

BREVE SEMBLANZA DEL TEBEO EN ESPAÑA

PASCUAL RAGA

pascualyraga@gmail.com

RESUMEN: El tebeo, como todo fenómeno artístico, nos habla del pasado, del presente y del futuro. Es, por tanto, testimonio documental, espejo y catalejo a la par. Testigo del pasado en cuanto documento, testigo del presente en cuanto imposta de sus realizadores en un momento determinado, y “testigo” del futuro debido a la prospectiva que todo arte comporta, habida cuenta la especial sensibilidad de los creadores para con sus empeños. Por todo ello, el estudio de los tebeos es tan pertinente para informar sobre una diacronía o una sincronía como el de cualquier otro material. Además, la añadidura de su evolutiva “proscripción”, debido a un malentendido histórico, demanda que se le haga justicia. En el presente trabajo tratamos de recoger, desde su aparición en nuestros pagos, esta riqueza ínsita al también llamado noveno arte.

PALABRAS CLAVE: Tebeo – historia – instrucción – didactismo – ocio – arte – cultura

BRIEF DESCRIPTION OF COMICS IN SPAIN

ABSTRACT: The comic book, like any artistic phenomenon, tells us about the past, the present and the future. It is, therefore, a documentary testimony, a mirror and a spyglass at the same time. Witness of the past as a document, witness of the present as an imposition of its creators at a given moment, and “witness” of the future due to the prospective that all art entails, given the special sensitivity of the creators to their endeavors. For all these reasons, the study of comics is as relevant to inform about a diachrony or a synchrony as that of any other material. Moreover, the addition of its evolutionary “outlawing”, due to historical misunderstanding, demands that justice be done to it. In the present work, we

Pascual Raga. Profesor de Ciencias Sociales en Educación Secundaria/Bachillerato. Entre sus últimas publicaciones están “Del dátil al perejil: Francia, España y el Magreb después de la modernidad”, Aportes, 69 (2009); otra en la revista Brocar, Logroño, nº 36 -2012-, pp. 7-52: “Jules Verne y H. P. Lovecraft o unas teorías para la historia”, Brocar, 36 (2012). Es autor de los libros Clío y los crononautas, Saarbrücken, Académica Española, 2019 y La Cultura de la Muerte (I) Donn “el Oscuro”, Saarbrücken, Académica Española, 2020. Sus líneas de investigación actuales se centran, sobre todo, en la teoría historiológica y en la liminalidad de los cambios etarios (asunto atendido especialmente desde la perspectiva de las creencias).

try to collect, since its appearance in our country, this richness inherent to the so-called ninth art.

KEY WORDS: Comic – history – instruction – didacticism – leisure – art – culture

INTRODUCCIÓN

Una queja insistente recorre el mundo de la cultura, queja ni siquiera atendida de forma somera pese su señalada redundancia. Nos referimos, como no, al poco crédito recibido por los tebeos desde la intelectualidad; no digamos desde el gran público. Con este comunicado queremos sumarnos a la susodicha protesta, contribuyendo con un grano de letras al hecho civilizatorio que también son las historietas. La justa reclamación, de una atención a todas luces merecida, queda bien expuesta con la siguiente cita de dos estudiosos del fenómeno tebeístico¹: “La cantidad de géneros, subgéneros y estilos de que goza la historieta es tan extensa y abrumadora como la de cualquier otro medio de comunicación artístico, pero mientras la literatura, el teatro y el cine se han ganado el reconocimiento popular a su valía cultural, los tebeos han resultado sistemáticamente ignorados, vituperados y estigmatizados”. Por ello, lo primero es estudiar los tebeos en su contexto, para lo cual, además de las “fuentes” que suponen otros estudiosos del fenómeno (Frattoni, Palmer, Maíllo, Martín, Eisner, Gubern), aplicamos al tebeo la hermenéutica del historiar, que también será icónica (Ripa) dado el carácter literario y visual de nuestro objeto; en fin, los objetivos perseguidos son los de ofrecer una resumida síntesis de los dos últimos siglos españoles a la luz de las historietas, así como atender, tal ya hemos dicho, al carácter plural de los tebeos, los cuales son tanto índice de lo historiado, como adelanto de lo venidero y como factor de la historia (Koselleck viene a decir esto mismo de los conceptos sociopolíticos estudiados por él y su equipo).

Desde sus orígenes, los tebeos reflejan (e influyen) como todo arte el tiempo en que se desarrollan, además de adelantar –muchas veces– lo que ocurrirá en edades venideras². Queremos destacar, en primer lugar, que dentro de la cultura española del siglo XX hay para nuestro país una clara fisura, brecha no solamente cultural –por supuesto–, coincidente con el afianzamiento de los tebeos tal como hoy los conocemos; dicha cesura es la etapa transitiva entre el fin de

1 Eric FRATTINI y Óscar PALMER, *Guía básica del cómic*, Madrid: Nuer, 1999, p. 7.

2 Carl G. JUNG, *Obra completa* (vol. X) *Civilización en transición*, Madrid: Trotta, 2001, p. 79, advierte cómo el “arte ha anticipado proféticamente este cambio, pues el arte siempre concibe por anticipado, de manera intuitiva, los cambios que se producen en la consciencia general”. Años después, Daniel BELL, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza, 1989, p. 45, vendrá a decir esto mismo, siendo Simmel (1896) el precedente de ambos.

la dictadura franquista y el comienzo de la monarquía democrática³. Todavía vivimos en dicha etapa, aunque no son pocos los “vientos” que soplan ahitos de cambios de toda índole. Este evento, además, supone nuestro retardado ingreso en la edad actual, que nosotros nominamos como Edad Global (1969-). Buena cuenta de todo esto la dan los tebeos; y los mismos nos sirven, al igual que otros documentos, para historiar el cronotopo⁴ en el que ellos viven y son vividos, a la par que recuerdan y adelantan vivencias.

Aunque el tebeo o historieta⁵ tiene su origen en las “aleluyas”, son sus antecesores más directos los periódicos para la infancia, así como la ilustración y la caricatura política de los siglos XVIII y XIX. Las citadas aleluyas, pasaron de ser unas estampitas con la palabra *aleluya* escrita en ellas, arrojadas al pueblo por el celebrante en el Sábado Santo al entonar el canto homónimo, a unas estampas de asunto piadoso echadas al pasar las procesiones; de ahí, transitaron por extensión a cada una de las estampitas que formando serie se contenían en un pliego de papel⁶, con la explicación del asunto generalmente en versos pareados.

Consolidado como medio de expresión a principios del siglo XX, y clasificado como “Noveno Arte”, es tácita convención establecer su inicio formal con la publicación en 1896 del *Yellow Kid* de Richard F. Outcault, en el periódico *The New York Journal*⁷. Entonces, se popularizó enseguida el formato de tiras, de donde la acepción inglesa: *comics strips* (“tiras cómicas”); esta denominación no ha tenido, empero, arraigo en nuestro país, pese a ser todavía muchos los periódicos que las publican, recibiendo a la postre el nombre genérico de “viñetas”. Asimismo, ya estaban todos los fundamentos del tebeo en aquellos sus primeros pasos, por más que con el tiempo se añadiesen nuevos recursos, amén de ampliarse el soporte a dos y más páginas, en lo que sería el principio de los *comic books* (“libros de tebeo”); nuevamente, la traducción española es más

3 A escala mundial, la mentada ruptura señala el paso de una Edad a otra, acaeciendo una década antes, tal como lo señala Ricardo POZAS, “El quiebre del siglo: los años sesenta”, *Revista Mexicana de Sociología*, LVIII (2/2001), p. 169-191.

4 Tiempo y lugar determinados, electos para su estudio. Véase a Eduardo MENDIETA, “Modernidad, posmodernidad y poscolonialidad: Una búsqueda esperanzadora del tiempo” en Santiago CASTRO-GÓMEZ y Eduardo MENDIETA (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México: Porrúa, 1998, p. 147-168.

5 Llamado *comic* en el mundo anglosajón, de donde el barbarismo “cómico”, registrado en el DRAE (*Diccionario de la Real Academia Española*—aquí manejamos su vigésimo primera edición: 1992—).

6 Series inspiradas en los dípticos, trípticos y polípticos de la tradición medieval, las cuales constituían las versiones proteicas de las actuales viñetas típicas de todos los tebeos.

