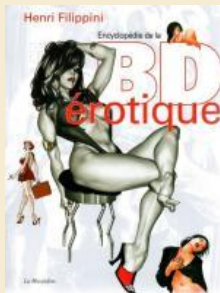


REFERENCIAS

Bibliografía:



Teoría erótica.



Filippini, Henri (2011): *Encyclopédie de la BD érotique*, La Musardine, París.

Gaumer, Patrick (2010): *Dictionnaire mondial de la BD*, Larousse, París.

Pilcher, Tim (2008): *Erotic comics*, Abrams, New York.

Filippini, Henri (2009): "L'Érotisme, histoire d'un combat centenaire", *DBD* #36 "Une rentrée classée X", DBD, Boulogne-Bilancourt.

Taittinger, Thierry [et. al.] (2011): *Beaux Arts hors-série. Sexe & BD*. TTM éditions, Issy-les-Moulineaux.

Brethes, Romain (2003): "Sexe & intime, le tabou dans la BD", *BANG!* n° 3, Casterman/Beaux Arts Magazine, París.

Artículos:

Joubert, Bernard (1995): "Histoire d'Elvifrance", *Le Collectionneur de bandes dessinées* n° 78. Disponible en línea en: <http://poncetd.perso.neuf.fr/Logos/HistEF/Hist-EF.htm> Joubert, Bernard (1996): "Elvifrance et la censure", *Le Collectionneur de bandes dessinées* n° 80. Disponible en línea en: http://poncetd.perso.neuf.fr/CENSURE/EF_CENSURE.htm

Roure, Benjamin (2009): "2009, année érotique?". *BoDoï*. Disponible en línea en: <http://www.bodoi.info/magazine/2009-02-13/2009-annee-erotique/11810>

Detournay, Charles-Louis (2009): "2009, année érotique...", *ActuaBD*. Disponible en línea en: <http://www.actuabd.com/2009-annee-erotique>

Pichon, Stéphanie (2009): "BD-X. La bande dessinée s'érotise au grand jour", *Second Sexe*. Disponible en línea en: <http://www.secondsexe.com/magazine/BD-X.html>

Duchemin, Dorothée (2001): "BD érotique, un genre sous-estimé ?". Entrevista a Henri Filippini, *Citazine*. Disponible en línea en: <http://www.citazine.fr/article/bd-erotique-un-genre-sous-estim>

Documentales:

Oosterlinck, Joëlle (2012): "Sex in the comics", documental emitido en ARTE. Disponible en línea en: <http://www.arte.tv/fr/Sex-in-the-comics/6292426.html>

Otros enlaces :

Blog *Bdérolique*: <http://bderotique.wordpress.com/>

Notas:

[1] Como señalan autores como Bernard Joubert, Elvifrance fue la revista de historietas más censurada de la historia de Francia, con 776 prohibiciones entre 1972 y 1989. Referencias y recopilación de artículos sobre el tema disponibles en línea en:

http://poncetd.perso.neuf.fr/CENSURE/EF_CENSURE.htm

[2] "BD érotique : Anastasie en sourdine". Entrevista de Arnaud Claes a Marya Smirnoff, cofundadora de Bagheera en la revista *ActuaBD*, disponible en línea en: <http://www.actuabd.com/BD-erotique-Anastasie-en-sourdine>

[3] "La coquine histoire d'amour de Gally et Obion". Entrevista de Benjamin Roure a Gally y Obion en *BoDoi*, disponible en línea en: <http://www.bodoi.info/magazine/2010-06-28/la-coquine-histoire-damour-de-gally-et-obion/35295>

[4] Artículo en *L'Express* sobre el lanzamiento de la revista disponible en línea en: http://www.lexpress.fr/styles/psycho/fluide-glamour-feminin-pas-du-tout-catholique_886301.html

[5] Giard, Agnès (2010): "La BD de gare revient dare-dare", *Les 400 culs*. Disponible en línea en: http://sexes.blogs.liberation.fr/agnes_giard/2010/05/la-bd-de-gare-revient-darddard.html



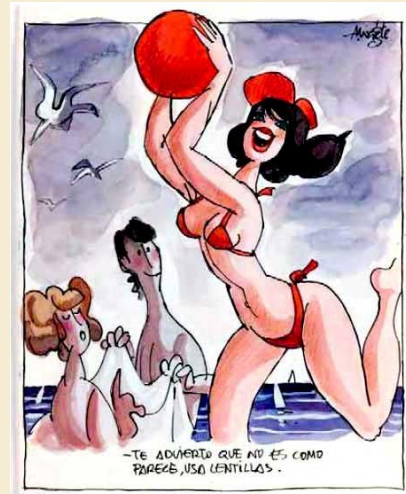
CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

FELIX LOPEZ (2012): "LA NOUVELLE BD ÉROTIQUE" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), METZ : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_nouvelle_bd_erotique.html

MUJERES EN LA OBRA DE ANTONIO MINGOTE (SEVILLA, 29-VII-2012)

Autor: [LOMBILLA](#)

Notas: Texto escrito expresamente para el número 9 de *TEBEOFERA* -especial sobre el tratamiento de la mujer en el humor gráfico y en los cómics- como homenaje a Antonio Mingote, fallecido el día 3 de abril de 2012. A la derecha, una viñeta característica de Mingote, con una de sus muchachas emblemáticas, moderna, fresca, rozagante.



MUJERES EN LA OBRA DE ANTONIO MINGOTE COMO TODAS LAS MAÑANAS

(Disparate póstumo en un prólogo algo elogioso, un acto bastante erótico y un epílogo ciertamente entrañable)

PRÓLOGO



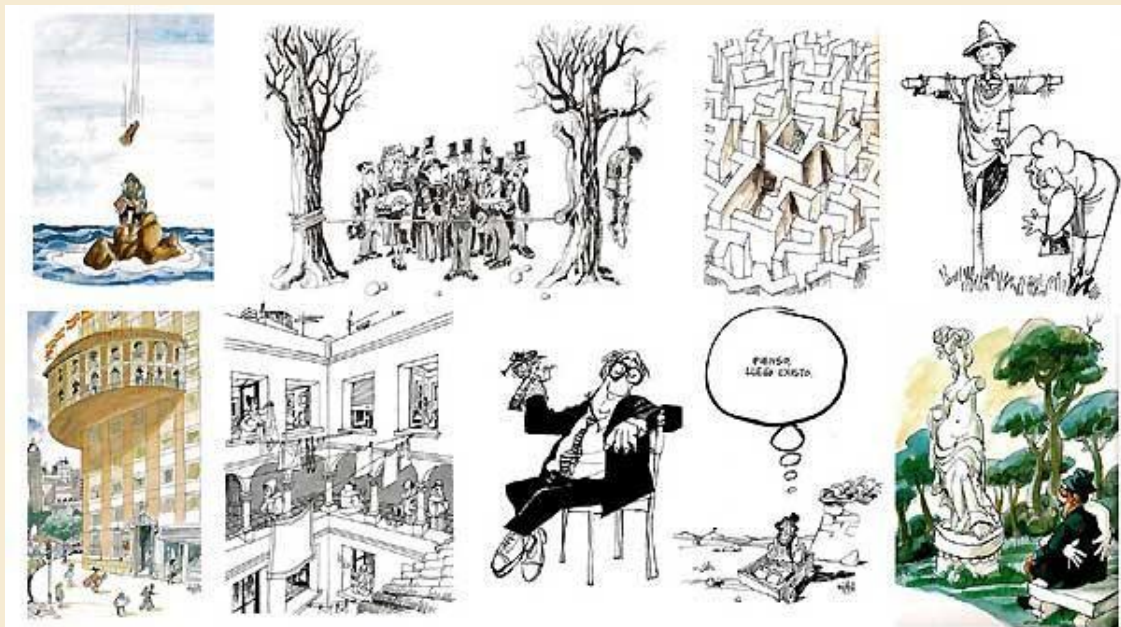
Fotograma del programa televisivo *Un, dos, tres*, con fondo diseñado por Mingote

El 1 de octubre de 1982, el célebre concurso televisivo *Un, dos, tres...* estuvo dedicado a Antonio Mingote. Con decorados hechos a partir de sus dibujos y mostrados por unas azafatas que parecían haber sido dibujadas también por él, el plató del programa se convirtió por una noche en un delicioso universo Mingote. Ahora que el humorista ha muerto, resulta tiernamente tentadora la idea de imaginárselo en un paraíso confeccionado igualmente a partir de dibujos suyos por la celestial plumilla de alguna divinidad, epígono sin duda del maestro. Un

cielo lleno de globos que brotaran del suelo con tan desconcertante facilidad como lo hacen en sus viñetas, y personajes entre festivos y melancólicos que entreterdrían la eternidad haciendo molinillos de papel, pintándose besos en la cara o pidiendo formalidad disfrazados, lógicamente, de payasos.



En ese onírico edén, *locus amoenus* de tinta con toques de grafito y aguada, estaría prohibido pisar la hierba sólo para que sus moradores, en cumplimiento de tan oportuna restricción, pudieran lanzarse a volar flemáticos y vaporosos para culminar por el aire sus paseos mañaneros. Sería un edén a medida lleno de suicidas decadentes, capaces de colgarse incluso de un platillo volador, y escaleras imposibles en las que hasta el mismísimo Escher se perdería con gusto por ir seguramente tomando notas para mejorar sus propios grabados.



Por obra y gracia del poder que nos da la fantasía, una vez abolidos los límites del espacio y del tiempo, esa deidad que imaginamos mezclaría, con promiscuidad y cachonda alevosía, a cavernícolas sorprendidos por insólitas lluvias de metal con torpes caballeros andantes, indefensos frente a una simple flor, mientras algún pérfido angelito pone una teja de Damocles en la cabeza de un náufrago desprevenido. Y no podrían faltar señores de negro aplaudiendo con entusiasmo solem-

nes inauguraciones de chistera, mantilla y tijeras. Y habría laberintos absurdos sin salida, verdaderas aporías de cemento y ladrillo; amigables espantapájaros capaces de despertar curiosidad erótica en señoras de bien; edificios con plaza de toros y claustro monacal; ventrílocuos románticos; vagabundos filósofos; estatuas poéticas y enigmáticas; automóviles disparatados; políticos Gundisalvos; repelentes niños con globito Montgolfier y, también, algún pocero lírico que mirara el reflejo de la luna en el agua de una cloaca con la misma nostálgica resignación con la que nosotros, en fin, miramos todo el luminoso imaginario mingotiano, ese cautivador vergel de encinas barroquizantes, palmeras de cartón y mujeres; las mujeres de Mingote, que necesariamente han de tener una parcela independiente en este cielo fabulado.

Dejó escrito Mingote que de todas sus obras su favorita era *Hombre solo*, conjunto de dibujos por los que prefería ser juzgado en caso de que alguien quisiera ocuparse de tal asunto. Sin ánimo de contradecirle, y aceptando ciertamente que esta humorística pero desgarradora visión del destino del hombre es una obra mayor dentro de su gran producción, un prurito de justicia impele, sin embargo, a colocar junto a este monumental tratado de la soledad, en igualdad de condiciones y por derecho propio, a sus mujeres, cariátides sin las que sería difícil entender el hermoso templo de humor que es la obra de este dibujante extraordinario.



Este conjunto de imágenes, como los grupos anteriores, han sido extraídas de la obra *Hombre solo*.

Ya sean sus señoras gordas de arrobos costumbristas o sus picassianas adolescentes en tanga, tesis y antítesis de la belleza ante la que siempre se mostró tan atónito como admirativo, sus arquetipos femeninos constituyen una obra independiente. Y bien pudiera ser que Mingote, ajeno a nuestra propia inventiva, haya querido pasar la infinitud de su descanso en un rincón de este cielo de ensueño dibujando eternamente el bello y erotizante retablo que son sus mujeres, una y otra vez, con amoroso trazo y voluptuosa dedicación. Quizá, quién sabe qué prodigios puedan acontecer en este lugar idealizado con el que venimos fantaseando, Mingote ha decidido tomar él las riendas de esta ensoñación y ahora mismo, felizmente liberado ya de nuestra obsequiosa cursilería, esté esbozando la delicada línea de un muslo futuro. Y es entonces cuando decidimos, con arrojo insolente, adentrarnos nosotros mismos en esta viñeta algodonosa para asistir emocionados al milagro de la creación. Sí, ahí lo vemos, mientras pisamos de puntillas la tinta aún fresca de este suelo dibujado, observamos a Mingote sentado frente a su tablerillo de dibujo con un lápiz en la mano derecha. Le rodean varias mujeres que no paran de moverse con afectación, como ensayando posturas, con las que charla en alegre antesala mientras esperan ser recibidos, autor y modelos, por las

musas.

Esta imagen nos recuerda al relato *Como todas las tardes*, incluido en el libro *De muerte natural*, que Mingote publicó en 1993. Es un divertido teatrillo que se desarrolla en el Museo del Prado, dentro del cuadro *Las meninas*, en el que Velázquez habla con sus personajes antes de pintarlos. Atrapados en el ámbar del lienzo, cada tarde repiten la misma escena para distraer el ocio de los visitantes del museo. Y cada tarde, indefectiblemente, han de escuchar a algún pedante afirmar que Velázquez fue capaz de pintar el aire. Y cada tarde, antes de que el maestro comience a pintar, la infanta Margarita Teresa se eleva lentamente, lindo globo rosa y gris, para levitar por el aire.



Las Meninas, por Mingote.

Tal vez, decididamente resuelto a dirigir él y no un dioscecillo de atrezo la creación de su mundo *post mórtem*, Mingote, porque le da a él la gana, está recreando aquel cuento suyo preparándose a dibujar como solía, por las mañanas, después de pasear por el parque del Retiro, una de esas estupendas viñetas que eran auténticos editoriales...

ACTO ÚNICO

MINGOTE. – Lo soltó. (*Se ha dirigido a una señora gorda de clase media que, sentada en un cómodo sillón a varios metros de él, se repanchinga mientras teje, casi con fruición, una bufanda, o quizá sea un jersey, de lana*).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO.– (*Sin levantar los ojos de su labor*). Y con los obituarios de la prensa tengo contabilizados ya setenta y siete que dicen lo de los chistes que son como editoriales...(*Se acerca corriendo una rozagante jovencita en bikini que juega, con graciosa despreocupación, con una bonita pelota de playa*).

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI.– Y si sumamos los que han repetido aquello de Francisco Umbral de que usted ha sido el Picasso de los periódicos, el número de pedantes se hace infinito. ¡Ja! (*Lanza con fuerza la pelota al aire mientras da saltitos que hacen temblar unos pechos como melocotones tempranos que MINGOTE mira con indisimulada fijación*).

MINGOTE.– (*Sin apartar la mirada de los juveniles pechos*). Y éste me parece a mí que además de pedante es un mirón que sólo viene para veros a vosotras...Quizá debería decirle que se vaya...



(Del fondo de la estancia sale una mujer que contrasta mucho con todas las demás. Viste de negro, con un traje largo entallado de mangas jamón, delgadísima, sin curvas y con unos ojos grandes y tristes. Es la mujer de la Pareja Siniestra que Mingote creó al entrar en La Codorniz, en 1946, y que bien podría llamarse **LISARDA**, como la bautizó el escritor y periodista Ángel Palomino).



LISARDA. – (Quitándole el polvo con un plumero, ingenua, hacendosa y macabra, a una blanquísima calavera que lleva en la mano izquierda). Deja que se quede, Antonio (Por haberlo conocido en su juventud, ella es la única que tutea a **MINGOTE**), ¿a ti qué más te da, hombre? A mí no me importa que me mire. (Coloca la calavera reluciente encima del tablerillo de **MINGOTE**).

Sobre estas líneas, los estereotipos mingotianos de mujer: la obesa, hacendosa y dominadora, y la joven escultural. Bajo estas líneas, Lisarda da la mano a Mingote.



JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI.– (Lanzando, juguetona, la pelota de playa a la calavera de **LISARDA**, que, asombrosamente, la cabecea con maneras de delantero centro). No te hagas ilusiones, flacucha, quién va a querer mirarte a ti con lo vestida que vas, que no se te ve ni un centímetro de carne; y con esos aires decimonónicos que tienes, que es que da repelús mirarte, hija. (Se tumba, como si fuese a tomar el sol en la playa, muy provocativa). Ese mirón viene a mirarme a mí, que soy la única con carga erótica aquí. (Con un movimiento casi imperceptible se quita la parte de arriba del bikini mientras **LISARDA**, con ojillos de

dolorosa gótica, coge de nuevo la calavera para acunarla en sus brazos, con dulzura fúnebre, y se aparta un poco, como si hiciera un discreto mutis pero sin irse del todo para seguir escuchando a la jovencita engreída, que continúa hablándole). Mira, chica, tú no te ofendas, pero yo te veo un parecido enorme con la Olivia de Popeye. Asexuada perdida, vamos... (Mientras dice esto, orgullosa, alegre, vivaz y un poco gamberra, va recorriéndose el cuerpo con las manos).

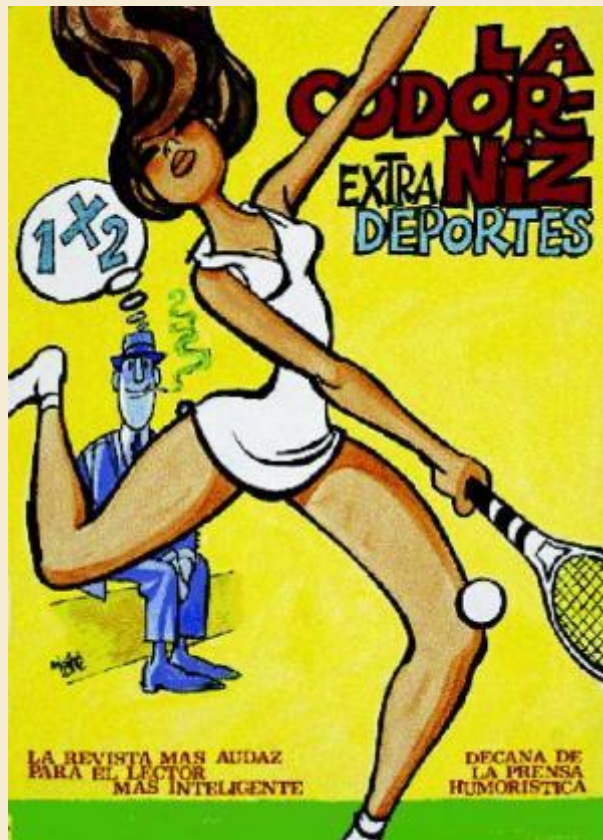
LISARDA. – *(Dejando de mecer a la calavera interrumpe a la joven, pero hablándole con tono amable, muy candorosa).* Claro, mujer, yo soy así, pero sólo por exigencias del guión, como si dijéramos... *(De la cuenca derecha de la calavera salta una gata negra que se coloca, ronroneando a gusto, a los pies de MINGOTE).* Nací en plena posguerra, fíjate tú...Y aunque Antonio empezó pronto a dibujar mujeres..., mujeres..., cómo te diría yo... *(Vergonzosa, se tapa la cara con la calavera. Enternecedoramente picantona).* ¡Tías buenas! *(Señalando a la joven-cita con la calavera),* así como tú, a mí me hizo como me hizo y no me importa, porque la Pareja Siniestra, que era como una "familia Addams" a la española, estuvo publicándose con mucho éxito algunos años en *La Codorniz*...



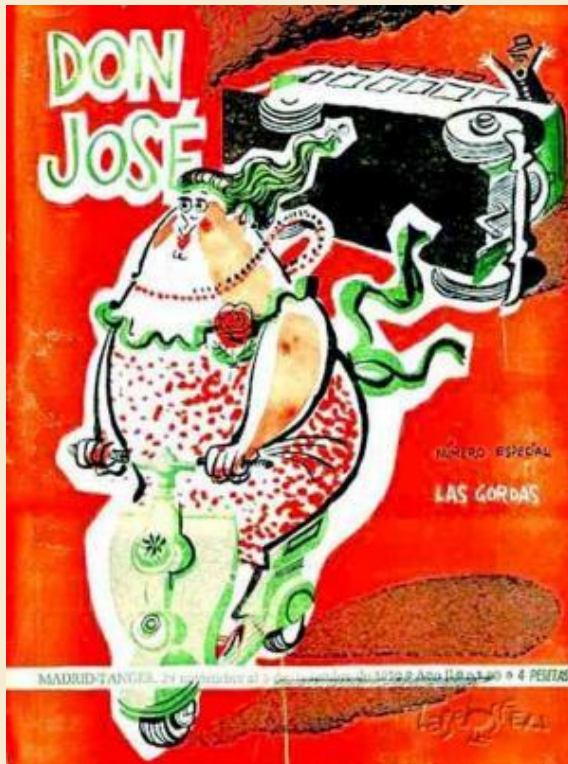
Lisarda, nada erótica. Como no lo fueron sus mujeres gordas (en la imagen central, odiada por su marido, en la derecha, imaginada como una Maja).

MINGOTE. – *(Interrumpiendo, con una sonrisilla indulgente instalada en la boca y como siguiendo el hilo de un pensamiento interno, se dirige a la joven mirando ora sus pechos, ora sus ojos).* Cuando llegó *La Codorniz* fue una revelación, me abrió las puertas a un mundo donde me sentí muy a gusto. Fue una luz en una España triste, pobre, llena de resquemores y con odios. Para los viejos fue un horror y irugían de odio! porque era una constante burla de lo más respetable: la cursilería, los considerados buenos modales, la ñoñería... Y dicen algunos "listos" que fue una revista "descomprometida". ¡Cómo va a ser comprometida una revista en el cuarenta, cuando ponías muslo y te lo tachaba el censor...!No diré que *La Codorniz* sea mi tema favorito, es que apenas tengo otro... *(Con los músculos orbiculares congestionados de tanto mirar los juveniles pechos, se pone a dibujar hablando para sí, muy abstraído).* *La Codorniz* fue como mi madre. Ella me parió al mundo del humor y del periodismo; ella me enseñó a comportarme con libertad, comprensión y tolerancia. Curiosamente, ella me enseñó buenos modales antes de parirme, que eso sí es maternidad responsable. En ella aprendí que lo tradicional no es lo mismo que lo rancio, que lo popular no tiene por qué ser cutre, que hay que distinguir entre lo poético y lo cursi y entre la carne y el pescado. O sea, de *La Codorniz* aprendí lo que se llama la buena educación.

LISARDA. – (Colocando la calavera en el suelo, muy cerca de la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, que está ahora sentada con las piernas cruzadas, en plan *Toro Sentado*. **LISARDA** se sienta encima de la calavera y habla con tono afable mientras acaricia con los delgados deditos blancos de su mano izquierda el carrillo derecho de la joven). Pues sí, hijita (Estirando un poquito el cuello, con vanidad contenida), yo he sido la primera “mujer” de Antonio. Al principio me dibujó bajita y gruesa, pero después me estilizó (La jovencita la mira y aguanta la risa, **MINGOTE** continúa dibujando, y la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** sigue haciendo punto). A mi pareja también la hizo distinta. Primero era un hombre alto y voluminoso, pero después Antonio le quitó altura y también lo adelgazó. Vamos, que lo españolizó (Se ríe y de su cabeza sale el típico bocadillo de pensamiento, en el que aparece el hombre de la Pareja Siniestra. Se llama Clodulfo y es un hombre bajito y delgado, efectivamente; de rostro severo, barba larga, sombrero de copa, levita y pantalones a cuadros. En una mano lleva un paraguas negro y en la otra una palmatoria. Al ver el pensamiento de **LISARDA**, **MINGOTE** sale de su mutismo dibujador para soplar, con mucha fuerza y guasa. No quiere **MINGOTE** que entren hombres en este gineceo, y con su soplido bromista logra deshacer el bocadillo de pensamiento de **LISARDA**, que sigue hablando. **MINGOTE** se pone ahora a sacar punta al lápiz). Realmente nosotros no éramos más que una metáfora de la sociedad española, que estaba presa en el siniestro castillo de la dictadura. Yo vivía con mi marido, o lo que fuera, porque Antonio (Guiñando un ojo a la jovencita. Dulcemente picarona) nunca aclaró si estábamos casados; vivíamos, te decía, intentando hacer una vida normal en nuestro castillito tan alegremente, o mejor habría que decir tan tristemente, claro, hablando de nuestras cosas, planeando nuestras vacaciones, disfrazándonos en carnaval, leyendo cuentos... (Le da un beso en la frente a la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, se levanta, coge la calavera volviendo a mecerla en sus brazos y, ensimismada en sus pensamientos, se va haciendo, esta vez sí, un mutis como Dios manda. La gata negra se ha quedado jugueteando ahora con los ovillos de lana de la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**).



La chica de sinuosas formas de Mingote asomó prontamente en sus viñetas y portadas, como esta de *La Codorniz*.



La mujer entrada en carnes y carpetovetónica de Mingote suele plantear amenazas o bien imponerse sobre el hombre.



JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – (Incorregible) ¡Vaya tía! ¡Qué mustia y qué fea! (Comienza a echarse bronceador de un tubo que llevaba guardado en la braguita del bikini). ¡Don Antonio hizo muy bien en llamarla “siniestra”!

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Sin levantar, como suele, los ojos del punto. Maternal y didáctica). Debes saber, niña, que el adjetivo “siniestra” se debe a Álvaro de Laiglesia, el director de La Codorniz. Pero en 1955, don Antonio dejó temporalmente la revista para dirigir otra que se llamó Don José, y allí, de forma anecdótica, volvió a dibujar a la pareja, pero llamándola simplemente “Esos dos”... (Cruzando velozmente las agujas). Eres muy injusta con la pobre Lisarda al llamarla fea. Yo creo que no sólo no es fea, sino que tiene un no sé qué que le da una belleza especial. Quizá sea la belleza de la inocencia, tan ajena a esa belleza física y pectoral de la que tú, con tanta ligereza, alardeas. Aunque sólo sea por esos ojazos tristes y esa sonrisilla melancólica que siempre lleva pintada en la boca, Lisarda me parece una mujer muy bonita... Y, además, no me gusta que te metas con ella porque en Lisarda veo yo, fíjate lo que te digo, un antecedente de mí misma y de lo que yo represento. (La **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** se ha quedado dormida y no escuchará la disertación de la señora gorda, que, sin dejar de mirar las cruces que hace con las agujas, sigue hablando). Ella es, cómo te diría, una especie de primer estadio de la mujer de Mingote... La pionera, vamos. Lisarda iría la primera en un imaginario cuadro evolutivo, como ese de

La pionera, vamos. Lisarda iría la primera en un imaginario cuadro evolutivo, como ese de

los monos y los australopithecus y cromañones que se siguen unos a otros perdiendo pelo mientras se yerguen. De ella después vinimos todas (Irónica), bueno, unas más que otras, porque si yo he seguido más o menos en la "rama" de la que procede Lisarda, es decir, la rama en la que se encuentran las amas de casa carpetovetónicas, por decirlo de alguna manera, que protagonizamos esas escenas costumbristas con las que don Antonio tan certeramente retrató la cotidianidad española, tú, sin embargo, es que has ido, hija mía, por una rama que a mí, y perdona que te lo diga, que a mí no me gusta nada porque no me parece decente. (Falsamente enfadada). ¡Tú te has ido por las ramas, hija! Ea, ya te lo he dicho... Pero ahora no quiero hablar de ti, que sé que no me escuchas (Aunque nunca levante los ojos de la labor, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** siempre se da cuenta de todo y sabe que la muchacha se ha dormido). Quiero hablar todavía un poco más de Lisarda, porque creo que se lo merece. (Como para rubricar lo que ha dicho, menea el culo gordo de matrona abnegada buscando la postura más cómoda para continuar con su punto y con su discurso). A pesar del ambiente tétrico de sus viñetas, Lisarda es inocente, tenue, suave, con no se sabe qué de ingravido y de imponderable. En ella, la envoltura física es, más que física, metafísica. No es nada; pero, en su misma sencillez y en su mismo no ser nada, lo es todo, y diríase que cuanto quiere comprender lo trae comprendido ya de otras regiones o de otras vidas. Su inocencia absoluta está llena de absoluta sabiduría... Es profundamente natural, como la naturaleza misma...