7 El mismo artista publicaba, desde el 24 de diciembre de 1893, un suplemento cómico a color en el diario *World* de Nueva York: el «*cartoon*» *Hogan's Alley*, donde, entre otros muchos personajes, se destacaba un chico que vestía un camión amarillo en el cual el autor comenzó a insertar textos. De la popularidad de *Yellow Kid* surgió el nombre de “prensa amarilla”, empleado para denominar al periodismo sensacionalista, dado el estilo de lo publicado en los diarios en que aparecía este personaje.

económica por generalizadora, ya que únicamente se reflejarán dichos formatos, independientemente de su extensión, como: tebeo, historieta o cómic (en algunos casos, pocos, anteponiendo el prurito “revista de”).

El maridaje artístico es de sobra conocido, y así como los “autos” religiosos propiciaron el postrer nacimiento del teatro, los aleluyas procesionales permitirían el *cartoon*, base tanto de la secuenciación tebeística como de la cinematografización de la misma que son los “dibujos animados”, también llamados “filmes de animación” o más recientemente *animes*. Mas, antes de la secuenciación de los tebeos y las tiras cómicas, tenemos la dilatadísima trayectoria de los mentados periódicos para la infancia. Estos se desarrollan a la par que la ascendente burguesía europea, apareciendo el primero en Inglaterra: *The Lilliputian Magazine*, en 1751; al cual seguirán más títulos, como *The Museum for Young Gentlemen and Ladies* (1758) –también inglés–, el *Journal d’Éducation* (1768, en Francia), el *Leipziger Wochenblatt für Kinder* (1772, en Alemania) o el *Kinderfreund* (1775, igualmente alemán), constatándose, pues, su concordancia con la industrialización. Este tipo de publicaciones aparecerá en España de la mano de la *Gazeta de los Niños* en 1798, siendo sus autores los hermanos José y Bernabé Canga Argüelles.

Además de las estampas, para la confección de aquellos periódicos, hubo muchos libros dedicados a la instrucción infantil, donde algún dibujo servía de apoyo textual; aunque es la parquedad, la aridez textual, la que acompaña tanto a la portada de la primera *Gazeta de los Niños* como al libro explayador de *monsieur* Rochon. Este detalle, el de la falta o poca atención al grafismo, se explica porque entonces todavía no se había descubierto el poder de la imagen, además de asociarse a la misma un valor adulto, cultural, como muy bien señalara Benjamin⁸; en efecto, esta época de la modernidad tardía todavía se rige por la cultura del *logos*, no preponderando ésta como única sino que es la directora a la cual todas las otras manifestaciones se le subordinan. Como ya sabemos, esto empezará a cambiar a partir de finales del siglo siguiente (el XIX) y principios del siglo XX con la invención de la fotografía y el cinematógrafo; así, estas técnicas artísticas logran la apariencia de registrar la realidad de tal manera que se “consigue” atrapar la anterior fugacidad especular en un formato documental, deviniendo así el nuevo dominio de transmisión cultural en la formulación que Vila⁹ denomina como *logo-icónica*.

Por otra parte, aquellos periódicos nada tenían que ver, en cuanto a su finalidad, con los tebeos actuales, ya que se concebían, muy en consonancia con el espíritu ilustrado y después krausista de la época, a modo de catecis-

⁸ Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, 2003.

⁹ Santiago VILA, *Deseo en la imagen. Cine y fantasma en el 11 de septiembre*, Valencia: Aletheia, 2004, p. 213.

mos didáctico-morales para los niños; como dijera Maíllo¹⁰, a propósito de estas publicaciones, las mismas eran “consecuencia del *pathos* entusiasta de los ideólogos de la Ilustración”. Asimismo, todo apunta a derivar del génesis infantil de la historieta su perdurable rechazo por parte del lector adulto, rara vez “conquistado”; por extensión, la relativa pobreza de los estudios que se le han dedicado y dedican comparten dicho génesis, aunque este aspecto último va corrigiéndose, a la par que desde hace bastante tiempo el sector juvenil viene interesándose por los tebeos.

En aquel primer entonces, su difusión, así como la duración editorial, fue parca, entre otros motivos porque se dirigía a un público restringido (los niños acomodados), no cambiando este cariz hasta el siguiente siglo –el XIX–; en esa coyuntura, también cambian las mentalidades respecto a la infancia, revalorada tras tantísimos siglos de no ser los niños más que “hombres en proyecto”. De todos modos el periódico infantil no deja de ser una reedición del ideal medieval, que predicaba el *delectandum doceo*, “enseñar deleitando” que no era sino una prolongación –en las párvulas impresiones citadas– de lo recogido en los libros escolares.

En el segundo tramo, cuando el krausismo español (1857-1880), los seguidores hispanos de Krause intentaron la vía intermedia vital *sui generis*; en efecto, este aristotélico “justo medio” trató en Alemania de ayuntar idealismo y materialismo, entretanto en España hizo lo propio entre tradición y modernidad (esto es: superar el escollo de las dos Españas)¹¹. Los Julián Sanz del Río, Gumersindo Azcárate, Francisco Giner de los Ríos y demás introdujeron lo que era más un estilo de vida que una filosofía. Dicha vía intermedia perseguía la transformación social, que se lograría con las innovaciones en la filosofía práctica y en la pedagogía, desde una base antropológica (base que emplea un modelo organicista entendido desde una concepción armónica, todo ello apoyado en una religión semisecularizada –panenteísmo– con el fin de explicar y mejorar la sociedad); en cualquier caso, los estamentos más empoderados (gente pudiente, Iglesia, políticos conservadores), comenzando por el Gobierno alfonsino, siempre se les opusieron.

Por otro lado, entre las instituciones krausistas cabe destacar la Institución Libre de Enseñanza (ILE), y la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE); las tales, junto a otros órganos de expresión y propaganda, quisieron “realizar en el mundo la idea de Dios, esto es: que el hombre alcance la plenitud intelectual y moral”. Más es en lo tocante a sus

10 Adolfo MAÍLLO, *Aspectos educativos de la prensa infantil*, Barcelona: Paidós, 1964, p. 31.

11 Adolfo POSADA, *Breve historia del krausismo español*, Oviedo: SPUO, 1936; Enrique M. UREÑA, “Krause y la educación”, *Historia de la Educación*, 7 (1988), p. 149-162; más: Krause, *educador de la humanidad: una biografía*. Madrid, UPC, 1991; y Antonio HEREDIA, “El krausismo español y la cuestión nacional”, *Enrahonar*, 16 (1990), p. 105-122.

preceptos básicos, siempre bajo la estoica y árida batuta de la sobriedad, donde mayor reflejo cultivarán los tebeos: 1) la secularización (más panenteísta que atea); 2) la pedagogía como axis de la educación; 3) el desarrollo del Derecho (“¡hay que hacer justicia!”, olvidando los mimbres gnósticos del cristianismo decimonono); y 4) el universalismo. Sobre este último ítem, las instituciones mentadas, con otras empresas y proyectos, contribuyeron a que en apenas un cuarto de siglo España se colocara en primera línea de la ciencia y la intelectualidad europea (*cursum* truncado por la Guerra Civil y el primer franquismo). Finalmente, el grupo krausista se desintegraría poco a poco, pasándose muchos de sus miembros a las nuevas corrientes neokantianas y positivistas.

Así, no será hasta principiar el siglo XX, por influencia de los tebeos adultos en las tiras cómicas de los periódicos, y aunado al paulatino cambio de mentalidad, que comenzará a darse una evolución en el contenido y en las formas expresivas de las publicaciones infantiles. Al aumentar las tiradas por el estímulo de la creciente alfabetización (primera Ley de Instrucción Pública en 1857), más la percepción por parte de escritores, padres, educadores, editores y lectores de habérselas con un género en exceso rígido y árido, se propiciará la trivialización del mismo; esta banalización redundará, cómo no, en la “infantilización” de la historieta. Buena prueba de esto es la aventura aparecida en *Gente Menuda*, como nos informa Martín¹²:

“En el número 32 de esta revista (31 de agosto de 1907) se han dedicado dos páginas a narrar un fantástico viaje al planeta Júpiter, conforme a la técnica de la historieta, aún primitiva pero ya definida. La publicación de esta y otras historietas, en las que el texto, aún situado al pie de las imágenes, se complementa con éstas, significa un avance considerable, que va a marcar el desarrollo de la siguiente prensa infantil a costa del género de los periódicos para la infancia y hacia la creación y predominio de los tebeos”.

Así las cosas, la coalescencia de las nuevas técnicas de imprenta, la aplicación de las primeras leyes sobre enseñanza primaria, la masificación lectora y editora, la trivialización estética fruto del cambio de mentalidad, más el revulsivo que supondrá la I Guerra Mundial, con su impacto sobre el “inconsciente colectivo”¹³, fructificará en la aparición de los tebeos y su subsiguiente difusión;

12 Antonio MARTÍN, *Apuntes para una Historia de los Tebeos*, Barcelona: Glénat, 2000, p. 35-36.

13 JUNG, Carl G.: *Obra completa* (vol. IX/1) *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Trotta, 2003, más, en el citado volumen X de la misma colección: *Civilización en transición...*, *op. cit.*, el primer capítulo, intitulado: “Sobre lo inconsciente”, p. 3-27; asimismo, este cambio de “inconsciencia” aligerará la gravedad decimonónica, como reacción a la mucho más grave realidad experimentada.

expansión favorecida además por el propio desarrollo del sistema capitalista, donde la burguesía “renuncia” a parte de su elitismo con el fin de continuar prosperando económicamente. Esto último explica que se generalicen la cultura y el bienestar social¹⁴, lo cual proporcionará a los tebeos resonancia mundial y ascendente sobre el entramado sociocultural del momento.

Antes de continuar con la historia de los tebeos, debemos definir qué se entiende por historieta, a fin de epilogar esta introducción. El DRAE nos presenta las siguientes definiciones:

- *Cómic*: “Serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo. || 2. Libro o revista que contiene estas viñetas.”
- *Historieta*: “Serie de dibujos que constituyen un relato, con texto o sin él.”
- *Tebeo*: “Revista infantil de historietas cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos. || 2. Sección de un periódico en la cual se publican historietas gráficas de esta clase.”

En realidad las tres voces se consideran sinónimas, y la conjunción de sus significados sería la explicación sucinta de esta realidad artística; efectivamente, se mencionan las viñetas, las seriación y secuenciación, los dibujos, los textos y su desarrollo narrativo o relato, así como su presentación en libro, revista o sección periodística. Hemos de añadir con Eisner¹⁵ que el tebeo: “consiste en un montaje de palabra e imagen, y por tanto exige del lector el ejercicio de sus facultades visuales y verbales. En realidad, las particularidades del dibujo (perspectiva, simetría, pincelada) y las particularidades de la literatura (gramática, argumento, sintaxis) se superponen unas a otras”. Lo expuesto presupone una forma de lectura propia de las historietas, tal como ya lo sentenció Wolf¹⁶ en 1977 al entender aquella más allá de la sola comprensión de la escritura; por tanto, estamos hablando de la semántica de los tebeos¹⁷ inherente a los tales como arte, arte que como toda *ars* es testimonio histórico, espejo de su momento sincrónico y prognosis certera.

Además, la peculiaridad de la semántica tebeística se patentiza enseguida, pues su abundancia gráfica se aparta de la pintura o de la mera ilustración en cuanto que la página es su soporte expresivo prácticamente único, parcelado además por las viñetas; viñetas que son verdaderos “contenedores de la vista del lector sin más”¹⁸ en su disposición más básica, y que pueden no obstante usarse como parte del “lenguaje” iletrado de la historieta, marcando el tiempo o los estados de ánimo. Además, el dibujo de las viñetas compar-

14 “Preocupación” que entonces se denominó: *la cuestión social*.

15 Will EISNER, *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona: Norma, 2002, p. 10.

16 Thomas WOLF, “Reading Reconsidered”, *Harvard Educational Review*, 47 (1977), p. 411-429.

17 Román GUBERN, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona: Península, 1972.

18 Will EISNER, *El cómic...*, *op. cit.*, p. 45.

te protagonismo con los bocadillos¹⁹ –enmarcadores del discurso y también llamados globos–, que refuerzan la transmisión del dibujo de su contorno: el habla normal, lo pensado pero no dicho, el sonido reproducido por o a través de alguna máquina, diversos enfatismos discursivos, etcétera. Por otro lado, las cartelas, insertas, encabezando o a pie de viñeta, se utilizan como recurso narrativo del autor como “voz en *off*”, parentesco cinematográfico este, como el de la secuenciación y el uso de planos, que es buena prueba de cuánto debe el cine al tebeo.

Por supuesto, otros recursos dan peculiaridad al arte secuencial: desde las rotulaciones especiales en simbiosis con la imagen que acompañan (letras “temblorosas” en una situación de pánico o frío, letras “goteantes” en un pasaje lluvioso o de violencia sangrienta, letras onomatopéyicas de mayor tamaño para aumentar la expresividad de un golpe o de un accidente), al ritmo escenificado en el tratamiento alongado o multiplicado de las viñetas, pasando por los clisés gestuales tipologizados de los personajes o el tratamiento ideogramático de muchas imágenes, así como los distintos rendimientos del recuadro de las viñetas. Tales estrategias narrativas, apoyos estructurales, funciones emocionales varias, y demás, tienen también otro apoyo expresivo: la función de la perspectiva, el papel del color o su ausencia, la expresividad anatómica de los personajes, la línea de lectura tebeística²⁰, etcétera.

Y echando un vistazo desde la genética, aunque el primer tebeo español propiamente dicho según hoy los conocemos fue el “semanario cómico” *Dominguín*, publicado en Barcelona en 1915, siguiéndole *Charlot* (1916), *Charlotín* (1917) y *Max Linder* (1917), todos de corta vida, sería *TBO* el paradigma de esta “nueva” especie artística. Siguiendo con la genealogía²¹, la repercusión paradigmática de *TBO* llega hasta el punto de prestar su nombre como genérico de este naciente arte para nuestro idioma castellano; tanta fue su popularidad, unida a su larguísima duración, desde que viese la luz en el taller litográfico de Arturo Suárez, sito en la calle Universidad de Barcelona, el 17 de marzo de 1917.

Finalmente, no podemos dejar de señalar dos puntos que atraen nuestra atención, extraídos del programa intencional desplegado por la editorial del primer número de *TBO*. 1) Su declarada vocación recreativa, en contraposición a los todavía arraigados planteamientos moralizantes respecto al niño; en dicho editorial se puede leer: “*TBO* no se propone cansar las jóvenes imagina-

19 “Invento” no tan reciente como podríamos creer, ya que las profusamente ilustradas *Bibliae Pauperum*, o Biblias de los Pobres (comienzos del siglo XIV), empleaban en ocasiones “unas pocas palabras saliendo de las bocas de los personajes en forma de estandartes ornamentales, como los «bocadillos» de los actuales cómics” (Alberto MANGUEL, *Una historia de la lectura*, Madrid: Alianza, 2002, p. 150).

20 Calçada de nuestros renglones.

21 Friedrich W. NIETZSCHE, *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 2005.

ciones con arduos problemas ni serias doctrinas que a veces, por una torcida interpretación, lleva a la juventud por senderos perjudiciales. En una palabra, el chico necesita un juguete literario”. 2) La supuesta forma azarosa en la elección del nombre del mismo por parte de Joaquín Arqués, de clara inspiración dadaísta; y es que, según Tristan Tzara, el sustantivo *dada*²² fue hallado ojeando al azar el diccionario francés *Larousse* un año antes (1916), siéndonos este epigonismo muy elucidador de las iconoclastas pretensiones editoriales de *TBO*²³.

ANTECEDENTES: EL PROTOTEBO (1915-1936)

Muchos son los títulos que seguirán al pionero *TBO*: *Polichinela*, *Pulgarcito*, *AEI*, *BB*, *Chiquilín*, *Chispita* y un larguísimo etcétera, que no vivirían, empero, más de tres a cinco años (excepcionalmente seis o siete); por el contrario, *Pulgarcito* y *TBO* perdurarán más allá de la guerra civil española. La empresa editorial de aquellos tiempos solía ser familiar, ya que sus condiciones materiales: costes de impresión, papel, tintas, montaje y pago de originales no requerían un gran capital de financiación; familiaridad favorecida asimismo por el proceso industrial de su producción, que abarataba el producto final. Esta relativa pobreza dota a los tebeos de la época de un aire manufacturero, que se aúna con la generalizada efimeridad de los mismos en lo que es ya un apunte prognóstico del sistema capitalista de consumismo desaforado, vivido a partir de casi medio siglo después. Otro carácter, ya esbozado, es el del paulatino abandono del fondo doctrinario, moralizante, de los tebeos, con lo que abandonan su rango aurático²⁴ al convertirse en obras de arte profanas dada “la orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella (en) un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar”²⁵. Por descontado, esto último es también un síntoma de la galopante secularización, que alcanzará un penúltimo culmen en el famoso Mayo del 68²⁶.