MINGOTE. – (Que ha terminado ya de afilar el lápiz y vuelve a mirar los pechos de la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**. Muy alegre). ¡Eso es de don Enrique Jardiel Poncela...!

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Es que usted admiraba muchísimo a Jardiel...

MINGOTE. – (Mirando con un ojo a la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** y con el otro donde ya se sabe). Más que su teatro, me gustaban sus novelas. (Muy orgulloso). Una vez que hablé con él en un café madrileño, me dijo que me admiraba mucho... (Orgullosísimo). ¡Eso me dejó patidifuso! (Un poco estrábico por el esfuerzo ocular, vuelve a su tablerillo).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Pues sí, Lisarda tiene ese aliento poético de los mejores personajes femeninos de Jardiel Poncela...

MINGOTE. – (Dibujando). Y no te olvides de Miguel Mihura. (Alegre al recordar a Mihura). ¡Miguel sabía mucho de mujeres, de las decentes y de las putas!

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Y Lisarda también tiene mucho de sus propios personajes literarios, don Antonio. Porque no me negará que Isla, esa loca maravillosa de su primera novela, *Las palmeras de cartón*, está cortada con las mismas tijeras que las protagonistas de Mihura y Jardiel...

MINGOTE. – (Nostálgico al acordarse de su novela de 1948 y de su personaje Isla, una muchacha escapada de un manicomio que conoce a un joven bon vivant que se quiere suicidar porque lo ha perdido todo en el juego. Ella, con su locura poética, consigue salvarle del suicidio y hacerle feliz). Escribiendo *Las palmeras de cartón* me divertí muchísimo, pero el día en que tuve que decidir el destino final

de Isla, mujer de la que me fui enamorando a medida que cobraba vida mi novela, estuve preocupado, enfebrecido porque vi que Isla se me moría en las cuartillas... (*Abstraído y un poco apesadumbrado, comienza a dibujar a Isla recordando las ilustraciones que le hizo su compañero de La Codorniz Lorenzo Goñi*).

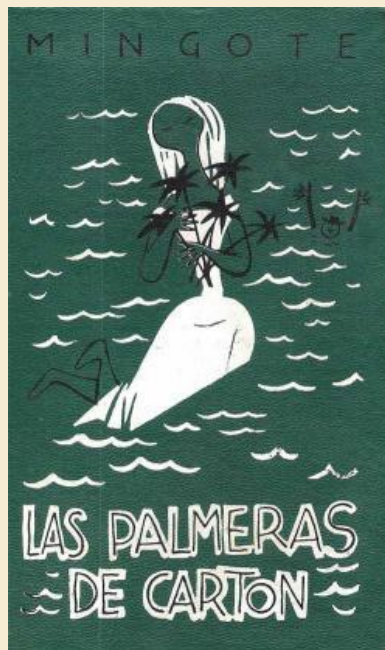
SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Arrepentida por haber despertado tristezas pasadas*). Bueno, bueno... También está Adelita, la ingenua, cándida y romántica protagonista de su parodia del famoso cuento del príncipe encantado *Adelita en su desván*, con la que en 1991 volvió usted a retomar la narrativa y que (*Con alegría*), ¡además no muere! (*Pausa*).

(*Tras la pausa, la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO se dispone a hablar de las mujeres que siguió dibujando MINGOTE después de LISARDA, como si realmente estuviera decidida a comentar el supuesto cuadro evolutivo del que habló antes. Y porque una vez comenzado su curso es muy difícil hacerla callar*).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Tensando el hilo para que los puntos no queden muy flojos*). Muy pronto, como ha dicho antes Lisarda, don Antonio empezó a dibujar mujeres guapas de cuerpos esbeltos. En los años cincuenta del siglo pasado, las mujeres de don Antonio respondían a la perfección al canon establecido por esas chicas topolino que, como dejó dicho Umbral, fueron las primeras y tiernas contestatarias a la "Victoria" recentísima. Eran chicas que iban un poco por libre. Bastaba con no ser de la Sección Femenina ni del Auxilio Social, ni enfermera voluntaria en un hospital de la sangre, ni ir vestida de Pilar Primo de Rivera, para ser una chica topolino. Y don Antonio, a base de inflarle algo los pechos y darle curvas en las caderas, hizo evolucionar a Lisarda para profundizar en su particular estudio de la condición femenina...

MINGOTE. – (*Recuperando el buen humor*). ¡Como Simone de Beauvoir!

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Don Antonio dibujaba en esa época unas mujeres jóvenes muy delgadas, con cinturita de avispa, pechos puntiagudos, ojos grandes y vivaces muy bonitos, piernas larguísimas... (*Se para, como pensando*). ¡Talmente como Amparito Rivelles haciendo de la bella Mariana en *Eloísa está debajo de un almendro*!



Primera obra literaria de Mingote e ilustración de Goñi para la misma.





En la foto, Amparo Rivelles interpretando Eloísa está debajo de un almendro en 1943. Los dibujos corresponden a Picó (el primero) y a Penagos (el inferior).



MINGOTE. – *(Sin dejar de dibujar, como antes, y muy divertido recordando a su querido Jardiel Poncela).* ¡Mariana, más que una muchacha, es una combinación química!

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – *(Retomando su discurso).* Eran muchachitas enfundadas en faldas de tubo, con zapatos de tacones altísimos y caritas de no haber roto un plato en su vida. Tenían como un algo de las chicas que dibujaba en *La Cordorniz* antes de entrar don Antonio el acuarelista José María Picó, pero más graciosas y menos cursis. Y también de las mujeres de Goñi y del gran Rafael de Penagos...

MINGOTE. – *(Igual que antes, pero esta vez recordando a Rafael de Penagos).* ¡Penagos era un maestro extraordinario al que todos queríamos imitar! Él inventó a la mujer moderna... *(Sigue dibujando y no sería descabellado pensar que está reproduciendo de memoria unas hermosas "piernas" de Penagos).*

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Las "chicas Mingote" de los cincuenta eran un refrescante grito contra esa España que tan bien sentenció en certero verso Pablo Neruda como "de salmantino luto". *(Pausa).*

(La SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO se siente tan orgullosa con la cita que acaba de hacer, que necesita una pausa grande para regodearse con su propia elocuencia. Y mientras la señora se pavonea en silencio haciendo con maestría un perfecto bucle de lana alrededor de la punta de la aguja derecha, ella sabrá para qué, en torno a MINGOTE se agrupan algunas chicas de los años cincuenta. Son LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA, que, por habérselo dejado dicho sus mamás y por el qué dirán, van todas juntas y hasta hablan a la vez. Son pocas, pero parecen una multitud. Todas llevan un teléfono pegado a la oreja por el que no paran de charlar con sus novios, o con sus amigas íntimas, a las que tienen que decirles cosas importantísimas que no admiten demora. Hasta alguna sirena hay, divertida traslación marina de la chica topolino, que gira alrededor de MINGOTE sin tocar el suelo, flotando y también con un teléfono en la oreja. Son, en resu-

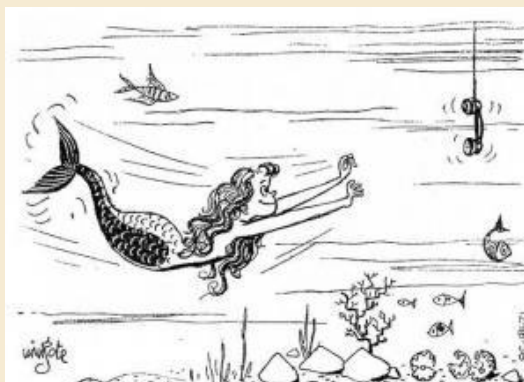
midas cuentas, esas mujeres jóvenes que protagonizaron unas simpáticas viñetas que bien se podrían emparentar con las comedias de evasión italianas llamadas

"de teléfonos blancos". Con cierta picardía subyacente, estas viñetas amables reflejaban un tipo de mujer joven, de sugerentes formas, muy cándidas y con tantas ganas de hablar por teléfono como de pillar marido. La mirada reprimida del lector de periódicos debía de encontrar en estos dibujos motivos más que sobrados para dejar volar su imaginación a territorios, digamos, prohibidos. Porque los lectores de periódicos eran hombres, por supuesto. No hay más que recordar la viñeta con la que se estrenó **MINGOTE** en ABC el 19 de junio de 1953. En ella, un señor que lee el periódico mientras desayuna, sosteniéndolo en vertical de forma que le impide ver que su mujer, molesta con esa costumbre suya, le ha dejado una bomba en la mesa, dice: «Veo que ya no protestas de que lea el periódico en la mesa, querida».

Sin despegarse los teléfonos de las orejas, **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA** se sientan todas en un gran sofá estampado, y, en contra de lo que podría parecer, no hablan a sus interlocutores telefónicos, sino que se dirigen a ese mirón que se coló en el prólogo y que sigue ahí, contumaz, escondido tras una palmera de cartón).



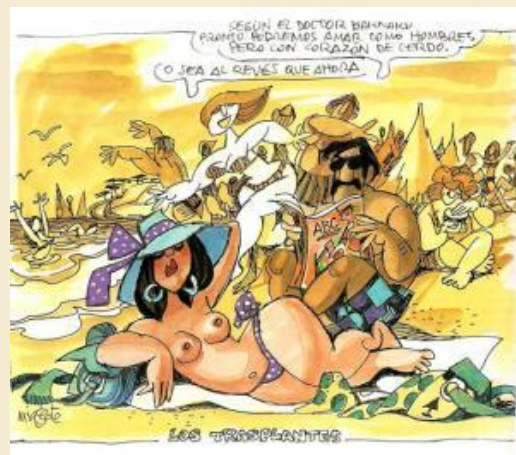
Algunas viñetas de Mingote citadas en el texto: la primera publicada en ABC (arriba a la izquierda), y varias de muchachas pendientes del teléfono. En las inferiores se aprecia la gran diferencia entre la silueta de la mujer dibujada en los cincuenta y la que nace luego, más abstracta en sus formas.





LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA. – (Simultáneamente, como un bello coro griego). Pero nosotras no éramos las únicas que don Antonio dibujaba, que conste. (Mirando ahora, todas a la vez, a la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**, que sigue tejiendo). Aunque nosotras no leemos los periódicos, nuestros novios nos han dicho que en esa época don Antonio también dibujaba a señoras gordas como usted, de esas que hacen punto, dominan a sus maridos y dicen: «Bien, querida, no quiero entretenerte más...», cuando hablan por teléfono, que también hablan lo suyo... (Como si les estuvieran comunicando algo trascendental, **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA** se olvidan por completo de lo que estaban diciendo para atender al teléfono, haciendo graciosas oes con la boca: unas por admiración, otras por sorpresa, y las más porque no saben hacer otra cosa. Deliciosamente tontitas, quedan todas hablando aparte).

MINGOTE. – (Eufórico). ¡A mí me gustan las mujeres! Las admiro mucho porque creo que son muy listas y tienen que mandar, tienen que gobernar, tienen que administrar, tienen que dirigir y tienen que hablar por teléfono!! (Deja el lápiz y se pone a jugar alegremente con la gata de **LISARDA**, que no para de escupir hilitos de lana).



Mingote y sus estereotipos principales.

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Tejiendo como si afilara cuchillos. Con-

testando a **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA**, aunque sabe perfectamente que no le están prestando atención. Quizá también hable para el mirón, quién sabe). Tenéis razón, aunque esas mujeres no eran exactamente como yo. Es cierto que don Antonio ha ido repitiendo sus estereotipos femeninos a lo largo de su feracísima vida. Como en una carrera de relevos, nos hemos ido pasando el testigo unas a otras, según nuestra "categoría". Así, de igual forma que a vosotras, chicas topolino de los años cincuenta, por ejemplo, os reemplazaron después otras jóvenes con formas e intereses distintos hasta llegar a esa dormilona atolondrada de los pechos siempre al aire, que sería como vuestro reflejo al otro lado del azogue del tiempo... (Es interrumpida por la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, que sigue en un duermevela placentero pero no ha dejado por eso de escuchar la última frase).

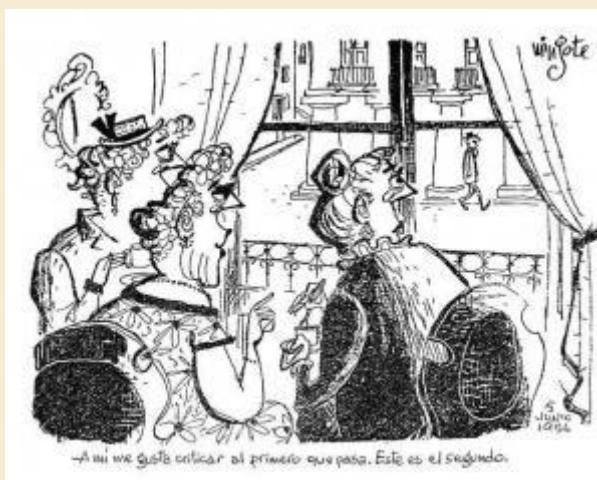
JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – (Hablando para sí, como soñando). ¡Qué tía más cursi...! (Sigue durmiendo).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Continúa con su discurso interrumpido)...

Yo descien-do de esas mujeres que compartieron viñetas con vosotras en *La Codorniz*, en *ABC* o *Don José* y que igual que yo, que no hago más que seguir con fidelidad el estereotipo fijado por ellas, hacen punto y se ayudan de sus sufridos maridos para devanar las madejas; o les reprochan que no ganen más dinero, y se reúnen con amigas para cotillear y hablan por teléfono... Pero, al igual que vosotras, la mujer que represento también ha ido cambiando de aspecto a lo largo del tiempo. Y hasta de motivos vitales, me atrevería a decir. Las chicas de vuestros años, o sea vosotras, erais bastante bobitas... (Hay un cierto revuelo en el grupo de **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA**, aunque no se aprecia bien si es de protesta, porque han escuchado el comentario ofensivo, o de asombro porque al otro lado del teléfono una amiga llamada Juani, por ejemplo, les está hablando de un chico moreno y con bigote que les gusta mucho...), pero con el tiempo, las mujeres de Mingote, o sea, las mujeres españolas, hemos ido haciéndonos más listas y reivindicativas...y, físicamente, más pi-



Mujeres criticonas de Mingote, contrapuestas a las "algo bobas" jovencitas.



las, hemos ido haciéndonos más listas y reivindicativas...y, físicamente, más pi-

cassianas...

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – *(Igual que antes).* ¡Qué tía más pedante...! *(Sigue durmiendo).*

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Por ejemplo, esas mujeres como yo de los cincuenta eran gordas, sí, pero como más aerodinámicas. De hecho, los personajes que dibujaba don Antonio en esos años tenían todos un cierto aire a los personajes alargados del inglés Ronald Searle, también con sus agujeritos de la nariz circundados por un fino pliegue y unas delgadísimas líneas de ojeras bajo ojos elípticos que después, cuando fue puliendo su dibujo, fueron desapareciendo. Posteriormente, una vez afianzado su personalísimo estilo, los dibujos de Mingote ya sólo fueron eso, dibujos de Mingote: inconfundibles, irrepetibles, fascinantes, incomparables... *(Hace una pausa para respirar).*



Imágenes de Ronald Searle,
inspiración para Mingote

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – *(Igual que antes).* ¡Qué tía más pelota...! *(Sigue durmiendo).*

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – *(Continúa aduladora, tejiendo piropos con la boca).* Sensacionales, impresionantes, sobresalientes, soberbios... *(Apoeté-sica).* ¡Don Antonio ha tenido siempre una gran inspiración...! **(MINGOTE, para acabar con tanto elogio, por modestia, la interrumpe).**

MINGOTE. – La inspiración es una palabra prohibida, no existe...Y, además, yo no sé nada. *(Humilde y divertido).* ¡Yo sólo soy un aficionado! *(Sigue jugueteando con la gata).*

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – *(Siguiendo con su presuntuoso discurso).* Y como vosotras, que antes ibais todas tapaditas por la censura, nosotras también estábamos sometidas a ella, y nuestras formas, así como nuestros chistes, eran distintos a los que siguieron, que fueron progresando en paralelo a la sociedad, aunque, eso sí, sin cambiar demasiado nuestra idiosincrasia, que es, en esencia, una idiosincrasia machista, como la España que representamos y aun la mirada de don Antonio, que, siendo todo lo estupendo que es, no deja de ser un hombre... *(Con énfasis).* ¡Y español, para más inri...! *(Por pensar en MINGOTE, la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO pierde por unos segundos el hilo no sólo de lo que estaba diciendo sino, y esto es más difícil, el hilo de lana que estaba tejiendo. Hasta parece que su orondo cuerpo se agita todo en un discreto temblorci-*

llo que principia en los pies y le recorre la corpulencia para consumir finalmente en un extraño rictus de su boca de piñón. Quién sabe qué cosas habrán pasado por su decente cabeza...). (Pausa).

(Flotando en el ambiente se ha quedado esa imputación de machista que ha hecho a **MINGOTE** la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**. Esto del machismo merece párrafo aparte, y no hay más remedio que dedicárselo.

Si bien es cierto que la visión de **MINGOTE** sobre la mujer es una visión eminentemente machista; esto es, ajustada a la idea preconcebida que a lo largo de los años ha cuajado en un estereotipo tan español como arbitrario, aceptado no sólo por los hombres, sino por una parte importante de las mujeres españolas, que encuentran en estos dibujos un acertado reflejo de sí mismas, esta visión, sin embargo, no lastra el legado de **MINGOTE** precisamente por su carácter testimonial. **MINGOTE** sólo ha hecho retratos del natural; un natural tamizado, no obstante, por su subjetividad. Se le podrían poner reparos con aires feministoides a esta visión; criticar, por ejemplo, su insistencia en retratar matrimonios de hombres pequeños y mujeres grandísimas, con una preponderancia de la mujer bastante desmedida e injustamente alejada de la realidad social, mas sería una forma desacertada de analizar una obra como la de **MINGOTE**. Más allá de consideraciones morales derivadas de esa transformación integradora que comenzó a experimentar la sociedad española con la llegada de la democracia, existe una realidad insoslayable que **MINGOTE** ha sabido reflejar de forma global, sin cortapisas. Cualquier crítica que quisiera hacérsele por el tratamiento que ha dado a la mujer en sus viñetas, por razonable que fuera, habría de llevar aparejada una contrarréplica o argumento a favor incurriendo, probablemente, en un ejercicio casi esquizofrénico de continua antilogía. Y es que es tal la dimensión de su obra, que todo estudio ha de resultar simplista. Por cada viñeta que pueda inclinarnos a tachar de machista a **MINGOTE**, encontraremos con toda seguridad alguna otra que desactive tan estricto juicio. Pues estas viñetas serían como una jocosa reinterpretación de la teoría heraclitiana de los contrarios en la que mujeres y hombres estarían en continua confrontación, erigiéndose **MINGOTE** en una suerte de logos ordenador que



El matrimonio que plantea Mingote en gran parte de sus viñetas está claramente desproporcionado.



los organiza, clasifica, arregla y acomoda, según, claro está, le parezca a él conveniente. Y es precisamente en ese enfrentamiento constante donde cada parte cobra su verdadera significación, comprendiéndose, aceptándose con sus defectos exagerados por la ironía del dibujante y, en definitiva, complementándose de tal forma, que cada uno de estos contrarios toma conciencia de su propia realidad gracias a la percepción del otro. Esta parrafada tan rebuscada, que no tiene ni pies ni cabeza o, en caso de tenerlos, deben de ser unos pies y cabeza bastante abstrusos, seguramente daría a **MINGOTE** motivos más que suficientes para elaborar una oportuna viñeta con la que burlarse de tanta gazmoñería gratuita.

Unas líneas arriba se ha dejado escrito que cualquier estudio de la obra de **MINGOTE** siempre ha de ser simplista, y es cierto. Pero no sólo eso: cualquier acercamiento a su obra, aunque sea un acercamiento parcial, podría tener diversos enfoques, y todos podrían ser válidos o, al menos, tener cierta legitimidad derivada del derecho que otorga la subjetividad de cada cual. Y así, entre la subjetividad del artista y la subjetividad del crítico, ésta siempre impertinente, desde luego, puede establecerse un provechoso diálogo..., aunque aún esté por determinar el grado de provecho que ese diálogo pueda aportar y, lo que sería más importante, a quién o quiénes pudiera interesar...

Ahora **MINGOTE**, como para cortar ya esta acotación tan neciamente prolija, detiene su lápiz y se dispone a hablar dirigiendo la vista, según parece, al cotilla de la palmera de cartón).

MINGOTE. – (Displicente, como lanzando una elegante y aleccionadora indirecta). Las ideas preconcebidas son malísimas siempre... ¡Tener ideas fijas es como tener quistes...! (Satisfecho, sigue dibujando).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Que ya se ha recuperado). Me acuerdo yo de una viñeta de 1953 en ABC en la que una señora estaba sentada en la cama con un ladrón que la ayudaba a devanar una madeja de hilo, asombrado y sumiso, mientras ella, contentísima, se lo contaba por teléfono probablemente a una amiga: «He mirado debajo de la cama por si había algún ladrón... ¡Y había uno!». No dejaba de tener ese chiste una lectura erótica que don Antonio, camuflándola



hábilmente para colársela a la censura, porque a él siempre le ha gustado mucho eso de colarle cosas a la censura, dejaba a la calenturienta imaginación de los lectores, que sin duda irían más lejos en su entendimiento de esa situación, sólo en apariencia inocente. Y este juicio lo hago porque después, al final de la década de los setenta, volvió a realizar esa misma viñeta en la portada de *La Codorniz* mostrando la intención que encerraba de forma explícita. Esta vez el ladrón estaba dentro de la cama, muy sonriente y satisfecho, mientras que la mujer, que ya no era una gorda, sino una de esas erotiquísimas mujeres de voluptuosas curvas que son como un estado superior, desmesurado, de la jovencita en bikini, aparecía en cueros vivos sentada dentro de la cama hablando igualmente por teléfono y diciendo lo mismo que la otra... ¡Pero con unos pechos al aire que...! (*Se queda así, con los pechos esos en la boca y rematando puntos de lana desafortadamente*).



Un uso de la misma idea por parte de Mingote en estas dos viñetas delata la evolución de la moral en España.



santes. La **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** está oyéndolo todo y, en su

MINGOTE. – (*Burlón, recordando una greguería de su admirado Ramón Gómez de la Serna*). ¡El amor es dejar entrar al ladrón en casa! (*Continúa persiguiendo a la gata de LISARDA, que se esconde juguetona por entre el jersey o la bufanda que está tejiendo la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO*).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Recuperando el aliento después de hablar de esos pechos*). Porque, claro, como decía Wenceslao Fernández Flórez, cada época tiene su inspiración, como cada estación sus frutos... (*Hace una pausa para recrearse con su erudición*).

MINGOTE. – (*Sin dejar de brincar con la gata negra, entra al trapo de las citas y recuerda, juguetón, otra frase de Wenceslao Fernández Flórez*). Y el humor es la sonrisa de una desilusión...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*De pronto, celosa*). Pues no parece que estuviera usted muy desilusionado cuando dibujó a esa maciza de los setenta... (*Un poco escocida*). ¡Qué años los setenta...! (*Aunque no dejan de charlotear por teléfono, LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA comienzan a prestar un poco de interés a la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO, porque intuyen, sin que ellas mismas sepan muy bien qué es eso de intuir, que va a hablar de temas interesantes*).

duermevela, no deja de estar algo intrigada por esa expresión "barroca" de sí misma que es la mujer desnuda con el ladrón en la cama de la que se ha hablado. **MINGOTE**, por su parte, sigue jugando con la gata. La **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** continúa hablando. Y tejiendo). Los setenta abrieron la espita del despiporre, y perdonadme que sea tan mal hablada, pero es que fue morir Franco y comenzaron a salir tetas hasta de debajo de las piedras... (Se oyen infantiles risitas de **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA** y algún comentario de la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**).

LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA. – Ji, ji, ji, ji, ji... (Siguen hablando por teléfono).

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – ¡Qué tía más mojigata...! (Sigue durmiendo).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Cruzando las agujas con fuerza, como si conjurara espíritus malignos). Y hasta don Antonio, con lo decente que ha sido él siempre, sucumbió a esa ola de erotismo que invadió España entonces. Aunque ya antes él andaba recortando ropa de una forma un tanto patológica (Al oír esto, la sirena de los años cincuenta se tapa con el pelo, ruborizada, sus pechos desnudos). Y eso después se convirtió en una afición malsana que ha contaminado seguramente a generaciones enteras de españoles de bien que miraban a esas descocadas con ojos más que libidinosos...(**MINGOTE**, algo violento por el rapapolvo, deja a la gata enterrada entre la lana de ese jersey o bufanda, que ya va teniendo un tamaño ciertamente preocupante, y con docilidad infantil, se sienta de nuevo delante del tablerillo mientras la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** sigue hablando a **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA**).

Sin ir más lejos, en los primeros años de esa década don Antonio publicó en el *Blanco y Negro* una historieta semanal que protagonizaba una joven bastante parecida a vosotras pero que enseñaba muchísimo más las piernas y que llevaba unos escotes más que generosos... Bueno, era una chica más "liberada", aunque aún no llegaba a despelotarse (A la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, maliciosa) como después hicieron otras... (Sigue hablando a **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA**). Era una historieta que venía como a compensar la de



Mingote se sumó al "destapismo" con esta serie publicada en *Blanco y Negro*.

unos simpáticos mendigos, Arturo y Pepe, que estuvo ocupando esa página durante más de cien semanas. Bajo el mismo título que tuvieron ellos, *Mingote, en color*, esa jovencita, que a veces se acompañaba de una amiga morena, como si las dos fueran una especie de versión glamurosa de Arturo y Pepe, representaba con más o menos fidelidad a un tipo de chica moderna, bastante simple pero con gran imaginación. Don Antonio solía representar lo que la chica pensaba, casi siempre relacionado con hombres, porque es que nada más que pensaba en hombres... solía representar su pensamiento, os decía, de una manera bastante ingeniosa: lo que pensaba iba ocurriendo de verdad en las viñetas para desvanecerse en un efectivo gag final que devolvía a esta fantasiosa y pizpireta muchacha a su aburrida realidad de tontuela en edad de merecer... Don Antonio hizo con esa historieta lo que después haría con tanto éxito internacional ese norteamericano tan famoso, Bill Watterson, con su tira infantil *Calvin y Hobbes*, en la que un niño siempre "vive" lo que imagina junto a su tigre de peluche... (*Orgullosa de su magisterio, la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO se queda ahora callada tejiendo unos cuantos puntos del revés, muy bien hechos por cierto*). (Pausa).

(Ahora, mientras reina una calma chicha durante la cual **MINGOTE** bosqueja, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** hace punto, la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** duerme, **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA** tontean y la gata de **LISARDA** intenta no ahogarse en el mar de lana, delante de todos van cobrando forma cuatro figuras. Son Miguel de **CERVANTES**, Diego de **VELÁZQUEZ**, Francisco de **GOYA** y Pablo **PICASSO**, que han querido pasarse por aquí para saludar a su discípulo. No terminan de solidificar del todo y los cuatro se quedan como translúcidos, muy fantasmales. Se acercan a **MINGOTE** y le abrazan con efusión. Él, algo turbado, no acierta a hablar y, por respeto, permite, faltaría más, que los cuatro maestros se queden en este cielo en el que hasta ahora sólo había permitido la presencia de mujeres).

CERVANTES. – (Emocionado y manco). ¡Válame Dios! Has de saber, amigo Antonio, que las doncellas de mi Quijote no han sido verdaderas mujeres hasta que las has dibujado tú... (Algo exagerado y muy cervantino). ¡Famoso Mingote defacador de agravios, enderezador de entuertos, el amparo de las doncellas, el asombro de los gigantes y el vencedor de las batallas...! (Le estampa un beso en la frente).

VELÁZQUEZ. – (Emocionado y cortesano). ¡Si yo hubiera pintado el culo de mi Venus como los que tú dibujabas...! (Le estampa un par de besos en la cara).

GOYA. – (Emocionado, sordo y un poco bruto). ¡Cada vez que me acuerdo de mis dos Cayetanas recreadas por ti en un extra de *La Codorniz* dedicado a la vida sexual se me estiran los pinceles...! ¡Qué carnes! ¡Eso sí que son majas y no las que yo pinté...! Mirando tus dibujos... ¡aún aprendo! (Le estampa dos besos en la cara, más uno en la frente y otro en el lápiz).

PICASSO. – (Emocionado, chulesco y descalzo). Eres un dibujante excelente, Antoñito. Sin duda el mejor de España... ¡Mis señoritas de Avignon están tan buenas que por aquí me llaman "el Mingote de los museos"! (Muy rijoso, corre a estampar besos en la boca a **LAS CHICAS DE LOS AÑOS CINCUENTA**, que, del susto, salen corriendo para hacer un estrepitoso mutis coral mientras le cuentan

el asalto besador a sus interlocutores telefónicos. Cuando se han ido todas, **PICASSO** se tumba junto a la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** para tirarle los tejos. **MINGOTE**, aunque no dice nada porque las ilustres visitas y sus elogios le han dejado aturdido, está un poco receloso y no aparta los ojos de los pechos de la jovencita, esta vez sólo para vigilarlos).



emudeció, perdió el sentido, quedó absorto



Quiero muy maravillosos, bellos y sabrosos, con tamaño el King de Cristiano y la bonita sustitución por sus colores



Filias, Amarilís, Diana, Flérida, Galateas y Betsabes

El Quijote según Mingote.

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Haciendo hincapié en su discurso anterior y haciendo, además, una preciosa combinación de puntos al derecho y al revés. Con afectación). Lo que yo decía: ¡hasta los muertos se excitan con esas descodadas...! No sé qué tiene este hombre que es que no hay trazo que dé que no mueva a la concupiscencia. Yo creo que hasta sus gordas tenemos un no sé qué sensual que... (Pausa).



El padre, Internet.

(Mascando los puntos suspensivos, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** se queda callada intentando disimular, sin éxito, una sonrisilla de envanecimiento que le arruga graciosamente los labios mientras los recién llegados, incluido **PICASSO**, que no lleva bien eso de que una mujer se haga la dormida mientras él intenta conquistarla, se reúnen alrededor de **MINGOTE** para charlar. Y, como además de grandes artistas son españoles, hablan de mujeres. De las de **MINGOTE**, naturalmente. Los cuatro han estado siguiendo desde

de la eternidad ese caleidoscopio conceptual y gráfico de España que es la obra de **MINGOTE**, y todos lo consideran un alumno aventajado. Les gustan los chistes de **MINGOTE** y les gusta, sobre todo, esa adecuada cartografía femenina que ha ido

trazando durante más de cincuenta años. Porque los dibujos de **MINGOTE** son un resumen de la historia de la mujer española; una historia que comenzó con las chicas topolino colgadas tan ricamente de sus teléfonos cuando llegaba a su fin el aislamiento internacional de España, en plena guerra fría, y que ha terminado con las chicas del siglo XXI quedándose embarazadas por internet.

Tumbadas con sensualidad indolente a lo Paulina Borghese, haciendo calceta o con el bolso colgado del brazo mientras pasean por la calle, con una recurrencia postural y temática, las mujeres de **MINGOTE** han pasado del Plan Nacional de Estabilización franquista a una democracia más o menos asentada como quien no quiere la cosa, paseando por la historia de España como aquella Orlando de Virginia Woolf deambuló por la de Inglaterra; aunque, eso sí, sin ambigüedades sexuales como ella. Porque las mujeres de **MINGOTE** son mujeres españolas como Dios manda. Desde las jóvenes que tanto hablaban por teléfono con reminiscencias de Goñi, Picó o Penagos hasta las más picassianas sintetizadas con apenas dos trazos que hablan de las revistas del corazón o hacen sensatas reflexiones políticas, pasando por esas burguesas estupendas de melena ondulada y collar de blancas perlas, estas mujeres rezuman sexualidad. Pero sexualidad heterosexual, es decir, una sexualidad hecha por y para los hombres. Como estos cuatro que hablan ahora).



Varias viñetas en las que la esposa adopta la pose de Paulina Borghese. Bajo estas líneas, dos imágenes de la típica chica picassiana de Mingote.



PICASSO. – (Mirando a la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** y entablado, sin darse cuenta, un duelo visual con **MINGOTE**). Yo creo que las mujeres de Antoñito son como aquella mujer robot de la película *Metrópolis*, que era capaz de nublar la razón de todo el que presenciara su excitante baile...



La chica "topolino" de Mingote

nez de entreguerras... (Hace un mohín repelente como para significar su desacuerdo con tanto erotismo pero sin dejar de sentirse un poquito orgullosa de pertenecer ella misma a ese grupo de mujeres. Ahora se dirige a todos, pero sin mirarlos, claro). Unos súcubos en continua evolución para conectar no sólo con el gusto de cada época, sino con el gusto de cada hombre... (Socarrona), por pintoresco que sea. (Pensativa, buscando en su potente archivo cerebral). Por ejemplo, una náufraga que dibujó en ABC en 1953, de hábil dibujo a lo Goñi o Penagos, con su mirada cándida y su faldita de tubo, que juega a hablar por teléfono con su compañero de isla diciendo: «Será una tontería, pero con esto ya no me parece tan terrible nuestra situación», no es más que un súcubo insidioso que bajo una fachada inofensiva para pasar la censura está excitando al desprevenido lector que desde el momento en que ve su tímido hombro desnudo deja de pensar en los convenios hispano-norteamericanos de ayuda económica, técnica y militar para instalarse en el proceloso mundo de la ficción lujuriosa imaginándose lo que él mismo haría de estar en la isla con esa chica dibujada. (Satisfecha por ilustrar a todos estos genios con sus extravagantes conjeturas, se queda callada dejando que sus palabras hagan efecto y tejiendo unos cuantos puntos del revés). (Pausa).

Hay ocasiones en las que la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** parece incurrir en cierta contradicción argumental, pues no resulta demasiado coherente un discurso en el que por un lado se elogia de una manera hasta exagerada la obra de **MINGOTE**, llegando a decir eso de que las "chicas Mingote" de los cincuenta eran un refrescante grito contra esa España que tan bien sentenció en certero verso Pablo Neruda como "de salmantino luto", para poco después tachar de súcubos insidiosos a esas mismas chicas simbolizadas en la pobre náufraga. Sin embargo, y a pesar de lo flagrante de su discordancia, que la lleva también a escandalizarse ante el erotismo que pone **MINGOTE** en sus dibujos cuando ella misma, por mucho que lo quiera disimular, peca de ufanía al pensarse sensual, no estaría bien juzgar con severidad a esta señora, ya que su actitud incongruente y ciclotímica parece estar guiada por unos irrefrenables celos que ofuscan su razón antes que por un verdadero convencimiento por lo que dice. No obstante, y en aras de hacer

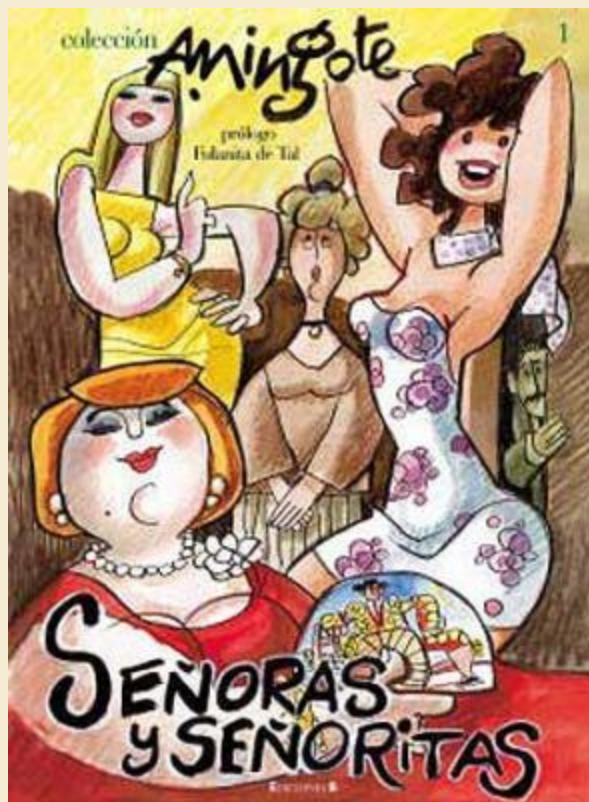
SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Añadiendo un ovillo nuevo para comenzar una hilera y sin escuchar el maullido ahogado que sale de debajo del piélagos de lana que ya cubre varios metros cuadrados a la redonda. A **PICASSO**, pomposa). Quizá los paralelismos cultoretas no haya que buscarlos en el cine alemán de la República de Weimar sino antes, en la sabia tradición medieval. Porque ese poder de atracción sexual con que ha dotado don Antonio a sus mujeres las acerca más a los súcubos del medioevo que a cualquier moder-

justicia, aparte de los fastidiosos celos, también habría que decir que lo que pasa con esta señora es que no es un personaje plano sino todo lo contrario: un personaje, y no sólo en el aspecto físico, de lo más redondo. Y esto, sin duda, habría que apuntarlo en su haber. Lo más adecuado será, quizá, seguir escuchando con respeto a esta pobre mujer enamorada, pero poniendo siempre en cuarentena lo que dice).

GOYA. – (Que ha escuchado con las manos haciendo concha en sus orejas, recogiendo de alguna manera el guante retórico que ha lanzado la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**). Podría haber otras, pero esta de la nigromancia es desde luego una explicación bastante verosímil para entender cómo ha sido capaz de dotar a unos simples dibujos de tanto erotismo... ¡Ya decía yo que ese lápiz guardaba poderes ocultos...!



Mujeres de luto "salmantino".



Portada del libro *Señoras y señoritas*, alusiva a cierto cuadro de Picasso.

PICASSO. – (Que para mirar mejor a la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** se ha colocado los dos ojos en un mismo lado de la cara, como en sus pinturas. Y como en los dibujos más picassianos de **MINGOTE**, por supuesto). Yo aún me pongo cachondo cuando recuerdo la portada de la succulenta recopilación de chistes sobre mujeres que sacó en 2006 llamado *Señoras y señoritas...* ¡Antoñito es mi heredero! (A **PICASSO** seguramente le gustó ver cierta reminiscencia de sus *Señoritas de Avignon* en esa portada. Además de una composición similar, las mujeres allí representadas destilan la misma morbidez que las del cuadro. Una de ellas, por ejemplo, la más, digamos, "epicúrea", tiene colocadas las manos detrás de la cabeza con los codos levantados

para enseñar sensualmente unas axilas muy al gusto de Avignon. **PICASSO** se calla y coloca su boca en el mismo lado de la cara que sus ojos para lanzarle besos de viejo verde a la chica en bikini. Ahora **PICASSO** parece un "picasso").

MINGOTE. – (Abrumado). Hombre, don Pablo... yo creo que su heredero directo fue el estadounidense Saul Steinberg, del que yo he aprendido mucho. Él es el gran maestro del dibujo humorístico. (**PICASSO** no le ha prestado demasiada atención porque está tirando besos como loco).

CERVANTES. – (Siguiendo con los elogios supersticiosos. Enfático). ¡Así es, que el amigo Antonio es un gran encantador...! ¡Menuda Dorotea me dibujó...! (Está **CERVANTES** tan excitado por recordar a la bella Dorotea que dibujó **MINGOTE** para su ilustración del Quijote en 2005 que, de no ser por la incapacidad física que arrastra desde Lepanto, hasta parecería querer frotarse entrambas manos. A **MINGOTE**). ¡Gustavo Doré era un aficionado a tu lado!

MINGOTE. – (Igual que antes, cohibidísimo). Todos sus ilustradores han sido grandes artistas, don Miguel... (Quijotesco). Aunque yo destacaría la figura de mi amigo Enrique Herreros. Él, a mi juicio, es el que más se ha aproximado, porque era un humorista extraordinario...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Con las piernas enterradas en lana hasta las rodillas y que se acuerda, sin duda con celos, de la bella Dorotea de **MINGOTE**). Si es lo que digo yo, algo de brujería debe de haber en esa manera de dibujar a una mujer... ¡Que vaya piernas...! (A **CERVANTES**, sabionda). Es cierto que don Antonio heredó su fina ironía, don Miguel, pero en el dibujo de mujeres... ¡yo creo que heredó las malas artes del sabio Frestón! (Sin respirar, acelerada). Porque esos muslos blancos y esos pechos redondos y los pliegues insinuantes de su ropa y esos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia peinados por unas manos que semejan pedazos de apretada nieve... (Recuperándose). ¡Pero si es que no hay por dónde cogerlo...! (Reflexionando. Irónica). O precisamente eso es lo malo, que esa ilustración tiene demasiados "sitios" por donde cogerla... (Pausa).



Mingote ilustró deliciosamente el pasaje de Cervantes en el que aparece Dorotea.

(Si no tuviera el culo enterrado en lana, se podría ver cómo la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** lo mueve para acomodarse como suele cuando va a soltar una de sus fatigosas parrafadas. Y lo hace además con tanta liturgia nalgar, que atrae poderosamente la atención de todos. Si alguien, por ejemplo ese curioso impertinente que se esconde tras la palmera de cartón, con vaya usted a saber qué perversas intenciones quisiera hacer un repaso de las mujeres de **MINGOTE**, y siempre que pusiera en cuarentena como ha quedado dicho ensayismos deleznales, haría bien en escuchar atentamente esta conversación, que promete ser interesantísima. Hasta **PICASSO** recompone su cara y deja de mirar a la **JOVEN-CITA ROZAGANTE EN BIKINI** para sentarse en el suelo a escuchar muy atento el discurso de la señora. La jovencita, que se siente liberada del acoso ocular, deja de hacerse la dormida para sentarse otra vez en plan indio y escuchar también ella. **MINGOTE** deja de vigilar a **PICASSO** y atiende ese discurso, del que no espera nada bueno. Para enterarse mejor, **GOYA** se acerca a la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** atravesando con dificultad la barricada de lana. Y **CERVANTES**, que todavía no se ha repuesto del recuerdo de la bella Dorotea dibujada por **MINGOTE**, se sienta igualmente, mientras **VELÁZQUEZ** sigue apoyado en la nubecilla, muy pensativo, sin prestar atención al revuelo que se ha formado a su alrededor. Del gato negro de **LISARDA** no hay ni rastro).



Mingote usaba la playa como escenario fetiche.

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO.

– (Continúa con la disertación. Memoriosa, enlanada y moralizante). Recuerdo, por ejemplo, un chiste de agosto de 1965 de esos de playa que tanto le ha gustado siempre dibujar a don Antonio, en el que, a pesar de no enseñar pechos desnudos, porque todavía no se había liado del todo la manta del erotismo a la cabeza, estaba ya cargado de un cachondeo sexual bastante importante. En él, dos jovencitas rozagantes en bikini (la **JOVEN-**

CITA ROZAGANTE EN BIKINI sonrío, muy corporativista) pasean delante de un matrimonio decente excitando de tal forma al marido que éste no puede hacer otra cosa que buscar desesperadamente sus gafas para poder refocilarse mejor...

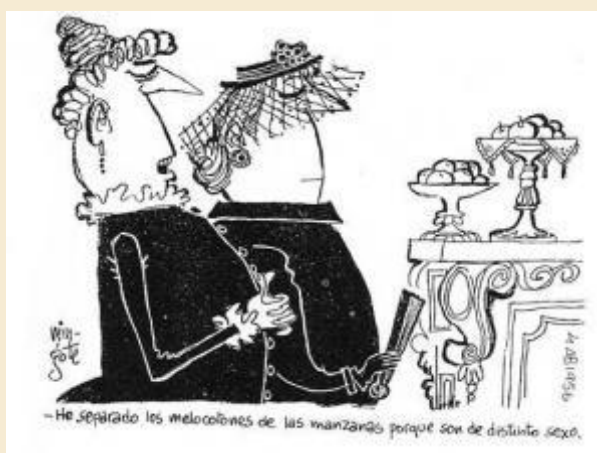
MINGOTE. – (Interrumpe para defenderse. Algo medroso frente a esta tejedora reconvertida poco menos que en calificador del Santo Oficio). Bueno, pero al final todo queda dentro de los cauces de la más estricta decencia gracias a que dibujé a la santa esposa de ese señor tirándole las gafas a un cubo de basura... (No puede acabar porque la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** le interrumpe).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Arisca). ¡Ja! ¡Ahí quería yo llegar...! (Todos los presentes se sobresaltan excepto **VELÁZQUEZ**, que sigue pensando con el pincel en la barbilla. Y el gato, que sigue sin dar señales de vida). Esa mujer es precisamente lo peor del chiste, porque es una gorda cargada de kilos, sí,

pero también de un erotismo contenido que por estar tan contenido acaba saliéndose por los poros de su adiposidad... Puede que de forma sutil, pero no por ello menos "tangible"... (*Todos ponen cara de no entender bien lo que dice*). Me explicaré. Lo que quiero decir es que en ese chiste, como en tantos de los que es paradigma, más allá del dibujo de cuerpos femeninos esbeltos, hay mucho erotismo, y no siempre mostrado a las claras precisamente por esa elegancia con que ha realizado siempre don Antonio sus obras. Digo que la mujer gorda tiene más carga erótica que las dos muchachas y lo mantengo. Porque las muchachas, a pesar de estar dibujadas con una cinturita muy fina y anchas caderas y pechitos redondos, como le ha gustado siempre a él dibujar las mujeres jóvenes, son como unos dibujos "fundacionales" que aún no alcanzan, a mi juicio, ese estado de excelencia sexual que consiguió después. La gorda, sin embargo, ya es una de esas orondas señoras típicas de **MINGOTE** que podría pertenecer a cualquier época posterior.

Con las gordas ya había alcanzado don Antonio en esos años la "madurez" estilística o lo que sea que alcanzara al dibujar a sus gordas así. Es cierto que dentro de las gordas hay distintos grados, como de las "tías buenas", o las hipócritas beatas de misal blanco y corazón negro con las que fustigaba a la derecha más cerril; o cualquier otra categoría de mujer de las que ha retratado en su larga carrera. Las gordas pueden ser como esta de la que hablo o como otras que son enormes y desmesuradas, pero siempre tienen ese algo erótico difícil de definir que comentó antes con acierto don Diego (**VELÁZQUEZ** *ni se inmuta, él sigue ahí, pensando*). El caso es que esas piernas blancas de aparente recato y castidad que exhibe la gorda en bañador del dibujo, unidas a unos apretados labios muy bien perfilados y a una naricilla respingona muy graciosa, junto a su displicente manera de tirar las gafas del marido, me llevan a mí a ver a esta mujer

como una víctima estoica del nacionalcatolicismo, que la condenaba a esconder su furor uterino. Esa mujer, digo, cuando se ponga el sol y suba a la habitación del hotel, seguro que se arranca el bañador y le pide al marido que la haga suya, así, a lo bestia, dando rienda suelta a toda la sicalipsis que lleva dentro para que él deje de pensar en magras jovencitas tontas... (*Alteradilla por lo que acaba de*



De la mujer enlutada a lo Searle hasta la mujer con formas (aun siendo gruesa) al estilo Picasso.



decir, hace una pausa, que **MINGOTE** no desaprovecha).

MINGOTE. – (Tímidamente intenta defenderse parafraseando al caricaturista francés del siglo XIX Charles Philipon cuando fue juzgado por haber dibujado al rey Luis Felipe como una pera). Aquello de lo que me acusas no está en mis dibujos sino en tu conciencia...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Intransigente). Pues si eso es lo que veo yo, qué no verían los lectores del periódico...

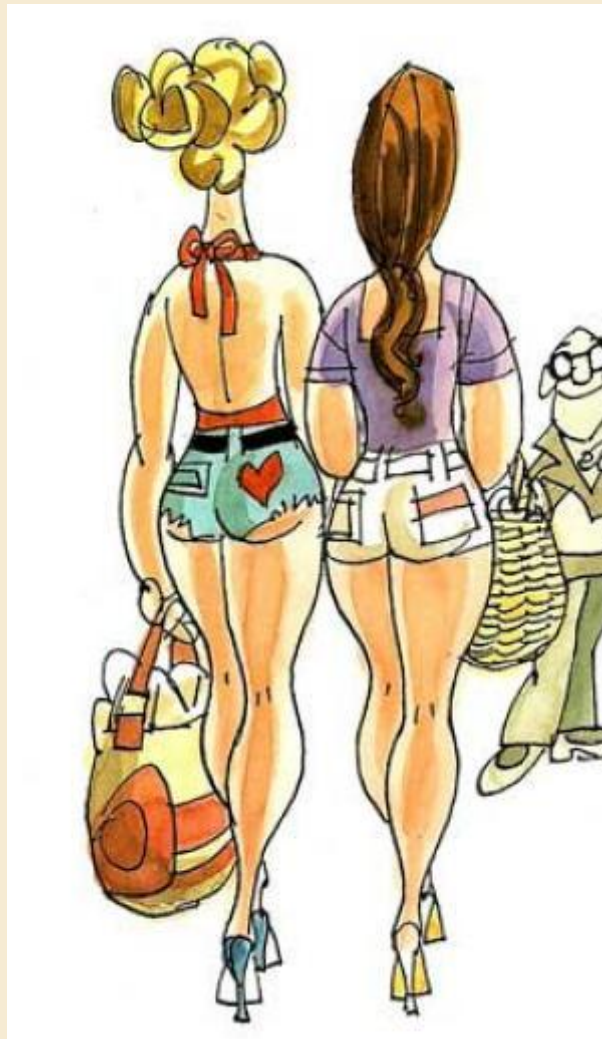
MINGOTE. – A lo mejor yo lo que estaba haciendo era criticar a los hombres por su libido desaforada... (La **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** no le deja terminar. Se ha metido tanto en su impertinente papel de exégeta de la obra de **MINGOTE** que no duda en imponerle su interpretación incluso a él. Como si fuera posible eso de interpretar a los genios).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Sí, claro, claro, una obra como la suya lógicamente ha de tener decenas de posibles lecturas, y aun diría miles, una por cada lector... (Soberbia). ¡Ya me sé yo esa canción...!

PICASSO. – (Solidario con **MINGOTE**). Le ocurre a sus chistes lo mismo que a mis cuadros, que cada uno ve lo que le da la gana...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Cortante). Pero esos chistes de don Antonio no son abstracciones cubistas... Que todo creo yo está muy clarito... (Exhibiendo de nuevo su gran memoria). ¿Qué interpretación cabe en ese otro chiste de mayo de 1968 en el que una jamona estupenda le dice a su marido: «Otra vez a comprarme ropa de verano, otra vez a veranear, otra vez a lamentarme de que no hayas ganado más dinero en el invierno...»?

CERVANTES. – (Que se acuerda de ese chiste). A fe mía, mi señora tejedora, que ese buen hombre no ha de ser más que un valeroso caballero y la hermosa jamona su bondadosa dama... (No puede terminar porque le interrumpe la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**).





Mingote y el humor en 1968.

a aguantar su señora tía...

MINGOTE. – (Irónico, sin mirar a la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** recuerda un eslogan que estaba de moda en el año de ese chiste). ¡La imaginación al poder!

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Respondona). Imaginación la de sus lectores, que seguro que disfrutaban una barbaridad imaginando a esta mujerona en la cama “ganándose” el sueldo para sus vestidos... (Revolviendo en su memoria). O a esa otra que en noviembre de 1966 dibujó en el *Blanco y Negro*, y que le coló a la Ley de Prensa de Fraga Iribarne. Sí, sí, una gorda tímida pero sensualísima que “tonteaba” con una marioneta de tela manejada por ella misma.

MINGOTE. – (Que sigue irónico). Mujer, no me digas que ahí también ves algo turbio... Si a mí me da hasta pena la soledad que transmite esa pobre señora. Yo creo que es un dibujo muy dulce y poético...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (En voz baja, mascullando. Inflexible, cotillona y hasta cierto punto chistosa). Pues por mucha dulzura que le haya dado en el rostro a esa “pobre señora” gracias a su habilidad dibujando, yo veo ahí un rollito onanista muy cochino... (Se calla escandalizada con su propio desparpajo).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Riendo y sin dejar de mirar lo que va tejiendo). Ja, ja, ja... Déjese de “caballerías”, don Miguel, que en ese chiste sólo hay sexo, disipación y molicie... (Airada). Esa mujer es una frívola esposa, si es que realmente es una esposa, a la que no le importa esquilmar el reducido sueldo de su marido para ella tener ropa nueva cada temporada mientras él, sólo hay que ver su mirada tan cargada de resignación como de malicia sexual, estará pensando sin duda en que si no fuera por el cuerpo que tiene ella la iba



Mingote y el contradictorio onanismo femenino.

GOYA. – (Que parece representar su *Duelo a garrotazos de tan hundido como está en lana*, y siempre con las manos en concha intentando oír algo, terciada en la conversación haciendo también él gala de una buena memoria recordando chistes "eróticos" de **MINGOTE**). A mí hay una gorda que dibujó en 1974 que me gusta muchísimo porque el chiste que protagoniza me recuerda a mi cuadro *El quitasol*...

PICASSO. – (Que se acuerda del cuadro y del chiste. Todos aquí, como se va viendo, tienen una memoria portentosa). Pero Paco, hombre, si tu chavala de *El quitasol* es delgada... Y además, en tu cuadro el quitasol lo lleva un criado y en el chiste de Antoñito la gorda magnífica está quitándose el sol ella sola mientras el calzonazos de su marido le dice a un amigo: «En casa los pantalones los lleva mi mujer porque a mí me están grandes». (Muy chistoso). ¡Pues anda que no hay kilos de diferencia...! Ja, ja, ja, ja...

GOYA. – (Que no se ha enterado de nada). ¿Eeeeh? (Se queda callado pensando en la gorda del chiste de **MINGOTE**).



Mingote recuerda a Goya en esta viñeta.