22 Primer sonido emitido por el niño, sin expresión ni consciencia, en la onomatopéyica francesa.

23 Así, leemos en el editorial de su primer número: “Buscábamos un nombre y entre las letras del alfabeto se nos destacaron tres, cuadrándose ante nuestra vista como verdaderos reclutas. Estas tres letras fueron una T, una B y una O. Las tres letras se pusieron en fila todo lo tiesas que les permitían sus trazos y resultó: TBO”.

24 Relativo al valor de la obra de arte afinado en el servicio al culto o al dogma religioso, como señalamos supra; apud Walter BENJAMIN, *La obra de arte...*, *op. cit.*

25 *Ibidem*, p. 48.

26 Cornelius CASTORIADIS, Claude LEFORT y Edgar MORIN, *Mayo del 68: La brecha*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2009; Ernest MANDEL, *Lecciones de Mayo del 68*, Nueva York: MIA, 2009; Félix OVEJERO, “Herencias políticas de un mayo maldito”, *El País. El periódico global en español* (7 de julio de 2013), p. 35; y Kristin ROSS, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*, Madrid: Acuarela-Antonio Machado Libros, 2008. Y sobre la secularización, aunque hay mucho –y muy bueno– escrito también, sigue siendo imprescindible leer a Olivier TSCHANNEN, *Les théories de la sécularisation*, Ginebra: Droz, 1992.

La capital editorial, a partir de 1916, se desplaza de Madrid a Barcelona, polarizándose entrabmas ciudades los dos tipos reproductivos de la historietta; el tipo mayoritario de las ediciones populares se afincará en Barcelona, y el minoritario –de publicaciones más cuidadas y elitistas– hará lo propio en Madrid, en fiel reflejo al papel que ambas urbes juegan en la realidad española del primer tercio del siglo XX. En la línea apuntada, el ascenso cultural que se produce en torno a 1930 repercute en la ampliación del público lector, lo cual a su vez condiciona que los tebeos trivialicen más sus contenidos con el fin de captar con mayor facilidad a los consumidores potenciales, cuyo acrecer vulgariza las publicaciones.

En su relación con las otras artes el tebeo recibirá y donará influencias sobre todo del (y a) el folletín y el cine, tanto de situaciones, recursos, motivos, asuntos, técnicas y personajes, llegando fácilmente a un público poco exigente vía el empatar con la emotividad más superficial. Así, las carreras, persecuciones, grescas tumultuarias, carcajadas, golpes, pinceladas romanticoides y demás repertorio, se darán cita en tales publicaciones; verbigracia, de entre estos motivos la figura del héroe deshacedor de entuertos y conquistador donjuanesco, inarredrable ante cualquier peligro, quien “de manera simplista y mecánica convierte lo excepcional en cotidiano”²⁷, ya preludia en tales tebeos el pronto descrédito de este fetiche²⁸ o figura histórico-universal²⁹: es el advenimiento del antihéroe. En fin, el cortejo rocambolesco de aventuras exóticas; el relato trunco, siempre aplazado el desenlace para la siguiente entrega; la aparición del realismo lingüístico –algo truculento y vulgar– a imitación del aplicado por la escuela naturalista literaria encabezada por Zola; más la pléyade de personajes tipo *Zudora*, *Perla Blanca*, *Tom Mix*, *Max Linder*, *Charlot*, *Buffalo Bill*, *Chiquilín* (versión española del cinematográfico useño *Jackie Coogan*), *Mickey*, *Buster Keaton*... marcan la pauta tebeística del momento.

De esta guisa, en las páginas de los tebeos se reflejaron los acontecimientos nacionales e internacionales que incidían sobre la vida social, económica y política del país, que atravesó desde la monarquía parlamentaria a la dictadura (Primo de Rivera, 1923-1930) y por último, la república, para este período temporal. Como ejemplos tenemos: el monárquico costumbrismo romantizado con el consabido “toque” aventurero del *Periquín* de la editorial E. Heras (1918-1919). Por otra parte, destacamos que durante la dictadura se obró la suspensión de numerosas publicaciones por considerarlas antiespañolas; editadas la mayoría en idioma catalán, se completó esta acción con una “contra-

27 Antonio MARTÍN, *Apuntes para una Historia...*, op. cit., p. 56.

28 Guadalupe VALENCIA, *Entre cronos y kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*, Barcelona: Anthropos, 2007, p. 88, quien dice del fetiche que supone “la idea de que éste tiene una existencia propia, casi natural”.

29 Karl MARX, *Escritos de juventud*, México: FCE, 1987, p. 494.

tequesis”: la creación de otras “filorriveristas”, tal fue el caso del semanario infantil *Alegría* (1925-1933).

Finalmente, con la proclamación de la República renacerán las publicaciones catalanistas y en lengua catalana, al revocarse la anterior censura, apareciendo nuevos tebeos que incluso bromeaban con la nueva situación política. Tal fue el caso de la presentación del *Almanaque Chiquitín*, en 1935:

“Este año, Chiquitín no ha querido correr el riesgo de salir a escena con los pantalones mal abrochados y las alpargatas flojas. Chiquitín sabe que, al punto que salga a escena, todo el mundo va a gritar: «¡Viva el rey... de la risa!». ¿Y quién sabe la que se va a armar cuando los republicanos oigan este grito? Lo más probable es que no le dejen terminar la frase, y, suponiéndole un candidato al trono, se líen con él a batacazo limpio”.

Más años antes, en fecha tan temprana como 1925, comienza a producirse lo que más tarde será verdadera invasión del tebeo estadounidense; en efecto, a través del semanario infantil *Pinocho*, del editor Saturnino Calleja, desembarcan las primeras historietas “yanquis”. Además, este semanario pionero aunó diversidad de publicaciones, contenidos y autores, alcanzando gran popularidad sus tiradas, hasta el punto de conocerse genéricamente como “Cuentos de Calleja”³⁰. La mentada avanzadilla del tebeo useño, creciente con los años junto con el cine hollywoodiense de igual penetración, forman parte de lo que muchos autores han calificado de auténtica disneyización social³¹ (de la cual Román Gubern se hará eco); sintomatología bien expresada en el hecho de que una encuesta mundial (en 1991) revelase que el personaje más conocido en nuestro planeta era Mickey Mouse³². Estamos ante el claro exponente del triunfo de “la ósmosis entre la industria de la guerra y la del cine, que siempre están en contacto; dicho vaivén se agudiza hasta alcanzar la cota de la actual *sociedad militar-industrial*”³³, ósmosis ampliable a los tebeos estadounidenses.

LOS TEBEOS DE LA GUERRA Y LA POSGUERRA

Al principio todo siguió igual en el mundillo historietístico, como si la guerra civil no hubiese comenzado, porque se pensó que duraría poco la revuelta al

30 De ahí la expresión popular, para calificar al charlatán: “Tiene más cuento que Calleja”.

31 Alan E. BRYMAN, *The Disneyization of Society*, Londres: Sage, 2004.

32 Román GUBERN, *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Madrid: Espasa-Calpe, 1993, p. 11.

33 Santiago VILA, *Deseo en la imagen...*, *op. cit.*, p. 194.

creer que la sublevación de la derecha militar era una asonada más, un pronunciamiento de tantos como hubo en el siglo XIX y primeros años del siglo XX³⁴. Hoy sabemos que no fue así, especialmente porque la vida política no era la misma al estar más definida, junto con la mayor identificación de la gente con uno u otro bando. Básicamente, la difuminación política del primer liberalismo español tuvo en el bipolarismo de moderados y progresistas su juego político; empero, las fronteras ideológicas entrambos –y por ende sus programas– no eran muy nítidas, lo cual, unido al apoliticismo ciudadano generalizado³⁵, permitía que los partidismos concurriesen en torno a los monarcas, de ahí las guerras carlistas. Por supuesto, el paso del tiempo fue cambiando esta situación, acelerada con la aparición del marxismo, el cual polarizó finalmente la actual situación de las izquierda y derecha políticas en el preámbulo bélico, con una en muchas ocasiones exaltada decantación popular en pro de una u otra facción. La razón de fondo se descubre prontamente si tenemos en cuenta que, en ese ahora, los bandos políticos presentaban respectivamente dos cosmovisiones distintas y rivales, cuando antaño se trataba meramente de dos matices dentro de la misma cosmovisión (la liberal en aquel caso).

De cualquier modo, la realidad acaba imponiéndose, con lo que las penurias bélicas supondrán unas mermas en la cantidad y la calidad de los tebeos del conflicto; tales restricciones iban codo a codo con otras más penosas (el racionamiento de los alimentos básicos –1939 a 1951–), vividas en la larguísima posguerra. Efectivamente, dicha miseria fue el tono general de estos tiempos (1936-1951), al alimón con el empleo propagandístico para la política en las historietas. Si durante la guerra esta “arma” mediática será empleada tanto por el gobierno (*Pulgarcito, TBO, Tiempos nuevos, Pocholo*³⁶...) como por los sublevados (*Pelayos, Flecha, Flechas y pelayos*...), a partir de la victoria de los rebeldes todo el aparato editorial pasará a manos franquistas, que continuaron –ahora desde todas las publicaciones– con la propaganda de su autobombo, ya que la posguerra se concibió como una prolongación del conflicto (y, en definitiva, todo el franquismo), a fin de mantener a la población en un acogotamiento continuo. El sistema maniqueísta, reflejado en los tebeos, fue pues fiel espejo del adoctrinamiento políticosocial de la dictadura, que encontró en este medio cultural un campo más de su labor proselitista; así, el tebeo fue el abono infantil simétrico al adulto, bombardeado este último con las consignas de “cruzada” permanente y alarma sin tregua debido al *peligro* del “contubernio

34 Juan A. RAMÍREZ, *La historieta cómica de posguerra*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

35 Apolítico aquí se entiende en cuanto a la falta de identificación con el sistema protodemocrático de partidos, por parte de una población con mentalidad todavía arraigada en el *Ancien Régime* (donde los únicos poder y política reconocidos son los del monarca).

36 Con su serie “El pueblo en armas”.

judeomasónico comunista”. Sin duda, estas metonimias evocan muy bien el fuste autoritario de la época.

Habida cuenta la escasez general de materias primas la producción de tebeos quedaba limitada a *Flechas y pelayos*, *Maravillas*, *Leyendas infantiles*, *Biblioteca maravillas*, *Chicos*, *Mis chicas*, *Chiquitito*, *Clarín*, *El Gran Chicos*, *¡Zas!*, *Júnior films*, *Bazar* y alguna revista más, de pronta desaparición en su gran mayoría. A partir de 1943 la editora “Hispano Americana de Ediciones” intentará lanzar nuevos títulos, teniendo cierto éxito su colección de cuadernos *Las grandes aventuras*, a más de introducir muchos tebeos useños con el fin de ganar público; tales tebeos fueron: *El Hombre Enmascarado*, *Franck Buck*, *Tarzán*, *Flash Gordon*, etcétera. A la par, dicha editorial también lanzó otros trabajos más “españoles” (por españolizados), en una suerte de “serie B de la historieta”: *Ciclón el Superhombre (Superman)*, *Juan Centella (Dick Fulmine³⁷)*, *Jorge y Fernando (Tim Tyle’s and Spud)*, *El Titán Submarino (Capitán Nemo)*, *El Jinete Fantasma (El Zorro)*... Al tiempo, otras editoriales con sus respectivos títulos iban surgiendo al compás de la lenta recuperación económica, ralentizada por la autarquía de aquellos años en los que España era mayoritariamente rechazada en el concierto mundial a causa de la dictadura franquista. Son también los años de *Roberto Alcázar y Pedrín* (1940) y *El Guerrero del Antifaz* (1944), junto a otros personajes menos conocidos (*Julio y Ricardo*, *El Pequeño Luchador*, *El Pequeño Policía*, *X-3 y su Patrulla Secreta*, et al), como plasmación de una heroica nacional de rancia tradición derechista; de esta guisa, estos tebeos son fiel espejo de las presiones del momento, y de la ideología que los inspira y enmarca. Presiones que, sin dejar de ser totalitarias, varían visiblemente en cuanto al tebeo incumbe, al darse unas mayores difusión y amplitud de criterios editoriales³⁸.

Derivada de estos cambios antedichos, tenemos la descarada americanización del tebeo en todos sus órdenes; de hecho, los héroes de las publicaciones que hasta 1945 eran alemanes o italianos “cambian de nacionalidad” a partir de esa fecha –por la derrota del Eje en la II Guerra Mundial–, con lo que muchos aparecen como estadounidenses. De todos modos el gobierno franquista fue rechazado y condenado por la ONU, con lo que el régimen no hizo sino consolidarse (1951-1959) al “cerrarse en banda”. Por otra parte, el acontecimiento de la Guerra Fría benefició al franquismo, *guerra* que llevará a EEUU hacia un acercamiento a España, en la calidad de ésta como

37 Héroe italiano fascista del tebeo (1938), creación de Bono y Gori.

38 Este relativo relajamiento de la censura permitió, verbigracia, la publicación de historietas como la “Tragedia en Oriente” –dentro de la serie «Una aventura de Cuto»– de la publicación *Chicos* (nº 368, noviembre de 1945), que condenaba implícitamente los regímenes dictatoriales. El mentado cambio ocurre en el apartado de la prensa (1946), que deja de depender de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS para pasar a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, como parte del programa del nuevo Gobierno, formado el 20 de julio de 1945; entonces, la sobrecargada Subsecretaría empleó el “relax” para asumir la censura, a la cual veía como una obligación menor.

enemiga del comunismo; con ello, “por tracción”³⁹, la mayoría de los Estados normalizarán sus relaciones con Madrid, plasmándolas en el retorno de sus embajadores, finalizándose así el *boicot* internacional. En esta línea, el mejor año para el franquismo fue el de 1953, al firmar un Concordato con la Santa Sede y asimismo los Acuerdos con EEUU. La ayuda extranjera y el advenimiento de los tecnócratas posibilitarán el despegue económico (esbozado en el Plan de Estabilización –1959–), junto a un cierto aperturismo del régimen.

Muchos son los títulos que aparecerán hacia el final de este período, conservando, empero todo lo dicho supra, gran parte de ellos un trasfondo confesional y político adicto –claro está– al franquismo; así, los: *Atalaya* (1941), *¡Zas!* (1945), *Volad* (1948), *Trampolín* (1949), *Tin Tan* (1950), *Jóvenes* (1951), *Valentín* (1953), *Molinete* (1956), *Tres Amigos* (1957), etcétera. Este tono catequético coincide con el despegue del tebeo como “cultura de masas”⁴⁰, hecho que favorece el proselitismo estatal.

LOS TEBEOS DEL DESARROLLISMO

Esta última etapa es antecedente a nuestra contemporaneidad, y se caracteriza por el contraste entre el crecimiento económico y el inmovilismo político (1959-1969)⁴¹; aquí, el éxodo rural atraído⁴² por el “efecto industrial” contribuirá a la modernización de las mentalidades españolas de la época, que comenzarán a demandar, más o menos explícitamente, un cambio en el encorsetado rumbo político dictatorial. No obstante, acabó por suceder lo que dictamina Koselleck⁴³: puesto “que una revolución técnica que tenga éxito presupone un mínimo de estabilidad que excluye en principio una revolución sociopolítica, aun cuando esta pueda darse como consecuencia o como presupuesto de aquella”. Dicha revolución española fue tecnócrata *ad initium*. Hay que tener en cuenta, además, que para este decenio son ya muchos los españoles (jóvenes) que no han vivido directamente los horrores de la guerra civil, lo cual les hace más inmunes a las arengas lanzadas desde el poder; poder político que agitaba el fantasma de la guerra, para mantener el *statu quo* inmediato al fin de la contienda en 1939.

39 Ernest JÜNGER, *La paz*, Barcelona: Tusquets, 1996, p. 177.

40 José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas* (9 vols.), Madrid: Revista de Occidente, 1946ss, (IV) p. 113-310 (se trata del agudo trabajo: “La rebelión de las masas”, de 1930). Véase asimismo a Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1984.

41 José E. CASTELLÓ, *España: siglo XX. 1939-1978*, Madrid: Anaya, 1989, p. 54-71.

42 De nuevo la “tracción” jüngeriana (*ibidem* nota 39).

43 Reinhart KOSELLECK, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 68.

La susodicha tensión entrambos antagonismos en liza, sobre el mismo *campo de Agramante* –el “cuerpo social” –⁴⁴, propicia el auge de la importancia comercial y sociológica de los cuadernos de historietas sentimentales realistas; romántico trasunto de la similar confrontación (con todas las salvedades) entre las artes neoclásicas y románticas, que también fueron dos caras de la misma moneda, es decir, del sentir de una época. Buena prueba de ello son los títulos: *Rosas Blancas* (1958), *Damita* (1958), *17 años* (1958), *Claro de luna* (1959), *Modelo* (1959), *Tu Romance* (1959), *Güendalina* (1959), *Serenata* (1959), *BB* (1959), *Mary Noticias* (1960), *Lilian azafata del aire* (1960), *Muchachas* (1960), *Maga* (1961), *Sissi Juvenil* (1961), *Romántica* (1961), *Salomé* (1962), *Babette* (1964), *Cherie* (1965), *As de Corazones* (1966) y más, que cuidan el género al adecuar el formato de modo que disfrazaban estos tebeos de revistas, sobrepasando en todo caso los 20 x 15 cm.