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Aprovechando que **GOYA** no contesta. A **PICASSO**).

Habrán kilos de diferencia, sí, pero tanto el cuadro como el chiste, que me los conozco bien, adolecen de lo mismo (*Gritando un poco*): ¡Sexo y nada más que sexo! (*Con retintín*). Que no sólo ha heredado don Antonio la audacia y atrevimiento y ese abordar España desde una perspectiva decididamente crítica de don Francisco... (*Más relajada. Pedagógica*). Sí, porque si en *El quitasol* la mirada de la muchacha está diciendo claramente al es-

pectador que ella está liada con el "majo" ese que además de quitarle el sol seguramente le quitará luego hasta las bragas, en la viñeta de don Antonio la gorda de los pantalones, que está en primer plano dándole la espalda al canijo de su marido con un quitasol en una mano mientras que la otra la tiene detrás de su cabeza, con el codo coquetamente levantado en una postura demasiado parecida a la de otro cuadro que yo me sé... (**PICASSO**, que acepta la alusión a sus *Señoritas de Avignon*, sonrío y le guiña un ojo cómplice a **MINGOTE**), pues yo creo que está insinuándose al lector del periódico y moviéndole a pensamientos de lujuria a pesar de sus kilos... (*Pensativa. A MINGOTE*). O quizá por eso mismo, que vaya la capacidad que tiene usted, don Antonio, de erotizar los dibujos... Y esa gorda del quitasol creo que alcanza unas cotas de erotismo importantes... (*De nuevo celosa*). No me extrañaría que hasta se hubiera usted excitado al dibujarla; que se nota en esas líneas curvas de trazo inseguro pero cálido, como hechas al descuido y pasando más de una vez por los contornos voluptuosos... (*Hace una pausa moviendo las agujas de tal forma que parece estar dibujando ella misma esos dicho-*

sos contornos).

MINGOTE. – (*Irónicamente resignado y devolviéndole el guiño a PICASSO*). ¡Vaya por Dios!

CERVANTES. – (*Que por inclinación caballeresca abunda en las mismas opiniones que la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO*). Es cierto cuanto dice vuestra merced, señora mía, que ese trazo es cosa grande...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Sarcástica*). ¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza...!

CERVANTES. – ...Y quizás ahí radique la fuerza erótica de sus mujeres. (*Admirativo*). Creedme, hermosa señora, que os podéis llamar venturosa por haber sido dibujada por él... (*Erotizado*). Su línea generalmente grácil y limpia engrosada con vigor en algunas zonas da tal fuerza a sus dibujos que hasta parecerían desprender una fragancia aromática y un no sé qué de bueno que yo no acierto a dalle nombre...



El encanto fragante de las muchachas de Mingote (tomado de *Historia de la gente*).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Irónica*). Pues yo sí acierto a "dalle" nombre, mi señor don Miguel, pero me lo callo por prudencia... (*En voz baja*). Yo no me explico cómo le dejaban publicar esas cosas en un periódico tan decente... (*Se calla y prosigue su labor reprimiendo con dificultad los gestos que le pone en el rostro su agitada mente*).

MINGOTE. – (*Que ha oído perfectamente. Orgullosa*). ABC me concedió desde el primer día el premio más anhelado por cualquier hombre consciente: ¡la libertad...! (*A la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO, con tono paternal*). Me quieres mal...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Sorprendida*). ¿Yooo? (*Achantada*). Yo sólo digo que hay demasiado erotismo en sus dibujos...

MINGOTE. – (*Contemporizador*). Si en el fondo tienes razón, pero sólo me he limitado a reflejar la realidad. Tú misma has dicho que los años setenta trajeron el despiorre. (*Haciendo memoria*). Cuando en 1971 dibujé una portada de *La Cordorniz* dedicada al *striptease*, por ejemplo, no hacía más que reflejar lo que ya se estaba viendo en todo el país fruto de ese "relajamiento moral" del tardofran-

quismo... (**PICASSO** le interrumpe al acordarse de la portada. En ella mostraba **MINGOTE** a una joven hermosa con un largo vestido marrón y botitas decimonónicas. Si no fuera por lo ceñido de su vestido, se diría que llevaba un hábito franciscano; aunque, más que pertenecer a una orden mendicante, aquella joven parecía ser miembro destacado del Moulin Rouge parisino, pues con una sensualidad pasmosa, por el recatado cuello redondo de su vestido se iba sacando un sujetador azul con ribetes de encaje muy sexy).



Un striptease inteligente y morboso.

tanto tiene también que ver con él).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Igual que antes). Sí, sí, si se entiende muy bien, España en esos años no hacía más que aliviarse del “salmantino luto” al que la tuvo condenada la dictadura durante tres décadas... (Como hablando para sí misma). Y menudo alivio, con ese sujetador tan erótico... (A **MINGOTE**). De todas formas, eso de los setenta no es más que una excusa, porque hay que ver cómo se recreó en 1968 dibujando esa portada de *La Codorniz* que tanto le gusta a don Francisco, con la maja desnuda bien gorda y bien desnuda... O esa otra de 1969 dedicada al “desarrollo” que... (Recuperando un poco su insolencia). ¡Bonito desarrollo...! (Se calla para dejar que todos recuerden esa otra portada que *La Codorniz* dedicó al desarrollo económico de España en la que **MINGOTE**, jugando con otras connotaciones de la palabra “desarrollo”, dibujó a una señora con el pecho tan desarrollado que los botones de su vestido no aguantan la presión y salen disparados de su hermosa y curvilínea espalda).

MINGOTE. – (Bromista y sicalíptico). Mujer, compréndelo, tratándose del año 69... (Muy guasón, guiñándole otra vez el ojo cómplice a **PICASSO**). Si en el fon-

PICASSO. – (Excitado). ¡Menuda mujer! ¡Qué bien manejas el color para dar volumen, Antoñito...! ¡Y qué manera de provocar sin enseñar nada...!

MINGOTE. – Aquello era una metáfora de la España del momento, lo mismo que hice antes con la pareja siniestra... (Modesto). Vamos, digo yo...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Que sigue achantada. A todos). Don Antonio siempre ha sido mucho de hacer metáforas de España... (**CERVANTES** y **GOYA**, que se ha medio enterado de todo, asienten).

CERVANTES y **GOYA.** – (Contentos). ¡Vivan las metáforas de España...! (Como **VELÁZQUEZ** sigue perdido en sus pensamientos, no ha podido unirse a ese alegre grito que

do esto del erotismo es tan antiguo como el mundo. Ya decía Aristóteles que el hombre por dos cosas trabaja... (*La SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO le interrumpe con tal ímpetu que hasta se le escapa una aguja*).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – ¡La primera por haber mantención, y la segunda por haber juntamiento con hembra placentera...! (*Belicosa*). Que yo también me conozco al Arcipreste de Hita... (*Cáustica*). ¡Y a don Camilo José Cela...! (*Hablando como para sí misma pero dejando que se enteren todos de lo que dice*). Indudablemente le vino como un guante el papel que le dieron en *La colmena*...

MINGOTE. – (*Que le ha hecho gracia eso de que le recuerde su pequeña intervención en La colmena como cliente de un prostíbulo. Nostálgico*). Ah, el cine...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Continúa pendenciera*). El cine, el cine... Todo lleno de madres solteras y piernas que



Mingote en una casa de putas donde oficia Concha Velasco, en la película *La colmena*. Las imágenes inferiores muestran carteles de películas con guión del humorista.

reflejaban temas de candente actualidad como las relaciones prematrimoniales o el destape, que ya estaba ahí, agazapado en espera de que muriera Franco...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – Pero es que después de los setenta vinieron los ochenta... (*Malhumorada*). ¿Qué necesidad había de dibujar en 1983 para tratar el tema de las revistas del corazón, por ejemplo, a esa gorda que dibujó de forma tan erótica, sentada en la playa diciendo: « ¡Qué memorias podría yo escribir si me acordara de algo! »?



El desarrollo, una metáfora sobre el crecimiento, convertido aquí en símil de la voluptuosidad.

crecen y faldas que menguan...

MINGOTE. – (*Interrumpiéndola porque también le ha hecho gracia esta alusión a dos de las películas en las que trabajó como guionista: Soltera y madre en la vida, en 1969, y Pierna creciente, falda menguante, en 1970*). ¡Qué graciosa Lina Morgan! ¡Qué guapa Laurita Valenzuela...! (*A la SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. Amistoso*). Deberías dejar de pensar en esos tiempos, que no te hace ningún bien... Esos guiones, igual que mis chistes,



MINGOTE. – (Extrañado). ¿Qué le pasa a esa gorda...? Si es apenas un esbozo de mujer. (Bromista). Pobrecilla...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Seca). ¡Ja! Ese boceto, hecho como al desgaire, tiene sin embargo una efectividad plástica sólo al alcance de los grandes maestros del dibujo; o sea, que no ha salido así por casualidad... (Brusca). ¡Sin nariz pero con labios apetitosos, esa

gorda sólo abocetada invita sin embargo a pensar en aventuras amorosas pasadas...!

MINGOTE. – (Intentando salirse por la tangente). El tema de las revistas del corazón lo traté sin erotismo en la revista *Época*, también en los ochenta... Acuérdate de mi personaje Cutita y su diario fantástico... (Hace **MINGOTE** una pausa para recordar él también un poco a ese personaje que se mantuvo un gran número de semanas en *Época* con una página titulada Diario fantástico de Cutita, lectora de las revistas del corazón. Se trataba de una mujer que tenía una mercería en Valdeperas del Arcipreste y que fabulaba siempre con que los personajes del papel cuché iban a visitarla al pueblo. La página simulaba un diario manuscrito de Cutita en el que **MINGOTE** mezclaba en unos amables collages dibujos con fotos de políticos, aristócratas o artistas de esos que están siempre en las revistas).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Pesadísima, sin haber prestado atención a la pobre Cutita, que se queda ahí, como una insignificante nota a pie de página). Ya, ya... (Muy puntillosa). Seguro que de los años ochenta de lo que mejor se acuerda es de la colaboración en *Interviú*... ¡Anda que no se lo pasaría bien ahí, con tanto despelote...!



MINGOTE. – (Sonriendo). Pero si apenas fueron dos años...

Esbozo de gorda con labios apetitosos.

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Demostrando que es una verdadera "hemeroteca sedente"). De junio de 1984 a febrero de 1986, que me acuerdo perfectamente. Comenzó con una serie titulada *Historias inéditas* que después cambió por una sección llamada *Amor y lujo*. (Hace una breve pausa para continuar después con su "celoso" repaso cronológico). Pero la cosa, desde luego, no acabó ahí, en los ochenta, porque después, en los noventa, ¿qué...?

(Ahora hace una pausa dramatiquísima que intriga a todo el mundo. Menos a **VELÁZQUEZ**, claro, que está ensimismado).



La serie *Cuita* en la revista *Época*.

unos pechos... y unas piernas... y un provocativo vestido ribeteado con escote de infarto... una mujer fatal, digo, que intenta hablar con su amante, político corrupto sin duda, utilizando una clave absurda para sortear los pinchazos: «Dígale que le ha llamado el prior de los trapenses de Nueva Caledonia. Él ya sabe»...

MINGOTE. – (Guiñándole de nuevo el ojo a **PICASSO**. Un poco cínico). Lo exigían las circunstancias...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Erre que erre). ¿Y el siglo XXI...? Porque me acuerdo ahora de un chiste del año 2000 con una de esas buenorras sentada en el brazo de un sillón donde está su amante leyendo el periódico. Y él va y le dice: «Se detecta una inquina universal contra las drogas, el tabaco, el alcohol... Todo lo que provoca adicción. Creo que debes esforzarte en pasar desapercibida, encanto»...

MINGOTE. – (Intrigadísimo). ¿Qué...?

PICASSO. – (Intrigadísimo). ¿Qué...?

CERVANTES. – (Intrigadísimo). ¿Qué...?

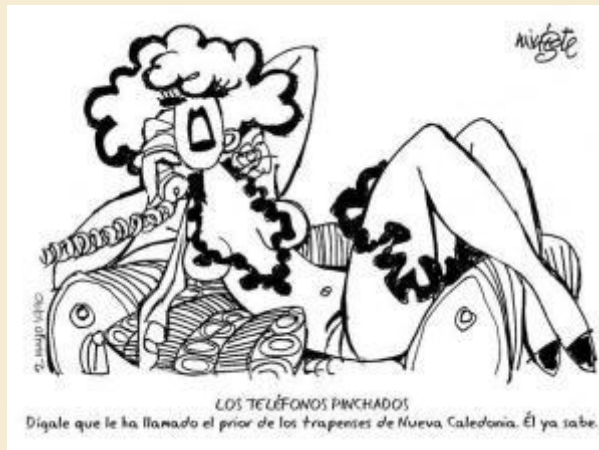
JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – (Intrigadísima). ¿Qué...?

GOYA. – (Sordo). ¿Eeeeh?

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Sonriendo con malicia). ¡Qué les gustan las cochinerías...! (Algo más suavizada). Vamos a ver, que lo que yo digo es que hasta para ilustrar un tema tan prosaico como el de la corrupción política, recurre este hombre a mujeres estupendas... En 1990, cuando estalló un escándalo de teléfonos intervenidos, no se le ocurrió otra cosa que dibujar a una *femme fatale* de pestañas airoosas, labios carnales, rizada melena rubia y



Interviú intercaló a Mingote entre sus señoritas desnudas durante dos años.



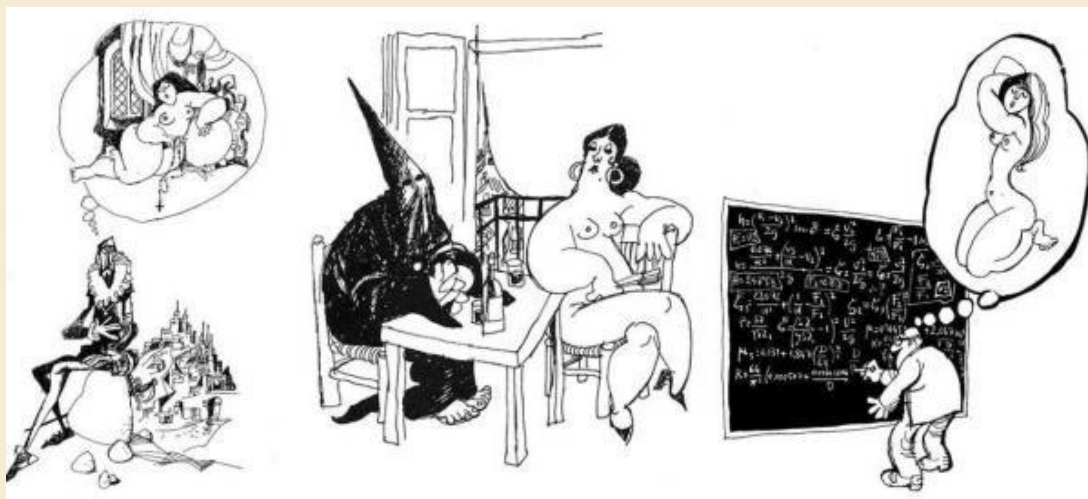
Mingote usó a esta *femme fatale* para lanzar una sátira contra la corruptela.

MINGOTE. – (*Igual que antes*). Era un tema candente en aquel tiempo...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Irónica*). Por supuesto, como los recortes del gobierno... Y por eso en una de sus últimas viñetas dibujó a una tía muy "flamenca" diciéndole a su maromo: «Acepto que se me califique como inversión suntuaria a suprimir; lo que no tolero es que se me llame gasto superfluo». (*Agria*). ¡Lo que pasa es que le gusta mucho eso de retratar "entretenidas"!

MINGOTE. – (*Humorístico y muy chacotero*). ¡Como a mi maestro...! ¡Esas viñetas son un homenaje a la comedia *Las entretenidas*, de don Miguel Mihura...!

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (*Combativa*). Si hasta en *Hombre solo* no paró de sacar tías en pelota... Así, a bote pronto, me sale un caballero del siglo XVII que está pensando en una dama recostada sensualmente con un rosario en la mano... ¡Sin ropa...! ¿Qué manera de rezar es ésa, por Dios...? Y un nazareno que comparte mesa con una racial mujer española muy bien puesta ella, con sus pendientes, su moño, su abanico... ¡Pero en pelota picada...! ¡Qué manera de cargarse las más sagradas tradiciones...! O ese sesudo matemático que hace cuentas mientras piensa en una jovencita que está de rodillas en cueros vivos y con una pose que... ¿Pero qué cuentas son ésas...? (*Mordaz*). Menos mal que lo llamó "hombre solo", que si lo llega a llamar "hombre acompañado..."



Imágenes de *Hombre solo* en las que aparece la sicalipsis.

MINGOTE. – (*Riéndose*). Ya sabes que no es bueno que el hombre esté solo...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Continúa mordaz). No, la que parece que no es bueno que esté sola es la mujer casada, porque es que no hay una esposa que se quede sola un momento a la que usted no le meta un tío en la cama... Vamos, que se podría sacar un libro entero dedicado a las adúlteras de sus viñetas... (Recordando). Como la última que publicó ABC el día 3 de abril y que le sirvió para ilustrar el dicho castellano "estar de vuelta" porque, al ver al marido llegar, la mujer, que está con el amante al lado, cínica perdida, le dice: «Pero tú no ibas a volver mañana»... (Se queda callada y triste por haber pensado en ese fatídico día 3 de abril... Ahora habla con resignación). Es que su carrera ha estado llena de mujeres y erotismo hasta el final... y prácticamente desde el principio... (Es interrumpida por la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**).



La última viñeta publicada por ABC en vida de Mingote.

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – (Bromista). ¡Al principio la gente eran sólo dos! (Esta frase es con la que da comienzo la obra Historia de la gente, que nació en 1955 por entregas en la revista Semana, tuvo una segunda versión libre ya de la censura en 1980 en el suplemento dominical de ABC y, en 1984, se publicó en forma de libro. La **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, por alegrar un poco el ambiente, se pone de pie, se quita la braguita del bikini y se da la vuelta para quedarse de espaldas a todos con el culo al aire imitando a la Eva bíblica que abre la espectacular obra de **MINGOTE**. Moviendo el culo con mucha gracia. Jarranera). ¡Al principio la gente eran sólo dos! ¡Al principio la gente eran sólo dos...!

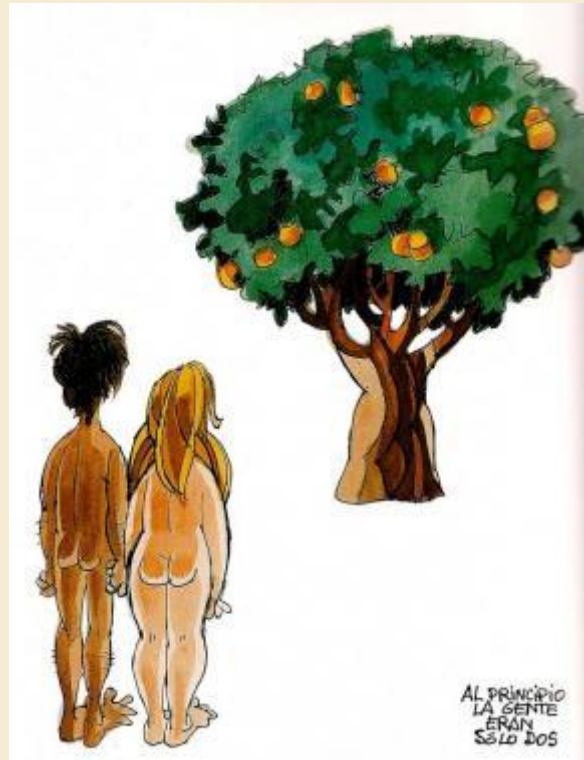
PICASSO. – (Que al ver el culo le han salido cuernos. Resoplando, muy "minotauro"). ¡Qué gran obra...! ¡Historia de la gente es tu Guernica, Antoñito! (La **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, asustada por los resoplidos de **PICASSO**, vuelve a ponerse la braguita y corre a esconderse detrás de **MINGOTE**, que la protege no sin antes echarle una miradita a los pechos, que tenía descuidados hacía ya demasiado rato...).

CERVANTES. – (Ponderativo). ¡Dichosa gente y libro dichoso aquel...!

GOYA. – (Igual que **CERVANTES**-pero algo más "maño"). ¡Y qué tías más "majas"...! ¡En ese libro las mujeres de la Historia se han disfrazado todas de "mujeres Mingo-te"...!

MINGOTE. – (Con bonhomía). No sé explicarlo, pero yo a la gente la quiero de verdad...

(Todos se quedan riendo excepto la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**, que ha escuchado la conversación en silencio, tejiendo frenética. Y mientras el jersey o bufanda de punto se expande como un universo de lana por todo el suelo de este cielo de mujeres, de su cabeza bullente salen pequeñas volutas de humo que poco a poco forman un bocadillo de pensamiento que ella no puede controlar. Todos dejan de reír para mirar extasiados a las mujeres que van apareciendo en ese socorrido recurso gráfico. Son las mujeres de la Historia pasadas por la plumilla de **MINGOTE**; es decir, dotadas de esa sensualidad y encanto que tan bien supo imprimir siempre en sus dibujos este autor prodigioso. Y como si nada más pensar en ellas la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** quisiera apartarlas de su cabeza por no ver esas curvas voluptuosas que tantos celos le provocan, las mujeres de la Historia de la gente se suceden con rapidez, como veloces fotogramas de una hermosa película. Y así, en esta especie de "Aleph" erótico en el que se ha convertido su pensamiento, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** ve a guapas prehistóricas despojadas de sus pieles por la fuerza de un viento lujurioso y juguetón, eficaz instrumento del



Imágenes de *Historia de la gente*, en disposición cronológica.

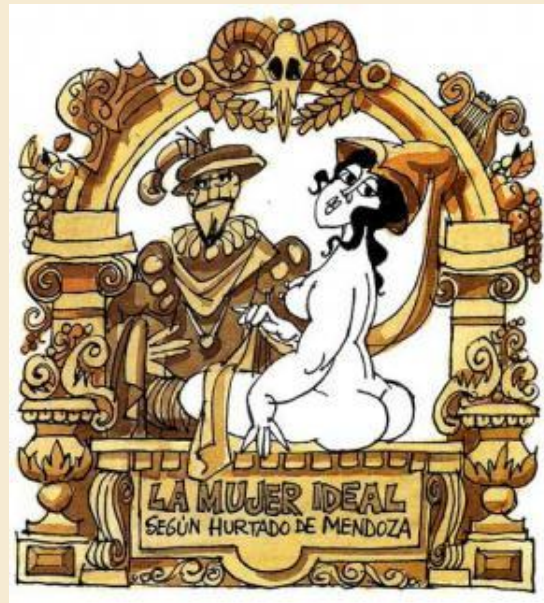


que se vale la sabia naturaleza para perpetuar la especie. Y ve a hermosas prostitutas tebanas, inspiradoras activas de los constructores de pirámides. Y ve a pasionales griegas que se ofrecen, pecho en ristre, al toro de la pasión. Y ve a exuberantes romanas prestas al amor conyugal. Y ve a la emperatriz Teodora sugerente y bizantina. Y ve los hipnóticos ojos del islam. Y ve a una bailarina egipcia de curvas subyugantes. Y ve a princesas medievales de pechos fermosos et fermosas piernas et nalgas. Y ve a blancas amazonas conquistando a sus conquistadores. Y ve sabrosos culos renacentistas. Y ve poetisas cortesanas y pechugonas. Y ve sensuales desmayos barrocos. Y ve voluptuosas escenas galantes del siglo XVIII. Y ve escotes románticos. Y ve piernas Belle Époque. Y ve a espías arrebatadoramente seductoras. Y ve a rutilantes estrellas con las faldas a lo loco enseñando lunar y musulmen. Y ve a jóvenes modernas con excitantes shorts... Y ve, en conclusión, pasar como un hálito de vida mujeres que se solapan conformando una sola: la mujer de **MINGOTE**, esa mujer autóctona exportada a otros mundos y tiempos capaz de trascender lo local para llegar a lo universal sin dejar de ser, no obstante y en gozosa pirueta humorística, la única e inigualable mujer de **MINGOTE**. Y, quizá por eso, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** deja de repente de estar celosa. Ha visto a todas las mujeres de la Historia desfilan por su pensamiento y se ha reconocido en ellas. Y acaso sea este fenómeno de identificación el que la hace entender que no hay razón para celos absurdos pues todas esas mujeres son ella misma. Por eso, ahora, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**, sin dejar de cruzar las agujas, prácticamente ente-



mente...

rrada en la lana de ese jersey o bufanda interminable, sonrío. Esta especie de feliz anagnórisis podría haber ocurrido antes, claro, pues cualquiera de las mujeres de **MINGOTE**, gordas o delgadas, son la misma. Quizás al repasar por décadas sus chistes, o si le hubiera dado por pensar en las mujeres de otras obras como Historia del traje, Historia de Madrid, o esa historia del mus en la que, por cierto, tan bien guiñan los ojos las traviesas jugadoras, podría haber llegado a esta certeza que dulcifica su cara. Sea como sea, lo importante es que ha sido en este momento y no antes, que tan ofuscada estaba por los celos, cuando se reconcilia con su creador. Y por eso ahora, como brillante colofón de esta Historia de la gente que pasa por su pensamiento, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** ve pasar una última mujer cargada de dulce y limpio erotismo. Es una señora mayor, embarneada por la edad pero adorable, que está apaciblemente sentada en un banco con su marido. Cuando él le comenta que gracias a los avances médicos los niños se harán en los laboratorios, ella, abanicándose con ternura, le dice: «Bien, pero a nosotros que nos quiten lo bailado». Y entonces, imbuida de esa inocente y pura sexualidad pasada, la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** deja por primera vez de tejer para levantar su mirada y enfrentarla a la de **MINGOTE**, que, picarón, le guiña un ojo cargado de amor. Después, ruborizada pero feliz, se queda callada y teje, como una paciente Penélope castiza.



Para no estorbar más la intimidad de **MINGOTE**, los insignes visitantes deciden que ya es hora de irse y todos se acercan a él para despedirse convenientemente).



Añoranza y celebración de la sexualidad pasada.

CERVANTES. – (Con una lagrimita de admiración asomando por su ojo izquierdo, hace una reverencia y le estampa un beso en la frente). ¡Adiós, maestro!

MINGOTE. – (Muy emocionado). ¡Adiós, maestro! (**CERVANTES** se desvanece).

PICASSO. – (Recuperado ya afortunadamente de su "congestión" mitológica... A **VELÁZQUEZ**, bromista). ¿Viene vucelencia...? (Gritándole un poco). ¡Que nos vamos, Diego, hi-

jo...! (A los demás). ¿Pero en qué habrá estado pensando este hombre todo el rato...?

VELÁZQUEZ. – (Volviendo en sí por los gritos de **PICASSO**, guarda el pincel en su manga acuchillada y se dirige a **MINGOTE** meneando la cabeza y dando chasquidos de impotencia con la lengua). ¡Hay días en que no se le ocurre a uno nada...! (También con una lagrimita de admiración por este discípulo que ha sabido dibujar a los desfavorecidos del mundo con el mismo respeto con que pintó él a los enanos de la corte, le estampa un par de besos en la cara). ¡Adiós, maestro!

MINGOTE. – (Muy emocionado). ¡Adiós, maestro! (**VELÁZQUEZ** se desvanece).

GOYA. – (Que ha tenido que atravesar con dificultad el bosque de lana de la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**, igualmente llorando de admiración le estampa dos besos en la cara, más uno en la frente y otro en el lápiz). ¡Adiós, maestro!

MINGOTE. – (Muy emocionado). ¡Adiós, maestro! (**GOYA** se desvanece).

PICASSO. – (Que también tiene una lagrimita de admiración asomando por su ojo izquierdo pero que la aparta antes de que salga). ¡Adiós Antoñito, maestro! (Después, muy rijoso, le estampa un beso en la boca a la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, que, por evitar que este hombre tan fogoso pase a mayores, sale corriendo para hacer un rozagante mutis juvenil).

MINGOTE. – (Muy emocionado y guiñándole por última vez el ojo). ¡Adiós, maestro! (**PICASSO**, devolviéndole el guiño, también se desvanece. Hay una pausa en la que la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**, mirando prudente para asegurarse de que **PICASSO** se ha ido de verdad, vuelve respirando aliviada para sentarse de nuevo en el suelo a echarse bronceador, como al principio).



(Por la senda que **GOYA** ha abierto en la lana sale de pronto la gata negra de **LISARDA** tosiendo como una descosida. Ha estado todo el rato perdida en ese laberinto lanar de la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** y, feliz por haber encontrado una salida, decide hacer mutis para buscar a su dueña y consolarse con ella del mal rato que ha pasado. Sale pues la gata negra y todo queda en silencio durante unos segundos en

los que sólo se oyen el enamorado roce de las agujas de la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**, la suave aplicación del bronceador de la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** y el alegre rasgueo del lápiz de **MINGOTE**.

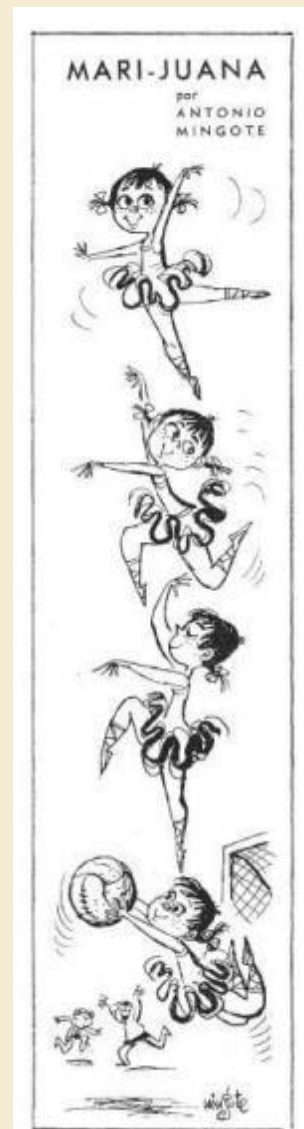
De pronto, la atmósfera de placidez que envuelve a todos queda rota por un maullido extraño que precede la salida de nuevo a escena de la pobre gata negra. Y entra corriendo y muy asustada porque se le ha subido encima una niña que la espolea como si fuera un caballo del Far West. Es una niña muy graciosa con ojos grandes de niña alegre y despierta, pequitas por la cara y dos trenzas con lazo en la cabeza).

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – (Riéndose por el alboroto). Pero ¿quién es esta niña tan revoltosa...?

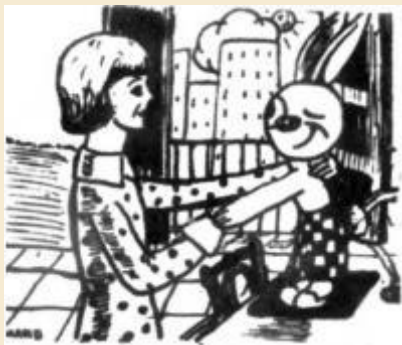
SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Sin dejar de tejer, como siempre. A la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**). Es Mari Juana, un personaje que don Antonio creó al final de los años cincuenta para las páginas del *Blanco y Negro*. Mari Juana protagonizaba en el semanario unas divertidas tiras mudas de humor blanco, limpiísimo, que, sin embargo, tuvieron poca vida... (A **MINGOTE**. Afectuosa y prudente. Muy maternal). Me parece a mí que éste no es sitio para que ande jugando una niña, por muy personaje suyo que sea, porque aquí se están hablando cosas de mayores que podrían dar mal ejemplo a la criatura... (**MINGOTE**, al que le ha hecho ilusión ver de nuevo a Mari Juana, le hace una seña para que se pare. Ella obedece y se baja de la gata, que aprovecha para hacer un definitivo mutis gatuno bastante acelerado. Después, **MINGOTE** le da a Mari Juana un fuerte abrazo y dos besos de abuelo de esos que hacen ruido y hasta dejan húmedas las mejillas. Y es que hace tanto tiempo que la creó, que para él Mari Juana, más que una hija, es una nieta. Luego le pide que se vaya sólo con la mirada, sin decir nada, como en sus tiras. Y Mari Juana, que aunque traviesa es una niña muy buena, comprende y, obediente, se va de allí corriendo para intentar dar caza de nuevo a la gata negra de **LISARDA**).

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – (A la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**. Inflando el pecho, muy coqueta). Yo creía que don Antonio sólo dibujaba mujeres hechas y derechas como yo... (Riendo. Gamberrilla). No sabía que también le gustaban las niñas...

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Severa). ¡Un respeto! El primer dibujo que publicó en su vida, precisamente, fue una niña. (Admirada). ¡Y don Antonio sólo tenía trece años...! (La interrumpe **MINGOTE**).



Una tira de la serie *Mari-Juana*, publicada en *Blanco y Negro*.



Primer dibujo que publicó Mingote, en 1932, con Celia y Roenueces.

MINGOTE. – (Un poco melancólico al recordar su niñez. Con la mirada perdida en el horizonte del tiempo). 17 de julio de 1932... Era Celia, el popular personaje de Elena Fortún, que dibujé acompañando al conejito Roenueces, la mascota de *Gente Menuda*, el suplemento infantil de *Blanco y Negro*, que solía publicar dibujos de los lectores... (Vuelve a rayar el papel y en apenas unos segundos, con trazo rápido y seguro, ha dibujado otra vez, con la misma ilusión con la que lo hizo de niño, al conejito Roenueces hablando con Celia). (Pausa).

(Mientras **MINGOTE** se abisma en el lápiz para que la inspiración le coja trabajando, todo vuelve a quedar en silencio. La **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** se concentra en las agujas, la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI** se abstrae en el bronceador, y el obstinado mirón se empeña, incansable, en seguir mirando. Y entonces, como si en algún lugar hubiese un angelical técnico en iluminación escénica aguardando una secreta señal convenida, la luz general comienza a decrecer hasta que toda la escena queda oscura).

EPÍLOGO

(Apenas ha pasado un minuto cuando el incierto ángel luminotécnico lanza un foco de luz cenital que alumbra una parte que hasta ahora, sorprendentemente, había quedado en una borrosa penumbra. Es una galería llena de cuadros de **MINGOTE** que parecen haber querido estar apartados, como ensayando una especie de distanciamiento brechtiano, o cualquier otra extravagancia de esas a las que son aficionados los dramaturgos diletantes y pretenciosos. En cualquier caso, eso ya no importa. Lo que importa es que son óleos de esa etapa en la que **MINGOTE**, con los setenta ya cumplidos, comenzó a pintar. Y como no podía ser de otra forma dada la singularidad de este cielo, estas pinturas son una hermosa selección con mujeres que irradian belleza y kilos a partes iguales. Son cuadros en los que **MINGOTE** volcó toda su pericia como dibujante, como humorista y como fino erotómano.

El foco recorre lentamente los lienzos, como si los acariciara, prestándole su luz para que se manifiesten en toda su radiante esplendidez. Y se para un instante en un retrato de familia particularmente divertido. Se titula *La oveja negra* y muestra una familia posando con seriedad. En primer plano, sentada con las piernas cruzadas, hay una hermosa rubia desnuda que, flemática, posa con la misma seriedad que los demás. La circunspección de la escena queda rota por el contraste con el blanquísimo cuerpo de la joven, que, por si fuera poco, lleva zapatos, labios y uñas de color rojo. Y, además, fuma. Viendo el cuadro es inevitable abstraerse del típico posado de familia burguesa para adentrarse con la fantasía desbordada en la vida de esta blanca oveja negra que sin duda ha de ser muy interesante... Sigue el foco su iluminador recorrido para mostrar una versión muy peculiar del juicio de París en la que **MINGOTE** convierte al príncipe troyano en un joven como de los años veinte, con pajarita y canotier, que sostiene impasible la manzana de la discordia rodeado por tres gigantescas diosas que le muestran su obesa y

voluptuosa desnudez en espera de su elección. La cómica imperturbabilidad del joven lo acerca al Buster Keaton de El maquinista de La General. Si éste no se inmutaba por ir peligrosamente sentado en la biela de una locomotora a vapor, el Paris de **MINGOTE** apenas pestañea frente al peligro que supone estar sentado entre estas tres "locomotoras" de pasión.

El siguiente cuadro enfocado es también una festiva interpretación mitológica: El rapto de Europa. Pero es un rapto muy español en el que **MINGOTE** ha colocado un torero junto a la gorda y desnuda Europa, que está subida en un toro que podía haber firmado perfectamente **PICASSO**.

La luz revela otro cuadro que se titula El beso y está lleno de inocente sensualidad. En él, una tímida rolliza desnuda, de muslos grandes y pechos diminutos, se tapa la cara con rubor después de haber besado el marmóreo busto de Apolo.



Óleos de Mingote comentados en el texto.

Y avanza el foco para mostrar ahora una escena del Nuevo Testamento cargada de crueldad y erotismo. En él ha pintado **MINGOTE** una escultural Salomé, apenas cubierta por un volátil cendal, que baila triunfante con la cabeza del Bautista en una bandeja de plata. Por mucha sangre que caiga de la bandeja, la mirada de cualquier espectador inevitablemente habrá de acudir antes a las rotundas formas de la princesa bíblica que al patetismo de la cabeza cortada.

Los siguientes cuadros iluminados son alegorías picassianas de las cuatro estaciones. Y pasa el foco por los pechos del otoño, alumbra las piernas del verano, ilumina los glúteos del invierno y, cuando está poniendo luz en los pasionales labios de la primavera, como si **PICASSO**, allá donde esté, hubiera visto todos los cuadros, se oye su voz).

VOZ DE PICASSO. – ¡¡Qué tías más buenas, Antoñito...!! Aunque empezaste a pintar con muchos años no importa, porque cuando se es joven, se es joven para toda la vida... ¡Y tú estás hecho un chaval, Antoñitooooo...!

MINGOTE. – (Risueño y modesto). Sólo soy un pintor de domingos. Yo no sé pintar... (Sigue dibujando).



Óleos de Mingote.

(Todo vuelve a iluminarse normalmente cuando un nuevo personaje aparece en escena. Dando saltos para esquivar la lana de ese punto eterno, por el lado en el que se encuentra la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO** hace su entrada una exótica mujer. A pesar de ser gordísima, no parece, desde luego, que sea una mujer de **MINGOTE**. No tienes pies y lleva un sombrero colorado sobre una melena negra que a leguas se ve que es una peluca. El pecho se mueve de forma inverosímil delatando la impostura: es un pecho postizo, como postizo también es el sexo de esta mujer, pues a medida que se acerca se advierte que esta mujer tiene bigote. Es Antonio de Lara, **TONO**, disfrazado de la mujer que él mismo dibujó para la primera portada de La Codorniz en junio de 1941, que ha querido venir a saludar a su amigo **MINGOTE**. Como el Max Estrella de Luces de Bohemia, **TONO**, que nació en Jaén, es un hiperbólico andaluz al que **MINGOTE** siempre quiso y admiró muchísimo. Por eso ahora, cuando lo reconoce, sonrío, llora y hasta sale corriendo para darle un abrazo. **TONO**, sin embargo, frena a su amigo para hablarle con fingida seriedad).

TONO. – (Poniendo voz de mujer y aguantando la risa). ¡Caramba, don Jerónimo! Está usted muy cambiado... (**MINGOTE**, contentísimo, entiende la broma y le sigue el juego a su amigo representando el genial diálogo de aquella portada entre un señor con barba y la señora gorda con sombrero).

MINGOTE. – (Poniendo voz de señor con barba y aguantando también él la risa). Es que yo no soy don Jerónimo...

TONO. – (Igual). ¡Pues más a mi favor...! (No pueden aguantar y los dos rompen a reír mientras se funden en un fraternal abrazo. Después quedan hablando apar-

te durante unos minutos en los que **TONO** le cuenta a **MINGOTE** sus últimos inventos, puesto que en el más allá ha seguido con esa graciosa costumbre de inventar cosas raras que tenía cuando vivía. Luego, **TONO** se despide yéndose por donde vino y emplazando a **MINGOTE** para que acuda más tarde, después de hacer su viñeta, a una fiesta que le tienen preparada sus amigos y para la que ya han confirmado asistencia Mihura, Herreros, Edgar Neville, Gila, Rafael Azcona y José López Rubio).

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Que ha estado escuchándolo todo y que también admira muchísimo a **TONO**. Suspirando emocionada, hablando para sí misma y sin dejar de tejer). Ay, ¡qué prodigio de hombre!

JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI. – (Que ha estado algo despistada durante la visita poniéndose bronceador. A la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**). ¿Prodigio...? ¿Ha sucedido algún prodigio...?

SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO. – (Sonriendo, muy ocu-
rrente). Todavía no. Don Antonio no ha empezado aún a dibujar...

(Y como si la visita de **TONO** le hubiera servido de inspiración, **MINGOTE**, exultante, vuelve a sentarse delante del tablerillo y se dispone a dibujar, ahora sí, su viñeta diaria. Pero antes lanza un beso con la mano a la **SEÑORA GORDA QUE HACE PUNTO**; lanza también una última y traviesa mirada a los pechos de la **JOVENCITA ROZAGANTE EN BIKINI**; y además, como para demostrar que realmente quiere a la gente, se vuelve y le guiña un ojo al mirón que sigue escondido y que no puede finalmente contener las lágrimas por la emoción de asistir a este momento mágico. Después, todo calma y sosiego, **MINGOTE** afianza el papel con la mano izquierda y moja la plumilla en el tintero.

Como todas las mañanas).



La primera portada de *La Codorniz*, con la viñeta inolvidable del inmortal Tono.

BIBLIOGRAFÍA

La mayor parte de los comentarios que salen por boca de Mingote, así como sus datos biográficos, están documentados en entrevistas y escritos suyos, principalmente escogidos de entre:

- **HISTORIA DE LA GENTE**. GALAXIA GUTENBERG-CÍRCULO DE LECTORES, 1997.
- **ANTONIO MINGOTE, 50 AÑOS EN ABC**. ABC, FOCUS ABENGOA, 2003
- **HOMBRE SOLO**, GALAXIA GUTENBERG-CÍRCULO DE LECTORES, 1998
- **ANTOLOGÍA DE ABC**. ABC, 2012.
- **A. MINGOTE. SEÑORAS Y SEÑORITAS**, EDICIONES B, 2006
- **MINGOTE, OBRA ESCRITA POR MARÍA LUISA BURGUERA NADAL**. EDIPLUS, 1996
- **ANTOLOGÍA DE LA CODORNIZ**. EDAF, 1998
- **DON QUIJOTE DE LA MANCHA**, PLANETA, 2005.
- **ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA**. COLECCIÓN AUSTRAL, ESPASA CALPE, 1994.
- **HEMEROTECA VIRTUAL DE ABC**.
- **MINGOTE, LA VIDA CABE EN UN DIBUJO**. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN CELEBRADA EN EL IVAM, VALENCIA, 2009

Internet:

- [CANAL HISTORIA 1-6 DE TESAURO TV PARA TELEMADRID](#)
- [VILLANUEVA PUNTO Y APARTE](#)
- [ARTÍCULO DE ANDRÉS AMORÓS](#)
- [UN DOS TRES. MINGOTE](#)
- [UN DOS TRES PENAGOS](#)
- [MUSEO DE ABC](#)
- [EL INGENIOSO MINGOTE DE FRANCINA ISLAS](#)
- [ANA ROSA QUINTANA](#)
- [PERIODISTA DEL PINCEL](#)
- [CRUZ ROJA](#)
- [HERALDO](#)
- [MARTA APARICIO, DEL CENTRO UNIVERSITARIO VILLANUEVA](#)
- [ROENUECES HABLANDO CON CELIA](#)
- [CRÓNICAS DE ARCHIVO DE INTERVIU](#)

AGRADECIMIENTOS

A **Carlos Villanueva Nieto**, humorista gráfico y biógrafo de Mingote, por su valiosa información sobre algunos de sus personajes y el envío de varias páginas de la revista *Época*. Y a **Jordi Manzanares**, periodista y colaborador de *TEBEOSFERA*, por el escaneo de páginas de *Señoras y señoritas*.



CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

LOMBILLA (2012): "MUJERES EN LA OBRA DE ANTONIO MINGOTE" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 29-VIII-2012, disponible en línea en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/mujeres_en_la_obra_de_antonio_mingote.html

LA MUJER EN SU PAPEL (SEVILLA, 30-VIII-2012)

Autor: [MANUEL BARRERO](#)

Notas: Texto escrito expresamente para el número 9 de Tebeosfera, dedicado a la representación de la mujer en el cómic, especialmente en el erótico y el pornográfico. A la derecha, imagen de Marika en la que se muestra su cosificación, una constante en la historieta.



LA MUJER EN SU PAPEL

Un recorrido por la representación del rol femenino en la historieta sicalíptica, erótica y pornográfica

Al macho le gusta ir *contra natura*.

No es esto una invitación a prácticas sexuales del gusto de unos pocos, es una proposición pactada sobre la base de estudios antropológicos y psicológicos que encuentran apoyo en las teorías biológicas de la evolución que a la larga acabó plasmada en las obras de arte o en las creaciones para el entretenimiento de la población humana. El hombre demuestra curiosidad, espíritu de riesgo, se aventura, y con ello invierte el orden de generación que la mujer suele conservar en su relación con los procesos naturales. La mujer es más conservadora, genera la vida y se halla más preocupada por un espacio que puede dominar. Todo resulta reduccionista en un principio pero veremos que es relevante para comprender la relación entre ambos sexos y la construcción de una imagen de lo femenino en nuestra cultura.

LA MUJER, UNA ENTIDAD MÍTICA... RECONSTRUIDA HISTÓRICAMENTE

Uno de los mitos más antiguos de la cultura humana y uno de los primeros es el de la apropiación de la mujer por parte del hombre. El hombre ve que la mujer puede crear vida pero él no, y envidia y teme al mismo tiempo su capacidad generatriz. La reacción no se hizo esperar antaño: el hombre creó a la mujer, o más exactamente, el hombre creó a Dios para que éste creara a la mujer a partir del hombre. De aquí el *Génesis*. De aquí el mito de Pigmalión. De aquí el afán por

hacer a la "mujer perfecta", que es aquella cuyo cuerpo e identidad pertenecen al hombre. Freud se equivocaba: ellas no tienen envidia del pene, nosotros tenemos envidia del útero y, contrariados, negamos nuestra envidia. Y fabricamos mujeres sin capacidad creadora precisamente por esa razón. De esta premisa trazada tan a grandes rasgos surgieron el arte sensual y la representación erótica y, al final del camino, los productos culturales pornográficos. Casi todos los mencionados tienen un elemento en común: ella es estéril o no es madre. O al menos no pretende serlo.



Pigmali3n y Galatea seg3n Giulio Bargellini.

Tanto la historia de las religiones como las mitologías presentan ejemplos para sostener lo anterior. Ad3n fue creado del polvo, Eva o fue de una costilla de Ad3n, y Lilith, la "mujer mala" original, surgi3 de excrementos. La mitología grecolatina concibi3 al hombre como un h3roe solar, apolíneo, de sexualidad espont3nea, gran vigor f3sico, con impulso creador y exento de cargas fisiol3gicas como la menstruaci3n o el embarazo. Para la mujer dejaron el culto lunar, ligado a Baco o Dionisos, definiendo un ser de menor fuerza y sexualidad compleja, con las cargas propias de la fisiología hormonal. Sorprendentemente, el impulso creador le fue negado a la mujer desde el principio en todos los credos y mitos. Y para rematarlo, la religi3n judeocristiana releg3 a la mujer a la rutina, a lo inerte, y con el tiempo la demoniz3 para que solamente pudiese cumplir una funci3n de objeto est3tico que a la larga deriv3 en objeto sexual.

No es necesario recitar el procedimiento sufrido por lo femenino o la mujer en el islam.



Una edición del libro de L'Isle Adam.

la palabra, no implica abstracción en primera instancia. Dibujar significa reconocer y hacerlo bajo una conciencia *autorial*, al decir del catedrático y Premio Nacional de Cómic Antonio Altarriba (léase su artículo publicado en el número 9 de *Tebeosfera*: [DIBÚJAME ESA CHICA](#)), una conciencia en la que el artista evidencia su impresión sobre sus artificios creativos.

La emancipación de este concepto, lo femenino, y de la persona misma, la mujer, ha vivido diferentes etapas, pero no ha comenzado a cristalizar hasta hace muy poco. Se ha dicho que la primera emancipación femenina tuvo lugar a través del arte, en la representación de la belleza, pero aquella operación tuvo como resultante la primera cosificación sexual de la mujer precisamente. La deriva posterior de las representaciones pictóricas, ilustradas o filmadas de la mujer han venido a definirla como caricatura sexual, hasta el punto de convertirse en un receptáculo neumático listo para ser penetrado y, en caso de tener conciencia, una conciencia ninfómana que sólo desea sexo. O sea, han sido emancipadas como instrumentos de placer automático.

La mujer, una vez superado el mito y como sujeto en lo social, ha sido siempre a lo largo de la historia un ser esclavizado, dejado de lado, manufacturado hasta adoptar una "forma" ambicionada por el hombre. Ha evolucionado hasta convertirse en la *andreida* de Villiers de l'Isle-Adam, es decir, en un "artefacto de ficción", que es como han denominado el decantado cultural femenino Vanessa Montfort o Pilar Pedraza, autoras que han analizado con perspicacia la misoginia perenne en la literatura y otros medios.

Desde un punto de vista conceptual, lo "femenino", tan misterioso, complejo y versátil por naturaleza, ha sido una idea que se ha visto enormemente simplificada al tener que amoldarse a los deseos y fantasías masculinas. Y como la vista es el órgano esencial y "creador" de la realidad (al menos así lo definieron los platónicos), ha sido a través de la contemplación del cuerpo femenino como se ha procedido a su dominación final, sobre todo en los medios gráficos y audiovisuales. Porque el dibujo, al contrario que

Los hombres recordados de la historia destacaron por ser guerreros, administradores, pensadores, científicos, artistas y deportistas. De las mujeres, las deportistas son las más recordadas por sus proezas no ligadas al sexo. Históricamente, el poder de la mujer se ha medido en función de sus logros sexuales. Baste remontarse a la etimología de la palabra "puta", que surge del vocablo griego del siglo VI a. C. *budza*, que significaba "sabiduría" (según recoge Alicia Misrahi en *Los poderes de Venus*, Martínez Roca, 2006). Una sabiduría más bien ligada con la astucia y la capacidad para obtener beneficio de su belleza natural, antesala del sexo: "prostitución" surge del verbo *prostrare*, o mostrarse, y la palabra "meretriz", de *mereo*, que significa ganar dinero. Puta es la palabra más noble de cuantas se aplican al llamado primer oficio de la historia, curiosamente.



Sócrates buscando a Alcibíades en casa de Aspasia.

Las primeras mujeres poderosas que se recuerdan, con la salvedad de algunas figuras míticas, fueron conocidas por utilizar o vender su cuerpo antes que por otra destreza. Ejemplos: las mujeres griegas Aspasia de Mileto, Lais de Corinto o Friné de Beocia eran *hetairas*; las romanas Julia la Mayor y la Menor fueron populares por su desenfreno sexual; Mesalina fue una mujer lasciva y sedienta de poder y sangre; Anula de Ceilán, igualmente; Agripina la Menor, Popea o Teodora de Bizancio lograron éxito gracias a sus artes de seducción; Margarita de Borgoña, Imperia, Gaspara Stampa o Verónica Franco han pasado a la historia como cónyuges nobles o poetisas, pero se las recuerda más como cortesanas con gran avidez sexual.

Cuando la mujer comenzó a ser tomada en consideración en sociedad y en la cultura, recogiendo memoria de sus actividades en poemas y libros a partir del siglo XVI, lo más destacado de ellas fue su poder de seducción (la reina Margot), su concupiscencia (la reina Zingua), su astucia para la infidelidad (Gabrielle d'Estrees), su capacidad para coleccionar amantes (Maron Delorme) o su tempe-

ramento amoroso (Ninon de Lenclos). Mujeres recordadas del siglo siguiente, ligadas a la realeza, como Nell Gwyn o Catalina I, fueron inicialmente prostitutas. Sólo a partir del siglo XVIII encontramos en los anales históricos mujeres valoradas por algo más aparte de sus proezas en la cama. La refinada e influyente *madame* Pompadour constituye el mejor ejemplo, aunque también se recuerda la perspicacia de *madame* Du Deffand o la capacidad administrativa de Catalina II "La Grande" (a la par que su promiscuidad). Otras mujeres célebres cimentaron su poder sobre la prostitución, como, por ejemplo, *madame* Du Barry o la primera instigadora feminista, Théroigne de Méricourt. *Madame* De Staël fue otra luchadora por los derechos de las mujeres, pero a su fama contribuyeron sus relaciones pasionales antes que su carrera política, desarrollada ya en el comienzo del siglo XIX.

Es decir, hubo que esperar al mil ochocientos para admitir que las mujeres habían logrado posicionarse en sociedad, y a pesar de todo, muchas de las que pasaron a la posteridad en este siglo lo hicieron en función de su ambición y cinismo, cimentados generalmente en su atrevida sexualidad: Teresa Lachmann, Jane Ellenborough, Lola Montes o Marie Duplessis, la que fuera inspiración de Dumas o Verdi. Las más recordadas del siglo XIX (Lise Sergent, Céleste Mogador, Cora Pearl) ya no eran concubinas o amantes de cámara, sino mujeres de vida alegre o artistas que mostraban en público sus enaguas o directamente su desnudez. De las nobles, han pasado a la historia las intrigantes (Virginia de Castiglione), las inoperantes (Isabel II, de gran salacidad) y, sobre todo, las artistas. Quizá fue a partir de la figura de Sarah Bernhardt cuando se operó un cambio en esta dinámica, pues, a pesar de su atribulada vida amorosa se ha destacado más su dimensión artística que la pasional.



Georges Antoine Rochergrosse y su obra Portrait of Sarah Bernhardt, de 1894.

Es cierto que Natalie Clifford Barney fue recordada por sus contactos con el *demi-*

monde, pero constituye un factor diferencial saber que sus conquistas fueron mujeres en su totalidad. Una de ellas, Liane de Pougy, fue cortesana que se rodeó de "protectores", pero con el tiempo se la ha recordado por su obra literaria. Margaretha Geertruida Zelle bailaba semidesnuda, y con su cuerpo sinuoso dio lugar a una imagen icónica de la fatalidad femenina, puesto que bajo el seudónimo *Mata Hari* también se ocultaba una espía. Otras mujeres influyentes del comienzo del siglo XX prefirieron las relaciones intelectuales a las físicas, como la inspiradora de Nietzsche y otros Lou Andreas-Salomé, o como la intensa Alma Mahler, musa de varios genios de la música o la ciencia. Y si tenemos que citar la primera "gran mujer" todos sacamos a colación a Marie Curie, física junto a su marido.