Corren nuevos tiempos porque está finalizando una época, y ello pese a la amortiguación del *mutatis mutandis* que suponía el corsé dictatorial de Franco. Las asuntísticas se renuevan y evolucionan hacia planteamientos más modernos, convirtiéndose personajes populares desde los años cincuenta en estereotipos que llegan en muchos casos a la autoparodia, al tiempo que se crean nuevos personajes más acordes a los nuevos gustos de los lectores. Como señala Martín⁴⁵: “ciertos modelos de tebeos comienzan a envejecer y, concretamente, los tebeos de aventuras para niños, inician una inadvertida decadencia”, declive que abrirá las puertas a nuevos modos de entender el tebeo, cuyo mejor ejemplo es *Alex* (1955-1956), verdadero adelantado a su época al abordar el conocimiento y la teoría de la historieta, combinando el tebeo clásico con las páginas didácticas propias de una revista científica.

Otra reseña importante es el hecho de que el último número de *Alex* fuese un ejemplar anómalo dentro de la rareza propia de la susodicha publicación, al dedicarlo como monográfico al dibujante Josep Toutain, quien entonces ya estaba volcándose como agente de tebeos; este tipo de empresa era germinal entonces, naciendo en España poco antes del desarrollismo (1955). Asimismo, tres eran las factorías habidas en la etapa que estamos tratando: “Creaciones Editoriales, Selecciones Ilustradas y Bardon Art”, todas ellas seguidoras de la estela useña de la agencia productora y vendedora de tebeos “King Features Syndicate” (1914). El monografiado Josep Toutain sería cofundador de “Selecciones Ilustradas” (1956), creando además años después (1983) “Cómics Fórum”, dos etapas después de ésta, como una línea editorial de la pronto multinacional “Planeta DeAgostini”.

⁴⁴ Fredric JAMESON, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid: Visor, 1989.

⁴⁵ Antonio MARTÍN, *Apuntes para una Historia...*, *op. cit.*, p. 170.

EL TARDOFRANQUISMO (1969-1975)

El fragmento del poema nº “LIII” de los *Proverbios y cantares*, de Antonio Machado, que reza: “Españolito que vienes/ al mundo, te guarde Dios./ Una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón”, refleja adecuadamente la situación del momento; ocurría así que la división entre inmovilistas y progresistas era palpable en la sociedad del último franquismo, mayoritariamente ahíta ya de la dictadura por muchas razones.

Contra lo esperable, la prosperidad económica no produjo adhesión al régimen dictatorial, haciendo brotar por el contrario un anhelo generalizado de cambio. “Los coletazos del Mayo del 68, significados en gran cantidad de revueltas estudiantiles y universitarias”⁴⁶, resuenan en España; y es que el relevo generacional propicia, como decíamos supra, la evanescencia del amedrentamiento de la sociedad española. Esta sociedad se envalentonó también, a más de por el ínsito apasionamiento juvenil, con el aumento de información, en gran medida efectivo gracias a la urbanización creciente y al turismo masivo. A pesar de todo, la mano férrea del anquilosado sistema franquista no dejará expresar la abrumadora corriente social a través del arte, como no se dé en el exilio o de forma camuflada; ejemplo de esto último es el camuflaje practicado por *La Codorniz*, y por los artistas pictóricos del grupo “Equipo Crónica”.

Merece la pena comentar el cuadro *El intruso*, del antementado “Equipo Crónica”, porque el empleo de personajes y técnicas del tebeo fue habitual en ellos (como en otros artistas de la época), inscritos en la corriente del *Pop art*; esta influencia del tebeo, reflejada en otras artes alcanza aquí un rizar el rizo, ya que la historieta es de por sí un híbrido entre literatura y pintura, re-hibridado por tanto en el *Pop art*. En *El intruso* una imagen de *El guerrero del antifaz* entra a saco en el *Guernica* de Picasso, cuadro que tenía en los círculos de la oposición al franquismo la simbolización de la resistencia a la dictadura; se hace así una alegórica transposición del régimen franquista cargando contra la democracia, tal como la Legión Cóndor hubo asolado en 1937 la ciudad euskera. La representación protagonista, del personaje de Manuel Gago, simboliza las fuerzas de Franco cortando miembros y matando con la espada a discreción a los perdedores de la guerra civil española, también encarnados en el *Guernica*.

Así, son el humor –más o menos ácido– con la ironía los motivos principales del tebeísmo del momento, bien representados con la aparición del tebeo *Gran Pulgarcito* (1969); a este respecto hay que añadir igualmente el auge de personajes como: *Mortadelo y Filemón* (1958) –parodia libre de *Sherlock Hol-*

⁴⁶ Jesús VIÑUALES, *Arte español del siglo XX*, Madrid: Encuentro, 1998, p. 134.

mes y *Watson*, así como de la CIA⁴⁷, de Francisco Ibáñez; *Anacleto, agente secreto* (1967) –parodia de *James Bond*–, de Manuel Vázquez; *Zipi y Zape* (1948, los “veteranos” del elenco), de Josep Escobar; *Sir Tim O’Theo* (1970) –españolización también de *Sherlock Holmes* y *Watson*, llamándose su mayordomo *Patson*–, de Joan Rafart (“Raf”); o *Superlópez* (1973) –parodia de *Superman*–, de Juan López (“Jan”), por citar algunos de entre un larguísimo etcétera. La editorial puntera de esta etapa es Bruguera, marcando su mentado *Gran Pulgarcito*, a pesar de durar apenas dos años en los quioscos, un cambio en el formato editorial; efectivamente, se abandonan las historietas de una página –a lo sumo dos– para ocupar varias, como preludio de los posteriores álbumes de un solo personaje⁴⁸ y de los *comic-books* (o sea, vuelve el formato típico de los cuadernos de historietas de aventuras de los periodos bélico y posbélico).

Como decíamos al principio de este epígrafe, la censura franquista volvió por sus fueros, con la emisión el 13 de octubre de 1962 de la Orden ministerial por la que se regula la Comisión Asesora dentro del Consejo Nacional de Prensa, denominada Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles (CIPIJ); tal comisión estaba encargada de informar de cuanto afectase a la formación de la infancia y la juventud, y especialmente todo lo referente a las publicaciones infantiles, desarrollándose así la propuesta del nuevo ministro de Información y Turismo (1962): Manuel Fraga Iribarne. De este modo se decide la conveniencia o no de los nuevos títulos, los números extra, los cambios de contenido... así como la necesaria autorización para el permiso de importación y puesta en circulación del material extranjero. Botón de muestra de su actividad restrictiva, la retirada del mercado de ocho títulos de la editorial Novaro (importados): *Batman*, *Cuentos de misterio*, *El Halcón de Oro*, *Historias Fantásticas*, *Mi gran aventura*, *Relatos Fabulosos*, *Superman* y *Titanes Planetarios*, se inició el 20 de marzo de 1964. Ese mismo año, meses después, “se endurecen los procesos de censura de los tebeos españoles y extranjeros, así como las exigencias para la autorización de nuevos títulos”⁴⁹, lo que supondrá una causa más a la capa caída del género de aventuras en la historieta y del tebeo en general.

El tardofranquismo es paradójico en muchos de sus aspectos, siéndolo asimismo en el ámbito cultural, donde por un lado se proscriben los tebeos mien-

47 Aunque esta introducción paródica es posterior (1969), precisamente cuando comienza la época que estamos tratando, al ingresar la que también puede verse como españolización de los cinematográficos *El Gordo y el Flaco* en la *TIA* (Técnicos de Investigación Aeroterráquea); este casticismo supondrá un importante giro en la “vida” de *Mortadelo y Filemón*, al incluir una nueva trascendencia a sus disparatadas aventuras y toda una *ex novo* serie de *gags* y roles, al interactuar con nuevos personajes hijos (el *Superintendente* –*El Súper*– *Vicente*, el profesor *Bacterio*, la secretaria *Ofelia*...), junto a innovaciones “tecnológicas” como el *zapatófono*, los inventos de *Bacterio*, las entradas secretas a la *TIA*, etcétera.

48 El citado *Superlópez* comenzó así, como “libro” de 48 páginas a blanco y negro.

49 Antonio MARTÍN, *Apuntes para una Historia...*, *op. cit.*, p. 193.

tras que por otro lado se presentan obras pictóricas subversivas como la comentada de *El intruso* del “Equipo Crónica”, o la no menos mordiente *El Tribunal de Burgos* (1971). Esta última es una serigrafía del mismo grupo, de 65’2 x 55’2 centímetros, que se suma a la protesta multitudinaria de las movilizaciones⁵⁰ contra el llamado “Proceso de Burgos”, donde se juzgaba a dieciséis personas acusadas de ser los integrantes de ETA asesinos de Melitón Manzanas⁵¹. Al cabo, se instituyó un consejo de guerra para dicho juicio, ya que las quejas llegaban incluso desde Europa, a las que reaccionó el franquismo declarando el estado de excepción más “el tradicional montaje (mediático) de una magna manifestación patriótica de adhesión a Franco”⁵². Finalmente, el proceso sumarísimo arrojó las condenas de seis penas de muerte y 752 años y seis meses de cárcel para los diez inculpados restantes. La litografía mentada la realizó el “Equipo Crónica” al tomar⁵³:

“la composición de un gran retrato colectivo de Rembrandt (1606-1669): *Los síndicos de los pañeros* (al cual) invirtió. Sustituyó una de las figuras por *El guerrero del antifaz* y otra por un militar con uniforme moderno. Puso ante todos ellos una mesa-estrado y sobre ella, por delante de los personajes, el símbolo de su condición militar: cuatro sables tomados de las barajas españolas de Heraclio Fournier”.

Se desprende por tanto de todo lo dicho el divorcio entre la sociedad española tardofranquista⁵⁴ y el gobierno del país con sus afines, encabezados por el dictador Francisco Franco. A estas alturas, además, ya había perdido todos sus apoyos, pues la Iglesia había comenzado a desmarcarse del régimen desde 1966; esta línea se intensifica desde que accediese a primado de la Iglesia española monseñor Vicente Enrique y Tarancón, lo cual supuso la multiplicación de las opiniones eclesiales contra la carencia de libertades. Crecía así el distanciamiento entre franquismo e Iglesia, verdadera fuerza legitimadora ésta de aquél, desde que el aparato franquista relegó el falangismo a un ninguneador segundo plano.

⁵⁰ Entre tales movilizaciones, se contó con la petición de clemencia por parte de la asamblea plenaria del episcopado español.

⁵¹ Conocido como supuesto torturador, este inspector de policía fue asesinado por ETA el 2 de agosto de 1968.

⁵² José E. CASTELLÓ, *España: siglo XX...*, op. cit., p. 58.

⁵³ Sofía BARRÓN, Isabel JUSTO y Facundo TOMÁS, *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, Valencia: IVAM, 2005, p. 147.

⁵⁴ Alicia ALTED y Encarna NICOLÁS, *Disidencias en el franquismo (1939-1975)*, Murcia: Diego Marín, 1999.

LA DEMOCRACIA TRANSICIONAL (1975-1987)

La muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, pese al lloroso anuncio televisivo de Carlos Arias Navarro⁵⁵, fue noticia de júbilo mayoritario al atisbarse el posible cumplimiento de un mito; efectivamente, como dice García⁵⁶: “El mito ha sido muchas veces la verdad del mañana”. Este mito, expresión del ansia colectiva, era, por supuesto, la “Libertad”; la cual sería traída, al menos en una porción importante, con la articulación de la monarquía parlamentaria como cauce democrático. Dicho cambio de la forma de Estado se da por concluido con la aprobación de la Constitución de 1978, quedando ya fijada a principios de 1977 la correlación de las fuerzas sociales en las que se asentaba la monarquía parlamentaria; empero, las definiciones y prácticas de las fundamentales políticas del *Nouveau Régime* trascienden el estricto referéndum constitucional, para alongarse en varios aspectos hasta principios del segundo mandato socialista (en concreto, hablamos del jalón constituido el 10 de junio de 1987, con las primeras elecciones europeas con intervención española).

Aquí, la decadencia del héroe clásico, ya mencionada, se certifica con el último ejemplo de dicho prototipo tradicional: *El Corsario de Hierro* (1970), marcando asimismo el inicio del *boom* del tebeo adulto⁵⁷, eclosionando al poco –en España– tebeos como: *Tótem* (1977), *1984* (rebautizado después como *Zona 84* –1978–), *Creepy*⁵⁸ (1979), *El Vibora* (1979), *Comix Internacional* (1980), *Cimoc* (1981), etcétera. En estas publicaciones tenían cabida historietas con trasuntísticas más o menos fantásticas, o de un realismo mágico –a veces anodino– no exento de humor irónico en algunos casos, como el de *El Jueves*⁵⁹ (1977), o –a través del importado *underground*– *El Vibora*⁶⁰. Obras representativas, aparte la avalancha de los superhéroes (primero con la editora “Vértice”⁶¹), son: *Torpedo 1936*, *Las aventuras de Dieter Lumpen*, *Makoki*, *Peter Pank*, *Taxista...*

55 Presidente del Gobierno franquista desde enero de 1974.

56 Fernando GARCÍA, *Los mitos de la Historia de España*, Barcelona: Planeta, 2006, p. 192.

57 Francesca LLADÓ, *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto: 1975-1984)*, Barcelona: Glénat, 2001.

58 Que con *Vampus*, *Rufus* y otras similares reflejan el gusto del momento por el *gore* y el feísmo, anticipo del “Síndrome Amaranto” –que es la atracción por la desgracia ajena– actualizado en los televidentes de los programas de “cotilleo lacrimógeno”.

59 Heredero, como veíamos supra, del estilo crítico-cínico de *La Codorniz*.

60 Donde no puede ser más llamativa la coincidencia con el manifiesto prologador del primer *TBO* (1917), promulgado 62 años antes, al tiempo que reflejo del cambio de mentalidades entrambos periodos –cambio colegible del matiz discursivo de cada uno–. Así, la editorial expresaba en su primer número unas casi pariguales intenciones, ociosa e idearia: “No tenemos ideología, no tenemos moral, no tenemos nada más que ganas de dibujar un tebeo para ti”; huelga decir que tenían ambas cosas (ideología y moral concordantes), aunque bajo el manto de un nihilismo ignorado por ellos.

61 Desde 1969, con títulos como *Los 4 Fantásticos*, *Spiderman*, *Dan Defensor...* volviendo en 1971 las publicaciones de “Novaro”, todavía todas en blanco y negro, aunque esta última editorial publicaría

También los tebeos eróticos y pornográficos⁶² hacen su aparición, especialmente de importación, al calor de la libertad de expresión alcanzada, más el acicate del cambio de mentalidad mayoritario (señalado supra) operado en aquellos años; tal “inversión psicosocial” ya venía gestándose de forma clara desde el “desarrollismo” –como en el resto de Occidente–, aunque entonces no pudiese eclosionar como ahora, por culpa del corsé dictatorial dominante advenido “desde arriba”. De cualquier modo, en este marco de editorialismo libertario, son las publicaciones de superhéroes las que se llevan la palma, llegando a influir su prefijo en la titulación de las revistas de historieta humorística como: *Súper Zipi y Zape*, *Súper Mortadelo* o *Súper Pulgarcito*.

¿Por qué el triunfo de los superhéroes cuando el héroe clásico está desprestigiado? Porque la fase dramática o de madurez de la figura histórico-universal que es el héroe ha concluido, fase que veíamos paradigmaticada en la representación heroica de héroes en el tebeo del tipo del *guerrero del antifaz*, como dilucida Tomás⁶³ de él:

“*«El guerrero del antifaz»* pertenece a (...) la autarquía, al hambre y a la pobreza, al aislamiento internacional, a la década (sic) de la posguerra. Tiene que servir para que la mayoría de los jóvenes sueñen con aventuras, acciones excitantes, lances amorosos. Y sólo puede identificarse un público con un personaje si éste, por su propia conformación, se encuentra estrechamente enlazado a dicho público. El *Guerrero* es un héroe desnudo y triste, sin más poderes que su espada y su valor, y con ellos se enfrenta a unos acontecimientos que le vienen encima sin darse cuenta y de los que no puede escapar”.

entre 1973 y 1979 (serie *Librocómic*) cuadernos con las mismas dimensiones del *comic-book* original y a color, cambio que también adoptará “Vértice” a finales de los años 70, incluyendo colecciones de “DC”; por otro lado, la editorial “Vértice” cambiará de nombre (“Mundocómics”, y más tarde “Surco”) hasta su cierre definitivo en 1983. En 1982, “Zinco” comenzará a publicar los tebeos de superhéroes de la “DC” y en 1983 “Cómics Fórum” hará lo propio con los de la “Marvel”, desbancando la incursión de “Bruguera” (desde 1979) que llegó a publicar a los más relevantes de ambas editoras useñas (*Superman*, *Batman*, *Spiderman*, *Hulk...*).