Llegados a este punto, es dolorosamente obvio que las mujeres han arrojado una ignominiosa herencia. Para ellas, triunfar ha supuesto exponerse sexualmente en primer lugar, siendo ésta la tortuosa lucha que mantuvieron muchas mujeres durante el siglo XX para triunfar, como la bailarina Isadora Duncan, la predicadora Sister Aimee o la escritora Anaïs Nin, entre muchas otras. Si nos fijamos bien en las mujeres laureadas de los últimos cien años observaremos que han sido principalmente actrices que en muchos casos basaron su carrera en la promesa carnal o en su promiscuidad lanzada a los cuatro vientos. Ellas, liberadas sexualmente y populares por esa razón, han sido las que han contribuido en gran medida a la construcción de un ideario erótico en la cultura occidental contemporánea: Clara Bow introdujo la noción de *sex appeal*, Greta Garbo y Marlene Dietrich impulsaron el atractivo de la ambivalencia sexual, Tallulah Bankhead o Mae West fomentaron el descaro provocador, y Ava Gardner, Lana Turner o Zsa Zsa Gabor, la asociación de talento artístico con avidez amorosa. Ni que decir tiene que la memoria que guardamos de Marilyn Monroe, Traci Lords o Sharon Stone se debe en gran medida a su calidad de "bombas sexuales", y lo mismo se puede decir de otras mujeres poderosas de nuestro tiempo que, voluntariamente o bien obligadas por las condiciones de mercado, se han "vendido" orladas de erotismo (las actrices Demi Moore o Angelina Jolie, las cantantes Madonna, Beyoncé o Britney Spears, y un largo etcétera.)

Por fortuna, desde los años veinte del siglo pasado, otras mujeres destacaron precisamente por defender una naturaleza femenina no basada en la sexualidad, como Margaret Sanger y otras luchadoras por los derechos de la mujer en sociedad, sobre todo en la esfera profesional pero también en los ámbitos de la cultura y la política. Las activistas del movimiento feminista que creció con fuerza en los años setenta vinieron a clarificar un panorama intuido pero nunca tan claramente descrito: la cultura humana ha sido siempre androcéntrica y eso ha subordinado a las mujeres al nivel de concubinas, doncellas disciplinadas, o siervas sexuales concebidas como cuerpos perfectos abocados en exclusiva al placer.

Los esfuerzos por escapar de esta situación han sido infructuosos hasta hoy. El despertar de la razón y consiguiente reacción contra las imposiciones de la moral religiosa que tuvieron lugar en la Ilustración no arrojaron luz sobre la posición de la mujer, al contrario: sostuvieron el androcentrismo sobre la base de la razón y concibieron en la mujer un ser histérico esclavo de sus humores (esta hipótesis absurda se ha transmitido de padres a hijos, y persiste en los chistes populares actualmente). La revolución simbólica incentivada por el feminismo generó nuevas figuras de ficción contrarias a estas ideas, que no hicieron claudicar las anteriores preconcepciones. No consiguieron modificarlas por verse inmersas en un mecanismo de autorregulación propiciado precisamente porque el machismo domina el mercado. En particular, generaron nuevos prejuicios al suponer muchos hombres que la labor de las feministas era más vindicativa que reivindicativa, como tan

certemente nos recordaba la autora Maricarmen Vila, *Marika*, en su artículo [HISTORIETA FEMINISTA Y EROTISMO: LAS RELECTURAS DEL CUERPO](#), publicado en el número 9 de la revista *Tebeosfera*. De ahí que resulte tan difícil que las mujeres dejen de ser proyecciones de deseos masculinos, y podría decirse que hoy siguen siendo "personas facticias", un concepto doloroso pero muy descriptivo tomado de Remedios Zafra (del libro colectivo *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*, Lengua de Trapo, 2010).



Marilyn, contribución definitiva a la conformación de mito sexual en el siglo XX.

Hay que reconocerlo: Resulta complicado explicar este proceso, el que ha permitido convivir durante las últimas décadas el más fiero feminismo con la máxima explotación de la figura de la mujer en el erotismo comercial. La explicación podría hallarse en que el cuerpo femenino se ha entendido como cuerpo y como símbolo simultáneamente debido a la inercia cultural trazada por la mitología, la religión, las ciencias y las artes a lo largo de la historia. Es decir, en general el hombre detenta el cargo de demiurgo y (re)crea a la mujer, que, mediante una enunciación reiterada desde del mito queda desposeída de su identidad natural para adquirir una identidad dentro de la esfera patriarcal, en un contexto de exclusión; todo ello al mismo tiempo que la feminidad pasa a ser una ficción deseada en la esfera de la misoginia. Esta idea es una mezcla de las teorías de autores como Valcárcel (cuando entiende a la mujer como una suerte de "heterodesignación"), Derrida (cuando interpreta a la mujer como un "vacío", como una verdad inexistente) o Lacan (al describir a la mujer como un "semblante" del hombre, o, en el límite de su simbolización, como el falo), llegándose finalmente a una suplantación de la mujer / persona por el concepto etéreo de mujer / ficción. Según estos autores, la feminidad ha terminado siendo un rostro postizo, una máscara.

Claro está que el feminismo no ha dejado de exigir una toma de conciencia sobre esta exclusión, ante todo en el ámbito de lo social. Las feministas también propu-

sieron en su día una reconstrucción propia, ajena a la esfera patriarcal, y en este caso se toparon con una pared infranqueable, porque pretendían hacer la revolución en el seno de un contexto sociocultural dominado por los hombres. La estructura de poder patriarcal ha sostenido el sistema asimétrico, y en él, a fuerza de haber sido normalizados, los modelos de mujer ideal han sido mantenidos también perversamente por las propias mujeres, que los han asumido, asimilado y absorbido. Lévi-Strauss entendía que este sistema asimétrico había adquirido carácter estructural finalmente en la segunda mitad del siglo XX y que sería muy difícil de cambiar —como ha quedado demostrado—. Otros pensadores han dado la razón al filósofo francés cuando admitieron que la mujer no ha dejado de ser jamás un símbolo que contribuye a incrementar el capital de lo masculino (Bourdieu) o que el sexo es la práctica reguladora que los gobiernos utilizan para sostener los mitos de la feminidad servil (Foucault). A la luz de las teorías anteriores, gran parte de las mujeres defienden los sistemas consensuados que les limitan y protegen, al tiempo que consumen las leyendas e historias que avalan esa subordinación. En lo social, como decía Butler, la mujer queda definida por su propia subordinación.

A fin de cuentas, parece ser que volvemos siempre a darle la razón a Nietzsche: la mujer depende de un discurso que no elige pero que resulta tranquilizador y normaliza toda su situación porque siempre señala la vuelta al patriarcado. Hoy tenemos claro que los relatos con mujeres se hallan en función del contexto de poder del hombre, desde la Biblia a Sade, desde Ovidio a Rousseau, y la ficción es la que hace un uso más perverso de este relato. De Galatea a Miss Universo o de *La Eva futura* a las superheroínas hay una distancia similar, aunque sean modelos ideales de mujer urdidos con siglos de diferencia. Esa distancia la ha marcado el hombre, y cambiar eso parece ser una tarea muy complicada.



Manara recuperó el mito de Galatea en su obra *El clic*, en la que una mujer responde automáticamente a los deseos del hombre.

Desde la evidencia de la idealización servil de lo femenino podremos trazar fácilmente el símil entre la mítica Galatea y la protagonista de *El Clic*, de Milo Manara. Ambas son mujeres automáticas, al servicio de los apetitos del hombre. El deseo representado en ambas construcciones ideales es ajeno a la mujer porque son obras elaboradas por y para los hombres. De las creaciones con mujeres nos interesa (y este "nos" hace referencia a las personas de sexo masculino) exclusivamente la identidad liminar, o sea, la invocación que hacemos de y en ellas. Si quisiéramos ceñirnos a la reconstrucción simbólica de la mujer en las viñetas satíricas o en las historietas, debemos tener presente que no es tan importante *qué* nos representa de lo plasmado en la viñeta, sino *quiénes* somos allí, qué papel interpretamos). El de ellas raramente encarna a una persona pues no pasa de metáfora. Y el consumo de relatos concurren por entes hiperfeminizados es una vía para perpetuar esa hiperfeminización.

¿Resulta demasiado simplificada esta vía de análisis? Comprobémoslo.

LA EVOLUCIÓN DE LA MUJER EN LA HISTORIA DEL ARTE... HASTA SU CARICATURA

Hemos admitido de partida que la mujer ha sido recordada históricamente como una trabajadora sexual y ha sido reconstruida social y gráficamente como un objeto sexual. Esta simplificación humillante exige ser argumentada sobre una base sólida que es posible plantear de dos maneras: mediante una revisión antropológica del sexo femenino y otra del género femenino a través de la historia. Distinguir entre sexo y género es necesario en este caso para comprobar cómo lo cultural se sustenta sobre lo antropológico.

Partamos de una evidencia demostrada por los zoólogos: la evolución dicta que durante miles de años el reparto de tareas entre ambos sexos humanos no implicó sometimiento alguno del hombre sobre la mujer. Esta balanza de poderes cambió cuando en esta ecuación de lo masculino-femenino intervinieron los creos y los roles nuevos generados en las sociedades complejas, con reparto de poderes para administrar una comunidad mayor. Desde entonces la posición de la mujer se desequilibró fatalmente. Ellas han tardado más de cuatro mil años en obtener el respeto social y los derechos públicos que les fueron arrebatados en el pasado, tiempo durante el cual han visto modelada su figura y su imagen, tanto la pública como la perpetuada en las artes o en los medios de comunicación.

La representación de la mujer más apreciada por los hombres, consumidores y creadores habituales de esa representación, ha sido la de la joven fértil y atractiva. Belleza, salud y juventud, las claves aristotélicas, son las que han convocado siempre a la mujer ideal. Antropología y filosofía coinciden en esto. De la mujer distinguimos primeramente su debilidad física, un cuerpo menudo y frágil que invita al hombre a estrecharlo y retenerlo. Preferimos su cabellera larga y sedosa durante el acto sexual, mejor si es rubia porque es aparentemente más suave y juvenil (por esta razón el porcentaje de rubias naturales en el mundo es muy inferior al de teñidas). La cosmética y los afeites son también consecuencia de las apetencias masculinas, por eso las mujeres resultan más femeninas si se depilan

las cejas. Algo parecido ocurre con el vello corporal, incluso el púbico, que en la actualidad es eliminado por completo para filmar pornografía, por ejemplo. Este proceso de hiperfeminización afecta también a las pestañas, más apreciadas si son largas y pobladas (lo que es otro signo de apariencia núbil), a los ojos sombreados o a las mejillas encendidas (que remiten al aspecto que adoptan tras el acto sexual), o a los labios gruesos y enrojecidos. Aquí, en la zona de los labios, se produce una doble alusión. Las bocas que muestran forma de arco de Cupido en el labio superior o con el inferior engrosado en el centro remiten a un rostro infantilizado, es decir, a la salud de una jovencita fértil. Pero los labios pintados con carmín poseen además una función metafórica: recuerdan la vulva lubricada y lista para el coito.



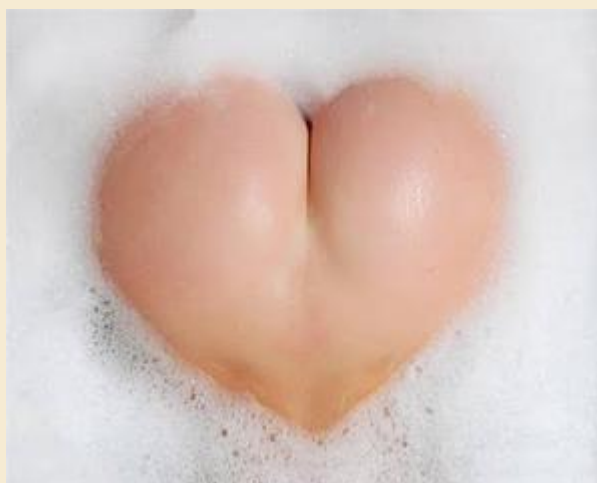
Esta fotografía de la actriz Charlize Theron demuestra cómo los labios gordezuelos, la forma de arco de cupido del labio superior o el maquillaje en los ojos contribuye a emitir una imagen de fertilidad.

La anatomía femenina transmite señales eróticas constantemente, y parece que todas ellas están diseñadas para conducirnos hacia la zona genital, que es donde se asegura la concepción. El trasero femenino es el elemento señalizador principal. Las nalgas son el referente —siempre según los zoólogos— para la construcción del contorno redondeado de los hombros. También lo es de la curvilínea apariencia de las caderas o de la estrechez de la cintura (en una proporción ideal entre 6/10 y 7/10). Todos estos elementos contribuyen a recordarle al macho que el camino al éxtasis se inicia precisamente cuando las nalgas adquieren esa forma de “corazón”. Al parecer, el icónico corazón que todos dibujamos asociado al “amor” alude a la posición de las nalgas en la postura más recomendable para disfrutar de una cópula con éxito, esa en la que ella se coloca a cuatro patas. A este respecto hay una teoría sorprendente que tiene que ver con los cuartos traseros: de ellos deriva la actual forma de los pechos femeninos, acaso la parte del cuerpo de la mujer más interesante para el varón desde el punto de vista erótico. Estas semiesferas glandulares se mantienen protuberantes siempre en la hembra *Homo sapiens*, a diferencia del resto de mamíferos, y adoptaron esa forma independientemente de la función de amamantar. Los científicos tienen claro que su función vas más allá de alimentar a la cría y que son seguramente estructuras

para la señalización sexual (sin que tenga nada que ver esto con una "regresión a la infancia"). Pero lo más sorprendente es que atribuyen el origen de su ingrúvida forma actual a la adopción de una posición erecta en nuestra especie, que propició la generación de unas "nalgas simuladas" para poder seguir transmitiendo la señal sexual que ancestralmente se emitía estando de espaldas (es una teoría compartida, consúltese a Desmond Morris en *La mujer desnuda*, Planeta, 2005).

En un buen repaso a la anatomía femenina hay que reparar forzosamente en las piernas. Un par de largas piernas es otro signo poderoso de salud femenina y de su fértil juventud, porque en este periodo es mayor la longitud de las extremidades, en una proporción con respecto al cuerpo que oscila entre 5/10 y 6/10. Y todo lo que va asociado a las piernas estimula sexualmente, al igual que ocurre con todo lo asociado a los pechos o al trasero. Por ejemplo, las medias femeninas se han convertido en una prenda muy excitante precisamente porque estiliza las piernas y, en su parte superior, localiza o define la zona íntima de la mujer. Bragas, sujetadores y bikinis también son objetos de deseo. El zapato de tacón, por citar un último ejemplo, es el fetiche por excelencia para muchos porque es un instrumento con doble función: alargar las piernas y forzar la prominencia de las nalgas.

¿Resulta simplista pensar que otros elementos asociados a la belleza femenina como las minifaldas, los escotes o los vestidos ceñidos persiguen acentuar su predisposición sexual? Puede no serlo en la actividad cotidiana, en su uso práctico, pero sí que se enfatiza ese potencial en su uso simbólico, en las campañas publicitarias y en la ficción audiovisual en general. Siempre ha sido una constante en las artes la mostración de la dimensión erótica femenina, y es fácil de comprobar que la plasmación iconográfica de



Las nalgas femeninas, origen del amor.

lo femenino en las llamadas artes populares ha pasado por exagerar sus zonas erógenas y sus pruebas de fecundidad: pelo leonado, pestañas larguísimas, ojos sombreados, labios pulposos, pechos inflados, cintura estrechada, caderas redondeadas, culo pomposo, largas piernas torneadas y pies siempre alzados sobre un tacón que dificulta su locomoción pero despierta los apetitos masculinos.

La belleza equilibrada y proporcionada pasó a la historia hace mucho tiempo. El canon lo propuso Policleto en el siglo V a. C., cuando belleza era razón y simetría (lo que no deja de ser una traducción de las apetencias naturales también). Pero el canon no era siempre el mismo, el griego era diferente del egipcio de su tiempo, y todas estas medidas serían suplantadas por medidas espirituales en la época medieval.

Cuando nacieron los primeros géneros narrativos populares, a partir del siglo X, como los romances, los trovadores provenzales o las novelas caballerescas, la

mujer ya tenía impuesta una etiqueta: sujeto de amor sublimado y a menudo inalcanzable. Obviamente, esta posición de la mujer como objeto de ficción se construyó a partir de una situación real o acostumbrada de posesión inspirada por la moral y por las costumbres de los caballeros y nobles, que bajo el ojo vigilante de la religión instituyó el llamado "amor cortés". Quién sabe, pudo tratarse también de un método contraceptivo o de regulación de la natalidad antes que otra cosa.



Las tres gracias, obra renacentista de Rafael.

Lo que nos importa es la noción de la belleza femenina representada, y esa cambió radicalmente con las nuevas técnicas pictóricas, con el descubrimiento de la perspectiva y con la intrusión del neoplatonismo en las artes liberales desde el siglo XV. A la belleza, representada desde entonces con mayor minuciosidad, se le añadió la percepción subjetiva del artista, del creador de la imagen, surgiendo así la belleza "suprasensible" (ver *Historia de la belleza según Umberto Eco*, Lumen, 2004). Esa belleza, según Eco, equiparaba lo bello con lo sabio incluso; de hecho, durante el Renacimiento, las mujeres —las nobles— participaban más en las

artes, la retórica y la dialéctica, y a la vez cuidaban más la cosmética. También durante el siglo XV surgió el concepto de "gracia", en referencia al carácter huidizo e indescifrable de la naturaleza femenina. Los cuerpos femeninos desnudos, muy abundantes en la pintura de esa época, reposan enigmáticos y misteriosos, con rostros que no reflejan una emoción concreta. Esto no impidió que la figura de Pigmalión siguiera reproduciéndose entre los artistas creadores, sustentados por mujeres a las que apreciaban como modelos pero ignoraban como personas, como fue el caso de Paolo Uccello que nos recordaba [Laura](#) Pérez Verneti en su entrevista publicada en Tebeosfera.

La sensualidad femenina afloró más claramente en las artes durante el siglo XVII, con Rubens, por ejemplo, al tiempo que el aprecio por la belleza se detuvo en aspectos informes o en detalles antes no contemplados. La desaparición de las utopías humanistas que tuvo lugar tras la revolución copernicana y otros desarrollos de las ciencias físicas y de la astronomía trajo consigo una percepción caótica del mundo (a lo que ayudó la crisis política y económica generalizada y el perenne clima bélico de Occidente), y este aprecio nuevo por una belleza no reglada u ordenada afectó a la presencia de la mujer en los lienzos, más carnosa y real. El siglo XVIII acentuó algunos de los anteriores aspectos en el tardobarroco y en el rococó, abrazando tanto lo racional como lo irracional. Reparemos en que en este siglo convivieron Kant y Sade, polos opuestos a la hora de entender la libertad del hombre en el mundo. En lo tocante con el erotismo caló más el segundo, que re-

diseñó el papel de la mujer en la ficción como un individuo servicial y predispuesto para el sufrimiento.

Pero sin duda lo más importante de este siglo fue que los artistas cosecharon algo más de independencia económica gracias a la expansión de las industrias editoriales y comenzaron a barajar temas e ideas más libremente. Éste fue el caso de William Hogarth, que, excluido del mercado por la protección a los artistas extranjeros, experimentó con la belleza femenina colocándola en contraste con el clasicismo y como novedad la imbricó en una historia, en una dimensión narrativa. Esto mermaba el aspecto puramente ideal de la belleza femenina, pero aumentó su capacidad de expresión, como comentaba Manuel Bartual, precisamente al teorizar sobre un "relato pictográfico" inspirado en la vida de una prostituta ([WILLIAM HOGARTH Y LA AMBIGÜEDAD DEL DISCURSO MORAL](#)). El clásico *Don Juan*, la obra de Watteau o las primeras novelas de amor (de La Fayette, Defoe, Richardson o Rousseau) también contribuyeron a este planteamiento, el de que la mujer aparece en la vida pública durante este siglo para no abandonarla jamás. Aquí se produjo el arranque del romanticismo, y de una belleza vista a través del cristal de la pasión. Y con ella llegó una de las aportaciones más relevantes de la mujer a la cultura en general: que el sentimiento es una facultad humana a la misma altura que la razón.



Una de las láminas de W. Hogarth que muestra una mujer abocada a la prostitución.

Este tipo de emoción acabaría siendo explicitada a través de la razón después, pero en el ínterin se sucedieron hallazgos y obras de especial relevancia que situaron de nuevo a la mujer en su papel. Entre esos roles estaban: como representante del mal (en toda la recuperación de los cuentos populares), de la crueldad (en la obra de De Laclos), de la muerte (en relatos de Bysshe Shelley) o de lo sublime (en la concepción de Edmund Burke, cuando lo sublime podía significar algo terrible). De aquí a la "belleza romántica" quedaba un paso. Fue durante el siglo XIX cuando reflexión e impulso se dieron la mano y el Eros apareció paulatinamente más ligado a la imagen de la mujer, en Delacroix sobre todo, pero también en Füssli o en la obra de los pintores prerrafaelistas, y de forma clara y determinante en la novela amorosa, que experimentó gran auge en los años del novecientos.

En esta nueva literatura la pasión era la protagonista y el hombre un ser indefenso ante el atractivo de las mujeres, fuentes ellas de pasión inagotable. Esto ocurría al mismo tiempo que la mujer incrementaba su valor puramente simbólico en la cultura: como representante de una forma de gobierno en política, de un modelo de progreso en las ciencias aplicadas o de ideas prototípicas en la sátira y en casi todo relato. Ya hemos hablado de la mujer como germen de pasiones en las novelas de amor, una imagen remozada del destino inalcanzable para el hombre, que comenzaba ya por entonces a concebir su existencia como aspiración de una vida "de novela". Esta dimensión pasional de lo femenino la hallamos también en la lírica, en las mujeres de las óperas de Verdi (ultrajadas, vengativas, peligrosas) o de Wagner (sufridoras, guerreras, portadoras de muerte).

En las expresiones populares impresas, como los cantares de ciego, las aleluyas o las viñetas que abundaron en la prensa satírica, la representación gráfica de la mujer se acercó más al erotismo populachero, o sea, a la pornografía, a mostrar dibujadas las posturas y las posibilidades amorosas. Luego, tras la invención de la fotografía, se ampliaron los horizontes de lo pornográfico enormemente. Las viñetas satíricas fueron un vehículo excelente para explotar esta vertiente de la cultura humana tan vinculada con los humores fisiológicos, si bien en los periódicos, regulados por las restrictivas y cambiantes leyes de prensa del siglo XIX, difundieron más ampliamente la picardía que lo explícito como es natural (por eso resulta tan excepcional la obra del colectivo SEM, autores de *LOS BORBONES EN PELOTA*, representantes por antonomasia de esta vertiente, como nos recuerda Lombilla). Pero debemos ser conscientes de que la pornografía satírica era consumida por las capas altas de la sociedad tanto como por las bajas, y también es significativo que los productores de esas obras eran en muchas ocasiones los mismos artistas responsables de finos grabados o delicadas pinturas, como el ignoto Mrs. Wool o el excelso Planas, tal y como nos recordaba A. Domenech en su artículo [LA ILUSTRACIÓN ERÓTICA EN EL SIGLO XIX.](#)

Como corresponde a su época, la picardía fue la más común de las herramientas ligadas al erotismo, sobre todo en la sátira y con especial interés por lo que se refiere a la sátira política, donde la figura de la mujer fue escalando posiciones hasta una cima simbólica: ella pasó a significar la victoria, la república, el progreso, la ciencia, al mismo tiempo que no cesaba de ser la belleza, la pureza, la virgen, el hogar, el matrimonio. A este respecto es muy ilustrativo el repaso que sobre la sátira gráfica decimonónica hizo el humorista Jaume Capdevila en su estudio [LA MUJER EN LA PRENSA DEL SIGLO XIX.](#) Este autor nos deja claro que en la revolucionaria prensa satírica del último tercio del siglo fueron evidentes los

afanes de los humoristas gráficos por usar a las mujeres dibujadas como figuras de gran potencial alegórico, al mismo tiempo que servían de moneda de cambio para ridiculizar los mismos poderes e instituciones que representaban.

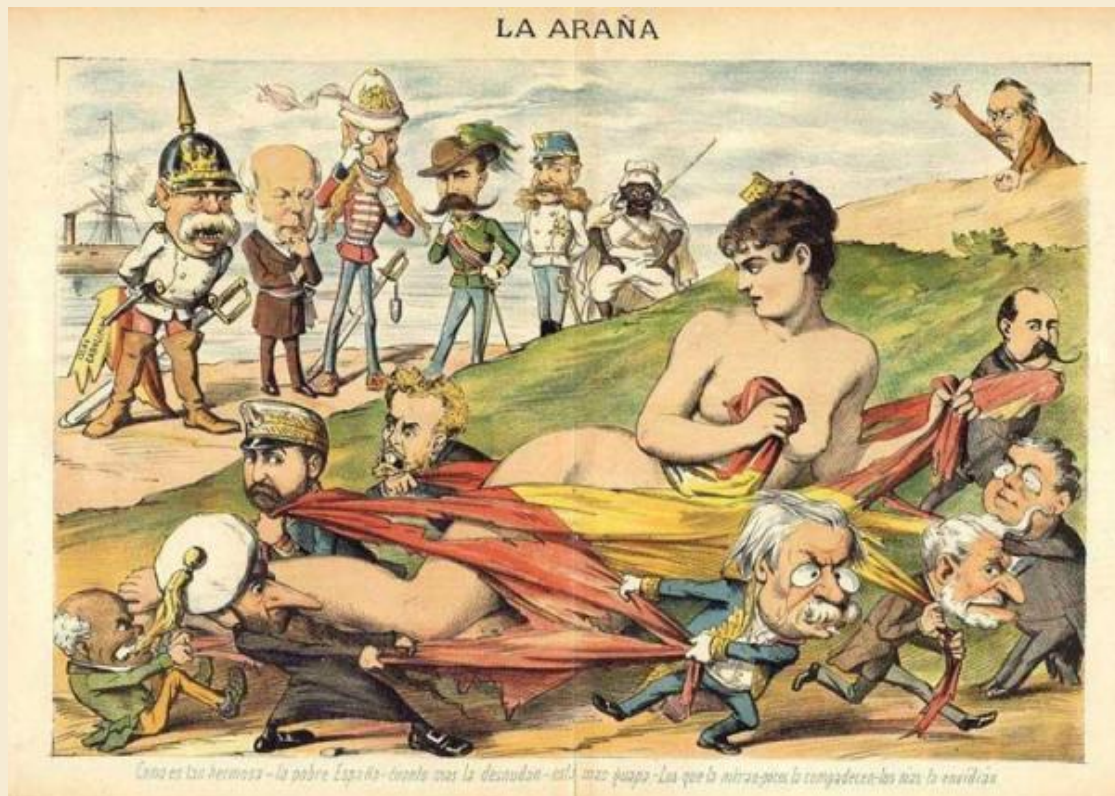


Una "Academia de mujer" de Eusebi Planas.

Una gran fuerza transformadora cruzó como un fantasma el siglo XIX, manifestándose sobre todo en la segunda mitad de la centuria en la sociedad occidental —y más tarde en la oriental "occidentalizada"—, el capitalismo. Esta forma de organización socioeconómica afirmó un conjunto de virtudes burguesas, muy sólidas, ciertamente rígidas, que obligaron al artista a separarse de lo moral si deseaba ser creativo y original. Como resultado afloraron varios movimientos artísticos en los que el erotismo estuvo presente: el decadentismo, el dandismo, el simbolismo y el impresionismo. En ellos, de nuevo, la mujer era símbolo y receptáculo de ciertos valores, entre los que se contaban lo demoníaco, lo maligno, lo vicioso y lo bárbaro. Grandes obras literarias de este periodo, como *Madame Bovary* o *Salambó*, o autores como Poe o Baudelaire nos permiten comprobarlo. Fue precisamente en este tiempo cuando surgió la idea de la belleza contranatural y el aprecio por la ambigüedad, como en la obra de Swinburne, Huysmans, Gautier, Valéry o, algo más tarde, Wilde, Klimt o Beardsley. Algunos autores de sátira gráfica explotaron estas nuevas filias en algunas publicaciones, muy populares en su día, de las cuales han recogido memoria autores como Joan M. Soldevilla o Lluís Sola en sus textos.

Sin perder el hilo cronológico y sin escapar de la presa capitalista, el victorianismo operó en sentido contrario y equiparó belleza con valor, con una función práctica. Al mismo tiempo generó una distinción de espacios sobre la base de la consideración de "clase": lo moral está en lo interior, en el hogar, en la familia, en la empresa, pero en el exterior (en la calle, en los espacios públicos, en las colonias) puede admitirse lo inmoral. Se instaló la idea entre los ciudadanos, por ejemplo,

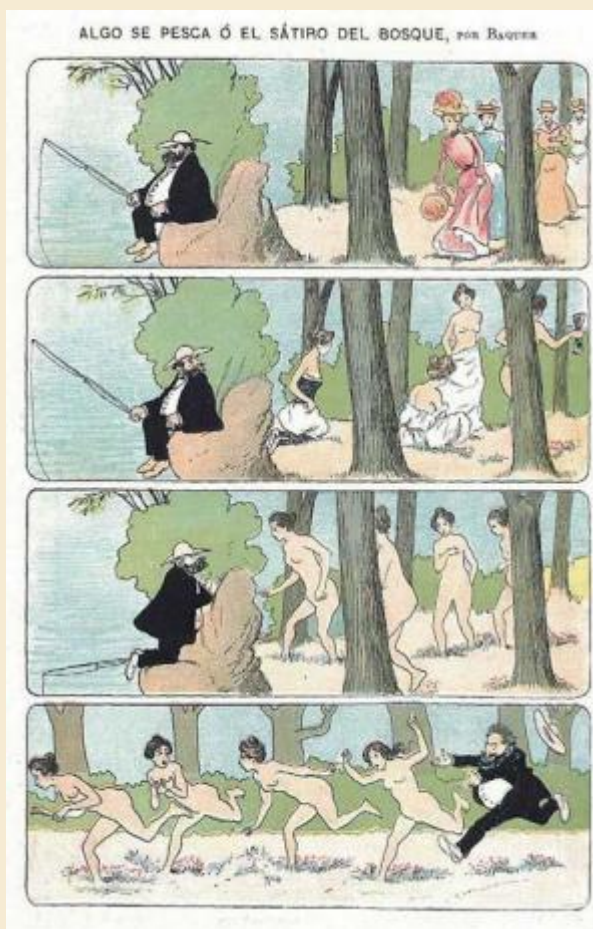
de que podía mantenerse sin arrobó ético una esposa virtuosa en casa y una "querida" fuera del domicilio; tampoco era reprochable que el trabajador disfrutase del coito en el hogar y luego practicara sexo de pago. La mujer pasó a ocupar una posición de bisagra en este contexto, porque ella seguía conminada a no salir del domicilio, del familiar o del lupanar, o sea, a pertenecer a uno de esos dos espacios.



Doble central de la revista satírica política *La araña*, en la que la imagen de la mujer era usada como símbolo de España al tiempo que como sujeto de apropiación.

En esta situación, los artistas terminaron por reutilizar la figura de la mujer como moneda de cambio en sus producciones. Esto pasó con el *art nouveau* o el *jugendstil*, donde el preciosismo y la morbidez de las formas se lograban con la desnudez femenina, convertida casi en una constante estilística. Esta mujer / símbolo era ya abiertamente sensual y eróticamente emancipada en el arte, lo cual se veía con naturalidad en la sociedad, si bien su función inicial había sido epatar, escandalizar a la burguesía. El *decó* consolidó esta tendencia, que reconciliaba arte con industria y concedió a cada tipo de mujer su "función artística": esbeltas y delgadas para la belleza industrial y del poder, rotundas y hasta robustas para la representante del pueblo llano y de los progresistas o los revolucionarios. A caballo de los dos siglos floreció una prensa abundante que permitió apreciar los tipos de cuerpos / mujeres más deseados por el público masculino, que comenzó a formar una masa de compradores fieles a un tipo de publicaciones en las que la mujer iba desvestida a la moda. Algunos de los más importantes editores de este tipo de prensa, que se llamó sicalíptica, lanzaron sus títulos a caballo de los dos siglos, penetrando con fuerza en la primera década del XX, como ha estudiado el coleccionista Dionisio Platel en su revisión [HUMORISTAS EN VIDA GALANTE](#).

Con la implantación global del capitalismo, la imagen femenina pasó a convertirse en un objeto de uso implicado en la gran expansión de la iconosfera durante todo el siglo XX. El cambio fue sustancioso: al ritmo que la vida se mercantilizaba fue desapareciendo el valor "de uso" a favor del valor "de cambio", y los aspectos cualitativos de la belleza menguaron frente a los cuantitativos. De este modo, la función pasaría a determinar el agrado que produce un objeto, y la mujer comenzó a ser tratada como un objeto con un "precio" asociado (no como una persona con valor inherente). La imagen publicitaria lo sigue recogiendo así: su mirada fija y su sonrisa invitan a la compra, sus curvas y su postura cómplice seducen al posible cliente, sus medidas y volúmenes —modelados hasta un estándar— son mercancía.



Una página de *La vida galante*.

El lento crecimiento de una prensa femenina, orientada a las mujeres, contribuyó a estos usos iconográficos en su momento. Las revistas de espectáculos y de modas en Europa congelaron la imagen de la mujer supeditada al hombre en un sistema patriarcal en el que la reproductibilidad de esa imagen iba a ser moneda de cambio. En este escenario, que es el de la eclosión de la primera industria editorial del cómic, no se hicieron esperar las revistas para niñas con historietas, pero los mismos que las produjeron fueron los que previa o simultáneamente habían competido en el mercado de la sicalipsis (el editor de una de las revistas "picantes" más populares de principio de siglo en España, *KDT*, fue el mismo del primer tebeo para niñas, *BB*, Joaquín Buigas), amén de que esta prensa apenas se diferenciaba en contenidos y objetivos de la que se producía destinada a los pequeños varones, según nos dejó claro el historiador Antonio Martín en su artículo [BB, PRIMER TEBEO ESPAÑOL PARA NIÑAS](#).

Resultaba gratificante aquel erotismo pícaro, aunque tuvo sus brotes degradantes. Fue un género de publicaciones muy apreciado en el primer tercio de siglo en España, a imagen de como lo era en Francia, produciéndose gran cantidad de revistas en las que se bromeaba sobre las relaciones sexuales en el matrimonio o fuera de él, sobre las condiciones de vida o las enfermedades venéreas, y sobre los logros de la mujer en la nueva sociedad del siglo XX, empujada por la tecnología,

retenida por la moral y crispada por la ideología. Acaso Demetrio fuera uno de los autores que mejor supieron dibujar a la mujer apetecida (por los hombres, pero también por el resto de mujeres) de aquel tiempo en España. En nuestro país, como rasgo diferencial, atendimos luego al surgimiento de una prensa combativa, propagandística, en la que las viñetas pornográficas atentaban eficazmente contra símbolos políticos y credos religiosos con saña. Las viñetas de Méndez Álvarez o [EL CASO DE LA TRACA](#), como bien ha analizado el doctor A. Laguna Platero, fueron emblemas de este tipo de sátira sangrante, aunque hubo muchos ejemplos más.



La prensa erótica francesa influyó sobre la de otros países del mundo, como en estos títulos estadounidenses.

La *érotique vague* gala que había contagiado a la prensa española, y también al resto de la europea, incluida la británica, cruzó el charco para difundirse por Canadá e incentivar los intereses de los editores estadounidenses o mexicanos. El [EROTISMO AMERICANO DE LOS AÑOS TREINTA](#) mostró rescoldos muy claros de esta influencia y reprodujo fielmente el mecanismo de "reconstrucción" simbólica femenina que habíamos observado en la prensa ilustrada en Europa. En el caso de los estadounidenses, utilizaron con menos arrobo aún la explotación de las formas de la mujer como reclamo sexual, al igual que harían en sus cómics cuando éstos se consolidaron como una industria poderosa tras el fin de las vanguardias y habiendo conquistado nichos de mercado más allá de la prensa.

Tras el éxito de la revolución industrial, ya en el inicio de la modernidad, fue

cuando la población en general comenzó a mostrar menos desagrado por la naturaleza efímera de las obras. Aprendimos por entonces a distinguir el arte (o, si se quiere, el Arte) entre lo común y la belleza en la seriación. Los cómics, la *bande dessinée*, los manga, las revistas de historietas en el ámbito hispanohablante — los tebeos en España, al decir popular—, se reprodujeron vertiginosamente en este escenario mercantil al igual que otros medios de consumo y comunicación de masas, sobre todo tras superar las fuertes crisis mundiales de los años veinte y treinta. Fue entonces cuando se declaró una marcada separación entre los productos de la llamada alta y baja cultura, brecha que venía a señalar que el arte se puede hallar en cada creación personal artística, pero también en cada producción industrial seriada. Así, mientras los creadores de la baja cultura, de los medios de masas, generaban producción efímera constantemente, los creadores del *highbrow* comenzaron a ironizar sobre lo creado por los anteriores. El *object trouvé* de Duchamp, el *arte povera* de César, o el posterior *pop art* de Lichtenstein son derivados de lo anterior, pastiches artísticos antes que ensalzamientos de las “elevadas” cualidades de la cultura popular.



Ejemplos de lo que se podía encontrar en estos cómics: *Jean Harlot in a a poor fit*, *Steve Canyon in a hotel room*, *Jimmy Cagney in boys will be girls*, *Dagwood in all in a days hard work*, *Polly. It's really an art y Pop Eye 2*.



Las "biblias de Tijuana" mostraron pornografía abiertamente, generalmente paródica de otros cómics populares o con caricaturas de estrellas de cine.

LA MUJER EN LA HISTORIETA... ESCLAVA EN SU PAPEL

Volviendo al erotismo, si nos ceñimos a las llamadas “artes populares”, y dentro de ellas a las eminentemente gráficas, en el primer tercio del siglo XX quedó patente que lo erótico se ramificó en dos vertientes, una superficial, dominada por la sicalipsis y que no iba más allá de la sugerencia (debido a la restrictiva moral conservadora heredada del antiguo régimen e imperante bajo los fascismos o en las dos décadas que sucedieron a la II Guerra Mundial), y otra subterránea, directamente pornográfica, que se difundía en circuitos más restringidos, privados o clandestinos.

Ya vimos cómo durante el siglo XIX convivieron ambas corrientes, y a veces el mismo autor alternaba el erotismo ligero con el más osado en sus creaciones. En los EE UU también hubo publicaciones abiertamente pornográficas conviviendo

con los cómics humorísticos y los primeros *comic books*, no en vano tuvieron gran auge las baratas publicaciones conocidas como *eight papers* o *Tijuana Bibles*, la mayoría de ellas paródicas de personajes populares (puede ampliarse información en el artículo de Agustín García [LAS BIBLIAS DE TIJUANA](#)). En paralelo, los cómics que se vendían habitualmente en los EE UU durante los años treinta y cuarenta vivieron una edad dorada de inventiva y comercialización en la que el erotismo no fue invitado, pero compartieron influencia con los cómics pornográficos, la derivada de la poderosa mitología cinematográfica y la estandarización de un nuevo modelo de mujer en los medios audiovisuales, a imagen y semejanza de los grandes mitos femeninos de la gran pantalla.



La obra de Al Capp exudaba sensualidad.

Los cómics satíricos de la prensa incorporaron este prototipo de hiperfémica, con mirada soñadora, morros carnosos, pechos desafiantes, cintura de avispa y piernas infinitas, en ocasiones usada con tino por su autor, como pasó con [LA IMAGEN DE LA MUJER EN LI'L ABNER](#), serie de Al Capp analizada brillantemente por el escritor José María Conget. De igual manera, los *comic books* se beneficiaron de esta modernizada imagen de la mujer, más resuelta y valiente, pero siempre supeditada a su indumento ceñido o a un traje mínimo, y colocada por sus autores en poses imposibles. Ah, y siempre predispuesta al matrimonio, como exigían las normas de un periodo de la creación industrial de historietas que el historiador José Joaquín Rodríguez ha sabido condensar estupendamente en su artículo [SEXUALIDAD EN LA GOLDEN AGE](#).

En este clima de aprecio por lo comercial se desarrollaron y consumieron las vanguardias artísticas, presas en un sistema del que eligieron no salir y en el que terminaron canibalizándose sin interrupción a lo largo de toda la centuria. Daba igual la originalidad de los argumentos o en la realización, la promoción de la obra comenzó a adquirir más interés que la obra misma para los productores. Los cómics que se editaban en los Estados Unidos fueron exportados con éxito al resto de mundo, a Europa sobre todo a partir de los años treinta, y los modelos de conducta y evoluciones de las muchachas que aparecían allí dibujadas encandilaron a los lectores del otro lado del Atlántico. En España u otros países no pudimos disfrutar de la "nueva mujer" hasta pasado mucho tiempo debido a los recortes que los censores practicaban sobre los materiales originales.



Las modelos en ciertos *comic books* de la *golden age* eran obviamente erotizantes.

de Óscar Gual [EL EROTISMO EN EDITORIAL VALENCIANA](#)).

En efecto, la epidermis femenina fue tapada tanto en Italia como en España, llegándonos las historietas originales retocadas en ocasiones por dos editores diferentes, como sostiene Vicent Sanchis al tratar sobre la [CENSURA EN LOS TEBEOS ESPAÑOLES](#). Cuando estalló la guerra civil en España, y durante la inmediata posguerra, las condiciones de regulación de contenidos presuntamente “dañinos” para los lectores más jóvenes se incrementaron, alcanzando cotas de reordenación de la moral que hoy nos parecen disparatadas (revítese el texto [LO FEMENINO ASEXUADO](#), de Luis Conde). El rumbo de la historieta bajo la dictadura de Franco fue de toda índole menos erótico, y habría que esperar hasta los años cincuenta para atisbar cierta intención festiva en los tebeos, lo cual tuvo lugar sobre todo en los humorísticos, según nos ha indicado Jordi Canyissà al juzgar el tratamiento de la figura de [LA MUJER EN LOS TEBEOS DE BRUGUEIRA](#), cuestión esta que difería de unos sellos a otros: por ejemplo, en la Editorial Valenciana el recato fue tradicionalmente la norma común (sobre este particular, puede consultarse el repaso

Este control de la presencia de lo femenino como vector libidinoso en las series de historieta no tuvo lugar solamente en España. Un ejemplo claro de esta rigidez la hallamos en la muy popular serie *Tintin*, cuyas aventuras apenas dejaron espacio para las señoritas. Debido a esta ausencia se han elaborado diversas teorías sobre la sexualidad del personaje protagonista que han encendido más de un debate y han propiciado abundantes parodias, como brillantemente expusieron los especialistas en la obra de Hergé, Gran Lapeña y Martínez Turégano, en su estudio [HERGÉ, TINTIN Y LA MUJER](#). En otras tebeografías, como la japonesa o la argentina, el erotismo tardó algún tiempo en aflorar en sus cómics. En el primer caso, por los valores tradicionales asociados a lo femenino en la cultura nipona, teniendo que ir a buscar los primeros atisbos de picardía sexual en los tebeos protagonizados por niñas o dirigidos a ellas, los llamados *shôjo manga*, por los que menudeaban [NIÑAS SIN SEXO](#), al decir del gran conocedor de aquellos cómics Alfons Moliné. En Argentina se sucedieron gobiernos conservadores y militares que mantuvieron un control de los contenidos de las historietas, y muchos de los ejemplos de incipiente erotismo que hallamos en sus publicaciones procedían de traducciones de *comic books*, excepción hecha de las revistas humorísticas, donde las chicas podían mostrar una exuberante figura, exageradísima en ciertas proporciones, como les ocurría a las dibujadas por Divito para *Rico Tipo*, que influyeron sobre historietistas de otros países. Un inmejorable repaso al erotismo en la historieta argentina lo encontramos en el artículo de Carlos R. Martínez [LA HISTORIETA](#)

ERÓTICA ARGENTINA.

En el Reino Unido o en México se operaron diferentes modos de acercamiento al género en función de sus derivas políticas. Los británicos gozaron de un efervescente erotismo en sus medios (libros, revistas, teatro, cómics) durante los años de entreguerras, apareciendo series realmente muy populares, como la de Norman Pett, *Jane*, construidas con la única intención de animar a la tropa, pero luego sus revistas con chicas se redujeron y [LOS TEBEOS PARA CHICAS BRITÁNICOS](#) eludieron mostrar el mínimo atisbo de erotismo durante la posguerra europea, según ha matizado Ruth Bernárdez. México, una de las culturas que más cómic han producido y vendido del mundo durante su edad de oro, cultivó enormemente el género romántico, el drama amoroso o el luego llamado "culebrón" en sus cómics. Lo más interesante de su producción durante los años treinta y cuarenta quizá fuesen las poderosísimas presencias femeninas, mujeres "de rompe y rasga", de aspecto y determinación hipnóticos en los que su sexualidad jugaba una baza importante (el caso de *Adelita y las guerrilleras*, tema tratado ampliamente por el profesor Ricardo Viguera en su artículo [A MAL GATO, MALA RATA](#), ilustra perfectamente esta circunstancia).

El agotamiento de las tendencias conservadoras comenzó a notarse en los años cincuenta del siglo XX. La corriente subterránea citada anteriormente emitía por entonces propuestas que fascinaron por su plástica y en las que participaban incluso autores del *mainstream*, como así fue en el caso de la obra de [ERIC STANTON](#), donde la mujer adoptaba un papel de dominadora en sus relaciones con los demás, perpetuando de este modo el espíritu del *divino* Marqués en los tebeos (muy recomendable el artículo de Vicente Funes si se quiere saber más). También fue durante este periodo cuando la prensa estadounidense sopesó la posibilidad de incorporar series de cómic erótico a sus páginas, series de humor desde cuyas propuestas descaradas se pudo plantear una crítica mordaz dirigida contra políticos e instituciones. Tuvo lugar esta circunstancia a mitad de los años sesenta, siguiendo la estela de algunas



Las chicas de Divito marcaron un modelo de sensualidad icónica. Bajo estas líneas, la dominación física y sexual de la mujer típica de Eric Stanton.



tiras de prensa periódica o el espíritu de la revista *Mad*, pero ahora con talante más transgresor y festivo. Dos grandes series destacaron en este sentido, la nacida en las páginas de la revista *Playboy*, la obra genial de Elder y Kurtzman [LITTLE ANNIE FANNY](#), que el estudioso Antoni Guiral ha revisado magistralmente, y la surgida a posteriori en las páginas de la británica *Penthouse*, en este caso obra mayúscula de Mullally y Embleton, [OH, WICKED WANDA!](#), no menos magistralmente revisada por Eduardo MartínezPinna.



Grandes mitos del cómic erótico. Arriba: *Little Annie Fanny* y las protagonistas de *Oh, Wicked Wanda!* Bajo estas líneas, una tira de Íñigo de *Lolita*, nuestra chica sexy de los cómics en los sesenta y setenta.



relación sexual en los cómics dirigidos a los jóvenes, como por ejemplo los de superhéroes. Sus autores tenían que ingeniárselas para ir incorporando elementos eróticos solapadamente, hasta el punto de que algunas metáforas sobre sexo no llegaron a ser percibidas por los editores (o por parte del público). El escritor Ra-

En la España de aquel tiempo no se pudieron leer estas series ni otras similares, como *Phoebe Zeit-Geist* o *Sweet Chastity*. Aquí nos tuvimos que conformar con la contemplación de chicas semidesnudas, a lo sumo en ropa interior o en bañador, que aparecieron en ciertas tiras de prensa, como [LAS SENSUALES LOLITAS DE ÍÑIGO](#), el máximo referente de nuestro cómic pseudoerótico en los años sesenta, del cual hoy sabemos todo lo necesario gracias a Federico Moreno Santabárbara. Lo curioso es que en algunos países con larga trayectoria de gobierno en democracia continuaron rigiendo unas severas reglas de moralidad hasta bien entrados los años setenta. Estados Unidos o Japón nos sirven de ejemplo. El país americano mantenía bien separadas las corrientes subterránea y superficial de su erotismo, no permitiendo que se percibiera un pezón o se insinuase una

fael Marín ha insistido en que los años sesenta fueron de desarrollo en este sentido en su artículo [DIEZ AÑOS DE MUJERES EN MARVEL](#). No obstante, en otro tipo de publicaciones, algunas revistas no especializadas en cómics (donde, por ejemplo, nació la impactante *Sally Forth*), en las líneas de *magazines* para adultos de horror (donde hizo su debut la curvilínea alienígena *Vampirella*), o en ciertos cómics de fantasía como los de espada y brujería (donde la guerrera [RED SONJA](#) causó impacto), las heroínas sexy fueron tomando posiciones hasta que, avanzados los años setenta, se manifestaron abiertamente como símbolos eróticos.

Pero el fenómeno erótico más interesante en los EE UU fue el surgido en el ámbito del cómic *underground*, en tebeos de distribución localizada y escasa, libres de ataduras y sin sujeción a censura, que utilizaron sin recato una imagen sexualizada de la mujer. Ella, desnuda, servía para demostrar espíritu transgresor, ansias de expresión libre y al mismo tiempo afán de sátira. Muchos cómics pornográficos aparecieron en este tipo de prensa, pero también los primeros manifiestos feministas en historieta (recordemos *Wimmen's Comix*). Una figura digna de destacar de este periodo fue la de Richard Corben, autor que utilizó a la mujer para exponer todo lo anterior al tiempo que exageraba hasta lo inaudito sus proporciones, plasmando sobre el papel una de las grandes obsesiones del estadounidense medio: los gigantes pechos implantados sobre un cuerpo voluptuoso que conservaba elementos añejados. Era aquélla una aspiración sexual que todavía condiciona los gustos de muchos americanos y que han logrado extender por el resto del mundo (consúltese sobre este particular [LAS MEGAVIXENS DE CORBEN, brillante artículo de Óscar García](#)).



La obsesión de los estadounidenses por los pechos femeninos grandes quedó puesta de manifiesto en la obra de Richard Corben.

Claro que el gran revolucionario del cómic dentro del movimiento *underground* fue Robert Crumb, verdadero gurú de la historieta radical, experimental y transgresora, hasta el extremo de tratar el sujeto femenino en sus guiones como reflejo de lo que la sociedad patriarcal había concebido durante tantos y tantos años: una percha de porciones anatómicas dispuestas para el sexo. El sopapo que Crumb propinó a las feministas fue malinterpretado —aunque él mismo jugó esa carta— y la relación entre [CRUMB Y LA MUJER, al decir de Xavi M. Dapena](#), fue considerada ofensiva, cuando posiblemente Crumb pretendía con su postura franca que tomáramos conciencia del desprecio y humillación que la mujer todavía sufría en

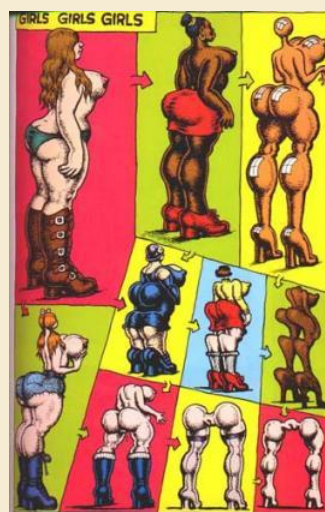
la sociedad occidental, esencialmente en la norteamericana.

Francia, por fortuna, había observado otra evolución cultural distinta a la americana, y en su seno tuvo lugar gran parte de la revolución que aupó la reputación del cómic. La historieta ya había madurado como lenguaje y como medio mucho tiempo antes, pero esta naturaleza quedaba oculta a causa de la deriva infracultural a la que había sido sometida en casi todas las industrias. Tras el reconocimiento de su potencial, en Argentina y en Francia, tuvo lugar un movimiento de editores, autores y críticos que posibilitó la generación de una historieta nueva, orientada hacia el lector más maduro intelectualmente. Una de las banderas de este movimiento fue el erotismo galo, género claramente inaccesible para el lector infantil y, por lo tanto, emblema del llamado "cómic para adultos". Los grandes exponentes de esta breve revolución, que luego conduciría a la fundación de proyectos mucho más efervescentes y creativos, fue Forest con su *BARBARELLA*, seguido de Peellaert y otros autores como [Pichard](#) o series como *EPOXY* (en Italia el más destacado fue el gran Crepax, con su *VALENTINA*), que reformularon la idea de la mujer en las viñetas, ahora igualmente icónica, pero al menos propietaria de su sexualidad, combativa por razón de género y heroína antes que objeto. De esta emergencia nos habla con sapiencia el especialista Álvaro Pons en su trabajo [EL CÓMIC ERÓTICO EN FRANCIA](#).

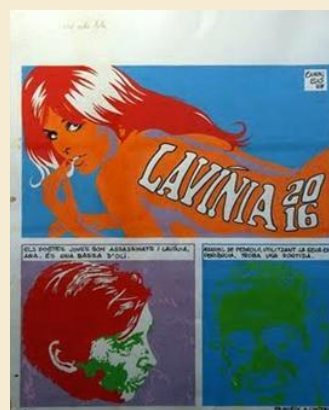
Con esta baza, el cómic abrió la puerta a la "aceptación" o "normalización" de la historieta entre los intelectuales de los tardíos años sesenta y los primeros setenta. Pero la representación de la mujer no varió sustancialmente, como certeramente lo describía Marika al decir que:

«Las nuevas relecturas del cuerpo femenino, así como sus diversas reflexiones sobre la sexualidad normativa, parecen perderse a la sombra del diálogo masturbador, anclado en la mirada masculina y sus fantasmas, que dominan el contexto desde la supuesta liberación sexual de *Barbarella*, *Jodelle* o *Valentina* (...)» [de su artículo [HISTORIETA FEMINISTA Y EROTISMO](#).]

Una vez admitida a trámite, y siendo el erotismo una de sus características más definitorias, gran parte de la explotación del "cómic adulto" se desarrolló precisamente en la frontera con lo pornográfico, apurando aún más allá la vejación



La mujer según Crumb, un ejercicio de instrumentalización, y las mujeres dueñas de su sexo de Forest (arriba) y Sió (abajo).



sexual de la mujer. Esto se reprodujo de un modo manifiesto en Francia con una tendencia muy definida de seguidores de los gustos masoquistas, y en Italia con una corriente de explotación de la violencia sobre la mujer demasiado evidente en sus *fumetti* de consumo. Tras el espejismo del "cómic adulto" muchos editores se comportaron como carroñeros del sexo, generando miríadas de historietas efímeras y absurdas, todas ellas degradantes de la condición femenina, y que desaparecieron tan pronto como se apagó el interés del lector por consumir este tipo de productos.

Este proceso se percibió de manera especialmente intensa en España, país cuyo gobierno aún era una dictadura militar cuando tenían lugar todos estos cambios en los países vecinos o en EE UU. Aquí pocos fueron los atisbos de un erotismo elegante e imbricado con la realidad social o con la situación de la mujer en la modernidad; excepcional fue, por ejemplo, el caso de [CARMEN UNDERGROUND, serie de Serafín](#), o el de la producción del malogrado Enric Sió, cuya aportación a la necesidad de reconocer una "nueva" mujer en España ha sido bien descrita por Jordi Riera en su artículo [ENRIC SIÓ, EL AUTOR, EL MO](#). Hambrientos de sexo y de "liberación", los reprimidos españoles abrazaron gratamente la llegada de la libertad a través de las publicaciones eróticas a partir de 1975. La política y el sexo fueron los temas más barruntados por "macho ibérico" en el segundo lustro de los años setenta. Hasta tal punto fue así que las revistas satíricas de corte político utilizaron fotos, ilustraciones y viñetas de mujeres desnudas para proyectar una imagen de aperturismo, y la disposición abierta ante el sexo de esta "nueva mujer" se usó como símbolo de la modernización de nuestra cultura. La consecuencia de esto fue que en España se perpetuó la idea de que la mujer era más liberada si era más "golfa", o que debía seguir estando disponible para el varón en un país en el que todos eran libres para elegir... salvo ellas. El teórico Pepe Gálvez nos lo explicaba al analizar los [CONTENIDOS ERÓTICOS DE EL PAPUS](#).

El fenómeno de la incorporación del erotismo a la prensa y a los tebeos españoles resulta de gran interés porque nos muestra un contexto en el que se pasó, muy rápidamente, de una situación de fuerte represión a otra con casi total libertad. Esto propició la entrada en avalancha de todo tipo de productos eróticos en nuestro mercado sin que el consumidor tuviese la posibilidad de plantearse diferenciar entre unos y otros. La etiqueta "para adultos" enrasaba la calidad indiscutible de la *Blanche Epifanie* de Pichard o la *Anita* de Crepax con la más vulgar *Biancaneve* de Frollo o los procaces *Manolo e Irene* de Manel, obras igualmente de calidad pero que emitían mensajes distintos para público diferente. Y todo lo anterior se emparentaba con los productos ignominiosos de editores como Marc Ben, que trataban a las mujeres directamente como muebles o como objetos de usar y tirar, demostrando una enorme falta de respeto para satisfacer a un público consumidor con pésimo gusto y nulo aprecio por la feminidad. Editores como él, o con algo más de vista comercial, explotaron sin compasión todo tipo de argumentos de menoscabo a través de la violencia o la humillación de la mujer, con las excusas de obtener la excitación o la risa, respectivamente. El estudioso Javier Alcázar describe especialmente bien este panorama en su artículo [LOS TEBEOS ERÓTICOS DE LA TRANSICIÓN](#): la invasión de productos italianos en nuestro mercado —que desplazaron el interés por los franceses, de mayor calidad argumental y formal— y la inflación de lo erótico sobre todo en los años 1976 y 1977, una burbuja de tebeos baratos como los de los sellos Elviberia / Mercocomic, Petronio o Ediciones Actuales, a los que seguirían otros editores en los años ochenta (Zinco, Amaika,

Astri, etc.). Toutain y Nueva Frontera —o sus siguientes denominaciones— fueron las que consolidaron un cómic erótico “para adultos” en España, a través de cómics con estilizadas figuras femeninas que vivían argumentos febles, como fueron los casos de [ZORA](#) o de [LORNA](#), por la parte española, o de [AXA](#) o [FELINA](#) por la parte extranjera (por citar algunos ejemplos con participación española). La historieta con mujeres elaborada por autoras fue significativamente menor, y solamente lograron “espacios perdidos en el *mainstream*”, como afirmaba [MARIKA](#), buena conocedora de la historieta hecha por mujeres en España y autora ella misma.



En España, *El Papis* fue la revista en la que más se utilizó la mujer como reclamo sexual hasta su degradación al tiempo que simbolizaba la liberación de la política y las costumbres.

El estandarte del erotismo en este periodo fue el italiano Milo Manara y sus “nuevas Galateas”, juncas y jugosas, un planteamiento erótico en el que la sumisión quedó apantallada por la estilización gráfica. Algo parecido ocurrió con el autor Magnus, que triunfó con una mujer malvada hasta la náusea, o con Serpieri, dibujante que explotó una figura más carnosa de la mujer, verdadero atractivo de sus historietas por encima de sus guiones. Todo ello sin olvidar que en España también gozamos de nuestro tímido cómic *underground*, y que en él se desarrollaron algunas series de relevancia con elementos eróticos en los que la mujer quedaba reflejada con gran realismo por algunos autores destacados, como el gran Pons. [LO FEMENINO Y EL SEXO EN EL UNDERGROUND ESPAÑOL](#) ha sido ampliamente revisado por el profesor Pablo Dopico, reforzando la idea de que el sello La Cúpula fue el que continuó traduciendo y produciendo cómic erótico de calidad en castellano, en muchos casos implicado en la corriente *underground* descrita, que fue cambiando según se avanzaba en los años ochenta. Ejemplos de series eróticas que tradujo aquí La Cúpula fueron: [OMAHA](#), [CHERRY](#), [LIZ Y BETH](#), [BILLIE AND BETTY](#), las de *Liberatore* o *Rotundo*, y otras procedentes de Italia, Francia, Estados Unidos o Japón.

En el último cuarto del siglo XX fue cuando la historieta erótico pornográfica dio grandes zancadas en dos de las mayores industrias del cómic del mundo: la estadounidense y la japonesa. En los años ochenta, los estadounidenses abrieron las puertas a un cómic erótico abierto, franco y ciertamente desmelenado, directamente pornográfico y con penes a la vista (elemento tradicionalmente evitado en la representación gráfica de la genitalidad). Los atisbos que vimos en los cómics

de fantasía heroica publicados en los años setenta rebrotaron en los años ochenta, como por ejemplo ocurrió con la serie [GHITA, LA DIOSA RAMERA](#) (según nos recordaba Paco Martos), y los sellos que alardeaban de estar a la última en la producción y defensa del cómic intelectualizado, *for mature readers*, fueron precisamente los editores que se aprovecharon de la explotación del porno para sostener sus planes editoriales (hablamos de Fantagraphics). Fue en el mercado *indie* donde se produjeron los hallazgos más interesantes, como la serie comentada por Eduard Baile [OMAHA, THE CAT DANCER](#), *El sexo tardaría algo más en llegar a los cómics de superhéroes, tan conservadores como eran los editores de este tipo de productos; tuvieron que abrir brecha autores más audaces, venidos del extranjero, para que los lectores yanquis se dieran cuenta del potencial del sexo en las dramáticas historias de supertipos* ([EL SUJETO ANDRÓGINO EN WATCHMEN](#), de [Segura Jaubert](#), aporta algunas claves al respecto).entre otras.

En la historieta nipona se produjo un espectacular crecimiento de la industria del cómic durante las dos últimas décadas del siglo XX. En esta cultura tan diferente, donde la mujer suele tener un papel de relegación diferencial con respecto a la mujer occidental, se plasmaron sobre el papel muchas fantasías que a los occidentales nos parecían aberrantes. [LAS CHICAS DEL SHÔNEN MANGA](#), que habían ido escalando puestos de poder hasta situarse por encima de los chicos en protagonismo, no tuvieron vergüenza en mostrar su ropa interior para satisfacción de sus jóvenes lectores, como nos recordaba el buen conocedor de los manga Marc Bernabé. Empero, también se aparecían en bragas o completamente desnudas las muchachas en los manga *ecchi*, tebeos en los que se explotó hasta el límite la idea de que es más apetecible sexualmente una mujer cuanto más joven, o sea, la niña. Esta evidencia nos la comentaba Meri Gil cuando hallaba en este tipo de historietas [SUPERIORIDAD VS. SUMISIÓN FEMENINA](#). El mito de la mujer perfecta también tuvo su reflejo en los cómics japoneses en obras como [CHOBITS: LA MUJER ROBÓTICA](#), eje del argumento de esta serie, reproducía el mito de Galatea (según nos recordaban Roncero y Cabrerizo), lo que no deja de ser un ejercicio más de perpetuación del hombre que desea tener sometida a la mujer, inmovilizada, diseñada para su placer e idealizada con una sola forma que le impide su desarrollo como persona más allá de la juventud.

La evolución del erotismo en las revistas de historietas la vivimos en España como un decantado de la deriva explotadora que tuvo lugar en los años setenta (donde mujer desnuda y practicando sexo = liberación política) y durante los primeros ochenta (donde eso mismo se equiparó con maduración del medio). Los nuevos lanzamientos de este tipo en los años noventa, salvo por alguna excepción importada de EE UU o de Italia, escogieron el camino de la pornografía dura, en el que la mujer volvía a ser sujeto de explotación coital, protagonista de chistes chuscos o joven heroína de proezas sexuales más allá de toda lógica en las que prevalecían argumentos de sometimiento, de felación, sexo anal o bisexualismo como elecciones naturales de una mujer excitada, de sexo grupal salvaje, o exageraciones fantásticas (necrofilia, transexualismo, penes gigantes), y muy a menudo con el morbo añadido del incesto. Era el todo vale con tal de excitar al personal. Esto se extrae de varias entrevistas practicadas entre los autores que trabajaron en las revistas porno españolas de los años ochenta y noventa: [NORTON](#), [XAVI](#), [MANEL](#), [JOAN BOIX](#), [SOLER](#), [VILA](#), [SERGI](#) o [BELLIDO](#) (y también de la obra de otros no entrevistados pero igualmente importantes, como Tobalina, Belore, De Haro, Mó-

nica y Beatriz, Man, etc.). Eso sí, con una diferencia capital con respecto a la producción de las dos décadas anteriores: menos violencia dirigida contra la mujer y voluntad propia para tomar decisiones por parte de ella. Lo que antes suponía una humillación para las protagonistas de papel ahora era admitido por ellas de buen grado y por voluntad propia (o por decisión del guionista, que ha seguido siendo hombre la mayoría de las veces). Nos ha sorprendido saber, por ejemplo, que la violencia contra las mujeres ha desaparecido de la historieta popular erótica mexicana, al decir del profesor Ricardo Vigueras en su excelente ensayo [LA HISTORIETA "PELANGOCHA" MEXICANA](#).



Los modelos de mujer elegidos por autores españoles como Manel (arriba) o los vistos en los tebeos populares mexicanos (abajo) usan un tipo de mujer muy exuberante, pechugona y apetente sexualmente.



La evolución del cómic erótico durante el final del siglo XX nos permite apreciar la cesura impuesta por la posmodernidad, que separó aún más el llamado arte culto del arte popular, y ya no por cuestiones canónicas o de gusto de los capacitados para entender el arte, sino por una simple cuestión mercantil: tanto generas, tanto vales. La gran *divide* sociológica que tuvo lugar a continuación, con la revolución tecnológica (sobre todo con la implantación global y doméstica de la televisión, las computadoras e internet), alimentó una reestructuración capitalista que permitió a la mujer participar de todas las modernizaciones e incorporarse al mercado del trabajo, pero al mismo tiempo aceleró la mercantilización de su imagen como objeto sexual. Un dato: en 2010 se calculaba que el negocio del sexo a través de las redes alcanzaba los 60.000 millones de dólares (Martín Martín, *El negocio del sexo*, Arcopres, 2008). Resulta muy indicativo saber que la presencia de mujeres historietistas no creció en consonancia con esta idea de paridad por la sencilla razón de que los editores no confiaban en el talento de ellas para hacer historieta, aunque sí para hacer ilustraciones, mercado en el que han destacado más las féminas siempre. Este prejuicio lo ha denunciado rotundamente la historietista [LAURA PÉREZ VERNETTI](#). []

En los años finales del siglo XX hemos asistido a la proliferación de una historieta madura que ha incluido erotismo en sus guiones con el fin de intensificar la trama o dotar de dimensión dramática a algún personaje, como por ejemplo hacía Jacques Tardi ([EL EROTISMO EN LA OBRA DE TARDI](#) servía a su autor para concebir sujetos masculinos más ridículos, al decir del doctor Carlos Vadillo). En paralelo, la historieta satírica elaborada desde otras orientaciones sexuales ha utilizado a las mujeres para contraponer las reivindicaciones de un colectivo, como señalaban los profesores Virginia Luzón y Quim Puig al hablar de [KÖNIG Y EL XO](#). También se ha llegado a utilizar la libidine o las metáforas exageradas de la genitalidad femenina como vehículo para llevar al lector hasta conceptualizaciones del horror cargadas de repugnancia y crueldad, como pasa en [EL MANGA DE SUEHIRO MA- RUO](#), que según F. J. López y J.

A. García utiliza el sexo en relación con lo monstruoso o lo criminal para perturbar al lector. La idea que se obtiene del total de producciones de historieta del final de siglo y de los primeros años del siglo XXI es que el erotismo, como género, se ha incrustado con naturalidad en la historieta dirigida al lector adulto, como siempre debiera haber sido, permitiendo a los autores plantear y desarrollar mejor algunos personajes. Por descontado, ha seguido produciéndose una historieta cuyos argumentos van dirigidos exclusivamente a explotar la vena pornográfica. Lo podemos comprobar en las obras más duras de *hentai* (como en el subgénero *tentacle rape*), en los nuevos lanzamientos del sello Eros Comix, en la longevidad de revistas como *Kiss Comix* (con versión en francés e inglés), en la turbadora obra de autores como Baldazzini o Noé, o en los lanzamientos ya en internet de sellos como Fansadox.

Desde el inicio del siglo XXI se ha operado una transformación de lo erótico en los medios, consecuencia de la remodelación del papel de la mujer en las sociedades humanas (aunque no en todas). Hay voces que señalan una transformación radical de la presencia de lo femenino en los medios de la nueva centuria debido a su toma de poder y posición en el sector profesional, en la política y en las ciencias, y esto podría estar en relación con la aparición de obras de erotismo menos ofensivas para su dignidad y más "progresivas" en tanto en cuanto los personajes fe-



Laura ha producido una obra en la que el erotismo femenino adquiere otra dimensión, así como la mujer allí representada.

meninos se muestran menos humillados y más dueños de sus emociones, contándose la sensualidad entre ellas. Así se explica la deriva de la obra de ciertos creadores hacia narraciones eróticas que reclaman el temperamento y la psicología de las mujeres, por lo común tratadas en clave irónica. Lo observamos, por ejemplo, en la reivindicativa obra de [MARIKA](#), en la irónica producción de [MAITENA](#) después de haber hecho porno tradicional (consúltese el texto [LA MUJER EN LA TIRA BARRIO CHINO](#), por Mariel Cerra), en la evocadora y madura historieta de [LAURA](#) (“[...] el erotismo forma parte de nuestra realidad y nos compromete profundamente. Es uno de los componentes principales y, a veces, más trágicos de nuestra existencia”, declaraba en la entrevista que le practicó Yexus para *Tebeosfera*, nº 9). Todas ellas coinciden con [LAURA VAZQUEZ](#) en lo odioso que resulta, a estas alturas, el nuevo mito de la “mujer perfecta”, abnegada en la casa y puta en la cama. En sentido contrario, el erotismo también se ha usado como muleta para el comentario jocoso o la construcción de *biocomics* o historietas autobiográficas, algo puesto de moda desde los años finales del siglo XX y que aún continúa en boga (Irene Costa lo comentaba así en su artículo [SEXO Y BIOGRAFÍA EN LA OBRA DE RAMÓN BOLDÚ](#)).



Marika es una de las autoras españolas que practicó un feminismo reivindicativo en su historieta.

en sociedad. En resumidas cuentas, el mercado ha pasado a ser la condición simbólica y no la material del arte, hoy determina nuestra jerarquía de valores más que ningún otro canon. ¿Y es necesario recordar qué es / *significa* la mujer en el mercado actual?

Pese a lo anterior, el mercado sigue siendo el factor más poderoso sobre cualquier manifestación cultural contemporánea, y actúa tanto sobre la cultura crítica como sobre la cultura general. Manuel Borja-Villel nos advertía sobre este proceso recientemente (*El Cultural*, 15-VI-2012), en el cual hemos llegado a confundir la cultura con las industrias culturales, hasta el punto de que a la primera se le exige rentabilidad material, sumidos como estamos en la era del “capitalismo cognitivo”. Tal pretensión de ganancia ha impedido algo tan importante como la reforma del régimen educativo, que ha seguido muy retrasado en comparación con los mensajes emitidos por los agentes publicitarios y comerciales. Estos mensajes han pasado a condensar la idea actual de cultura, y lo triste es que mantienen una idea muy precisa sobre lo que es y lo que *significa* la mujer

En el final de nuestro recorrido por el cómic erótico parece patente que no ha cambiado excesivamente la percepción que se tenía de la mujer: como vía para el placer. Únicamente ha cambiado el modo de emplearla con ese fin, engalanando su figura con mayor sofisticación, elegancia o diseño, o intelectualizando la pulsión básica masculina por fornicar. Como bien indicaba J. J. Vargas en su análisis de *Lost Girls*, titulado [LA MUJER SEGÚN ALAN MOORE Y MELINDA GEBBIE](#), la mujer sigue siendo una extensión *lacaniana* del falo, un “semblante” de lo masculino proyectado en el mundo, y nuestro gusto por la representación de lo femenino sigue fijada en lo juvenil (ergo, lo sexualmente fértil) con tendencia hacia lo infantil, hacia la tipología “Lolita”, presente incluso en los cómics de superhéroes (Dani Gómez nos hablaba de ello en su artículo [LA ERÓTICA DE LA OBRA DE BRUCE TIMM](#)).

Por fortuna, hay grandes autores de la actualidad historietística que nos han permitido asomarnos a otras facetas de la naturaleza femenina, hacia esos modelos de vida dramáticos que siempre hemos pasado por alto en una sociedad eminentemente machista, como son los reprobables actos de violencia doméstica y la prostitución forzada. Autoras como [DEBBIE DRECHSLER Y PHOEBE GLOECKNER](#) nos han sobrecogido al hacer cómics basados en sus experiencias traumáticas (la profesora Adela Cortijo ha recorrido su obra magistralmente), y Brown nos ha permitido ver el ejercicio de las meretrices con otros ojos, menos reprobadores (consúltese [ÉTICA PARA PUTE-ROS](#), por A. Nofuentes y M. Torres). Los grandes autores de la nueva historieta americana Charles Burns, Daniel Clowes o Chris Ware nos permiten atisbar que en la sexualidad anidan posiblemente los orígenes de muchos de nuestros traumas sin que por ello las mujeres sean necesariamente las culpables (véase el artículo [SEXO EN LA OBRA DE BURNS, CLOWES Y WARE](#), por Rubén Varillas).

Hoy en día, el porno en papel ha menguado enormemente debido a un competidor infiel: internet. Las revistas de este género han ido cerrando paulatinamente (en España cesaron todas), y las nuevas propuestas que encontramos en el mercado



Los traumas sexuales de las mujeres, siempre silenciados, se materializaron en la obra de Gloeckner.

son lanzamientos monográficos puntuales. En EE UU y Japón se sigue explotando la versión más festiva o escabrosa del género, a partes iguales, y en Francia se atisba todavía una luz de interés por parte de editores y autores, pues parece que lo erótico / pornográfico ha reverdecido en la segunda década del siglo XXI, si hacemos caso al informe presentado por Félix López: [LA NOUVELLE BD ÉROTIQUE](#). Y no deja de ser interesante que autores como Vivès hayan condescendido hacia este género desde una posición de creador situado en la cúspide artística del medio, al decir del periodista Valentín Vañó en [LA PORNOGRAFÍA RECATADA DE BASTIEN VIVÈS](#).

En el nuevo siglo aún queda por reivindicar mucho erotismo, por denostar mucha pornografía barata y por reconstruir la imagen de la mujer simbólica. Lombilla nos demostraba la grandiosa dimensión de "lo femenino representado" con un excelente ensayo escrito en clave teatral (hermoso planteamiento, por añadidura, para tratar sobre un medio cuyo nombre y primeras composiciones gráficas derivan del teatro clásico). [LA MUJER EN LA OBRA DE MINGOTE](#) es ese genial trabajo en el que observamos la disección del prototipo de mujer en el ámbito social: la chica joven, sana y guapa (fértil) y la mujerona mayor, obesa y fea (inservible). Es éste un esquema repetido hasta la saciedad en la sátira que permite apreciar la corteidad de miras de creador masculino, porque... ¿dónde está el segundo ejemplo en la historieta en general?, ¿cuándo "desaparece" la mujer del objetivo del historietista?, ¿a qué edad pierde su atractivo sexual, y con ella su presencia?



La mujer mingotiana, genial síntesis de su valor icónico y de su perdurabilidad.

El cómic erótico, analizado desde una óptica plural, nos permite concluir junto con [LAURA VAZQUEZ](#) que la historieta expresa la libido particular de cada artista y que la diferencia entre lo erótico y lo pornográfico en ella es de grado más que de contenido (una frontera siempre subjetiva, como dice [la autora LAURA](#), o aleatoria y dependiente de la mirada del receptor, como sostiene [MARIKA](#)). El repaso de la evolución de las obras de este género, muy simplificador, bien es cierto, nos permite: apreciar una ausencia importante en los cómics, la de la misma mujer, que desaparece si no es sexual; reconstruir la estructura *obvia* del cuerpo femenino concebido como receptáculo para el coito; reconocer la lujuria masculina como una pulsión natural que constituye una cárcel de lo sensorial para nosotros antes

que para ellas y que las hace objeto de una violencia engendrada en esa misma pulsión; y fundamentar un mercado, el de la pornografía en general, en algo tan primario como el instinto animal de reproducción, por mucha evolución en lo cultural que hayamos experimentado.

En esencia, los hombres seguimos presos de ese instinto, de un incontrolable deseo de eyacular, con el cual otorgamos carnalidad a la mujer plasmada en el papel de los tebeos, tal y como argüía [Antonio ALTARRIBA](#). Lo ideal sería "comunicar el deseo y la sensualidad" con este tipo de obras, según se exige la historietista [LAURA](#), pero hemos seguido y todavía seguimos en busca de la mujer que satisfaga esa egoísta ambición, la perfecta Galatea.

CONCLUSIÓN... NO POR SIMPLISTA MENOS PREVISIBLE

Mujeres y hombres somos seres sexuados, con secreciones hormonales periódicas que provocan ciertas pulsiones. La pulsión sexual es una de las más difíciles de reprimir y se ha convertido en uno de los instintos más influyentes sobre nuestro comportamiento en sociedad porque genera estados de ánimo, modela satisfacciones, dirige afanes y, lo que es más importante, sirve como sistema regulador de poder.

La balanza se ha inclinado a favor del varón históricamente y la manifestación iconográfica de esta diferencia está acentuada en la plasmación del dimorfismo sexual, que en el caso de la mujer alcanza fácilmente cierto grado de caricaturización a través de la exageración de sus atributos e indicadores sexuales. Por ello el pene ha sido menos satirizado en las sociedades patriarcales que ciertas partes del cuerpo femenino. Esta clara distancia icónica entre hombre y mujer en las artes, la ilustración y luego la historieta se ha planteado sobre la base de la desigualdad ligada a la asunción del poder de lo masculino sobre lo femenino en todas las esferas, la política, la social y la cultural. La mujer, su *imagen*, ha quedado subordinada al omnisciente varón, como un eco de la condición de servidumbre femenina, rea del hogar, maniquí constante o esclava sexual.

El poder femenino se ha reducido a comerciar con su sexualidad, lo cual ha terminado por establecer



Diferentes tratados sobre el sexo (o la mujer) en los cómics.



en la mayoría de las culturas la certeza de que ésa es la ocupación "natural" de la mujer. En el origen del cómic en el remoto siglo XVIII y en las viñetas satíricas de todo el siglo XIX y bien entrado el XX, las mujeres dibujadas han sido habitualmente prostitutas, oficio que se ha citado con un humor singular, admitido como natural y que todavía sigue siendo uno de los más usados por los guionistas de cómic en el siglo XXI.

Las mujeres que no son putas por lo común son personas consideradas a disposición del hombre y con su sexo perennemente abierto. En la historieta de todos los tiempos observamos esta obviedad y por eso se han construido fantasías en las que la joven apetecible servía para arengar a los militares en tiempos de guerra, en las que la vecinita de al lado animaba las pupilas del varón trabajador en una sociedad en reconstrucción, o cómo ellas han sufrido la ansias de dominación masculina durante la segunda mitad del siglo XX, o bien las sádicas, entre ellas la violación. En algunas culturas, como la japonesa, sobre todo desde los años ochenta, se ha mostrado la versión deformada de esa apetencia en la forma de una pedofilia desorbitada. En general, en la historieta la mujer ha devenido entelequia iconográfica con rasgos sexuales exagerados mientras el hombre se representaba con solamente una zona de su cuerpo idealizada, el pene.

Genitalidad y dominación han sido los ejes formales sobre los que ha orbitado la historieta pornográfica en el cómic. Lo triste es que el erotismo apenas si ha brotado o se ha desarrollado con calidad suficiente en comparación a como lo ha hecho en otros medios, salvando excepciones. En el fondo, en lo producido en el cómic el sexismo ha sido el concepto dominante, por más que no hay límites de las fantasías que se podrían plasmar en la historieta, incluso mucho mejor que en otros medios. Quedamos a la expectativa de lo que se está produciendo actualmente en industrias como la francesa o la japonesa, en las que se están creando obras desde la óptica expresada por las propias mujeres (o, también, bajo la sensibilidad homosexual femenina) que podrían reportar agradables sorpresas en el futuro.

Eso sí, queda por construir un debate nuevo sobre la mujer en la historieta libre del lastre de todo lo anterior, para lo cual debemos responder a la pregunta que inteligentemente planteaba la historietista e investigadora [MARIKA](#): "¿Cómo hablar libremente de erotismo en un medio donde los códigos de consumo han manipulado exhaustivamente los cuerpos y los sexos hasta desvirtuar totalmente su contenido icónico?".

Como dice esta autora, el nuevo camino está por dibujar.



TEBEOAFINES

Documentos relacionados

- [LA IMAGEN DE LA MUJER EN LOS CÓMICS ESTADOUNIDENTES](#)

Publicaciones relacionadas

- [CLIC, EL \(NORMA, 1998\) -OBRA COMPLETA-](#)

Acontecimientos relacionados

- [Cita de Higonet sobre la imagen de la mujer, 090203](#)

Conceptos relacionados

- [EROTISMO](#)

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

MANUEL BARRERO (2012): "LA MUJER EN SU PAPEL" en [TEBEOSFERA 2ª EPOCA 9](#), SEVILLA : TEBEOSFERA. Consultado el día 01-IX-2012, disponible en línea en:
http://www.tebosfera.com/documentos/textos/la_mujer_en_su_papel.html