62 Esta pornografización social destacadamente mediática, tal como arguye Shere HITE, “¿Por qué los hombres de hoy pegan a las mujeres?”, *El Mundo* (25 de febrero de 2004), p. 4-5, tiene una de sus razones de ser en común con el contestatarismo ínsito de las publicaciones de crítica política, en el lógico pendular de una situación represiva a otra de mayor libertad; así, sucedía esta contestación en publicaciones tipo *El Jueves* –ya mencionado–, o en *El Pápus* y en las ediciones contraculturales (verbigracia, en el también mentado *El Vibora*, que llegó a publicar un especial monográfico dedicado a la intentona golpista del terrible 23-F de 1981, haciendo humor de una situación peliagudamente difícil).

63 Facundo TOMÁS y Enrique TORMO, *La Guerra Civil del Equipo Realidad*, Valencia: UV, 1981, p. 5.

Para esta nueva periodicidad, que podemos calificar de cuasi-comedia o vejez, la tipología que mejor la ilustra es la del superhéroe de tebeo. Nacido en EEUU en 1938, al irrumpir a escena *Superman*⁶⁴, poco a poco en primera instancia se irá consolidando este género, anticipo además de una mitología que estaba gestándose por entonces; dicha mitología no es otra que la relativa a la *ufología*⁶⁵, la cual recibió ese mismo año el importante espaldarazo de la “realista” radiodifusión de Orson Welles: *La guerra de los mundos*. Después, su asiento será de forma vertiginosa, al comenzar la autoproclamada *Era Marvel*⁶⁶, donde los superhéroes se irían multiplicando sin cesar como una nueva tribu de las viñetas.

No debe extrañarnos la fácil identificación del público actual con los superhéroes, especialmente los jóvenes, como siempre; aunque cada vez son más los niños “atrapados” en su hechizo, no siendo pocos también, con ser los menos, los adultos interesados. Pese su fantasmagórica esencia, ya ocurría esto mismo con los medievales cantares de gesta por ejemplo, donde tanto valía la austeridad verosímil (que no era necesariamente cierta en todos sus episodios) de los cantares castellanos como la fabulación épica de las gestas francesas; de hecho, lo que contaba y cuenta es el potencial simbólico de lo relatado. Así, para esta nuestra era del individuo⁶⁷ (trividuo, si atendemos la relación consigo mismo)⁶⁸, el triunfo extraordinariamente solitario del superhéroe es un modelo atrayente, tanto para nuestra dislocada realidad cotidiana como para nuestro siempre insatisfecho deseo de endiosarnos.

En efecto, paralelizando con la línea de la cita anterior de Facundo Tomás, el superhéroe es un semidiós estrambóticamente vestido, estafalario atuendo lucido a guisa de emblema y atributo de su libertad; libertad o libertinaje incluso, pues su disfraz le permite desprestigiar hasta el miedo al ridículo, siendo consecuentemente una persona alegre (léase feliz). Para colmo, el superhéroe se enfrenta a cualquier peligro en su desinteresada lucha en pro del inocente, y sus poderes sobrenaturales

64 Creación de Jerry Siegel y Joe Shuster.

65 Carl G. JUNG, “Un mito moderno. De cosas que se ven en el cielo” en *Civilización en...*, *op. cit.*, p. 287-404.

66 Iniciada de la mano de Stan Lee y Jack Kirby, con *Los 4 Fantásticos*, fue un auténtico resurgimiento del género, al aplicarse una nueva directriz a los guiones, que los hizo volver paulatinamente a un estado no tan infantiloides al potenciar el cariz personal de los superhéroes; éstos, a diferencia de los adocenados productos de la “DC”, tenían problemas más cotidianos, con sus molestias patológicas, desamores, marginalidades (recordemos que son seres fuera de lo común, ocultos por lo general tras una máscara), fracasos, etcétera. En definitiva, la mixtura de la fantasía superheroica de tintes románticos con la vulgaridad rayana con el culebrón aupó a “Marvel Comics” al podio de editorial descollante de los tebeos de superhéroes.

67 Alain RENAULT, *La era del individuo. Contribución a una Historia de la subjetividad*, Barcelona: Destino, 1993.

68 Pascual RAGA, *La Cultura de la Muerte* (vol. I) *Donn “el Oscuro”*, Saarbrücken: Académica Española, 2020.

son originados mayormente por la tecnociencia, hoy tan al “alcance” de muchos como querida por todos. Se genera además, en su peculiar mitología de raíz clásica, la implícita idea de que la maravilla operada en el superhéroe le puede acaecer a cualquiera de nosotros; aunque aquí, auto-fabulaciones posibles aparte, el aludido elemento religioso está secularizado como ciencia-ficción. Este último punto, el de la aparente irreligiosidad, también coincidente con el hombre occidental de nuestros días, hombre que en España “nacía” alrededor de la Transición.

Finalmente, hemos de nombrar que el camaleonismo del tebeo progresa acorde con los tiempos que estamos tratando, donde vemos cómo una dictadura trata de disfrazarse de democracia –sin conseguirlo–, o cómo una derecha pretende populismos mientras que una izquierda aplica economías de capitalismo salvaje. En consonancia, los tebeos cambian de formato, aparecen y desaparecen géneros, se hibridan con otras artes... Tal es el caso de la *novela gráfica*⁶⁹, atribuida su autoría a Will Eisner con su *Contrato con Dios* (1978), siendo precedentes españoles que apuntan a la misma *Hom* (1975) y *Paracuellos* (1977), ambas de Carlos Giménez; o la pictoricidad de las viñetas de Fernando Fernández; o la combinatoria de fotografía y dibujo en algunos álbumes; etcétera. Politizando y polemizando, los tebeos son como un ágora más de la vida pública, de la cual resultan espejo en el que reflejarse y ventana para asomarse jánicamente, tanto al pasado como al porvenir. Como explicaba Wright Mills sobre lo sostenido por Parsons, según nos informa Ariño⁷⁰: “podemos mirar la realidad social desde tres perspectivas diferentes, porque ésta consiste en un único cuerpo poliédrico constituido por tres caras: social, psicológica (personalidad) y cultural”. Asimismo, todo lo visto sucede sin perder la idiosincrasia gráfica, literaria y onomatopéyica, de los tebeos.

DESPUÉS DE LA TRANSICIÓN HASTA HOY (1987-)

La democracia se consolida como todo asunto postransicional, asiento que lo es también para los anteriores líderes del mundo del tebeo: los superhéroes⁷¹.

69 Donde, en mayor grado que el presente en las cuestiones formales, priman estas novelas gráficas el control total del artista en todos los carices de la creación –hermanándose así al escritor de narrativa–, más la orientación “adulta” de la trasuntística de la historieta, potenciada ésta con el formato *novelístico* y la distribución en librerías (ya no en quioscos o supermercados, como ocurre con los tebeos convencionales). Por otra parte, otro autor destacado, cuya contribución sigue hoy en diversos campos artísticos, es Neil Gaiman (1960-), con su igualmente pionero trabajo: *Sandman*; como anécdota al caso, a menudo insiste este artista en señalar que “sin la imaginación seguiríamos viviendo en cuevas” (citado en Iñigo LÓPEZ, “El Rey de los Sueños”, *El País Semanal*, 1654 (2008), p. 13).

70 Antonio ARIÑO, *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*, Barcelona: Ariel, 2000, p. 31.

71 Viviane ALARY, “La historieta en España: entre el futuro y el pasado” en Antonio BALLESTEROS y Claude DUÉE, *Cuatro lecciones sobre el cómic*, Cuenca: UCLM, 2000, p. 35-66; e *Ibidem* (ed.), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse: UM, 2002.

Aparte el sonoro triunfo de los superhéroes en el arte tebeístico, este mismo está sufriendo una paulatina mutación, cambio que una vez más es fiel reflejo de los presentes aconteceres. Dicha permuta, que no significa todavía la completa sustitución de los clásicos modos, es la de su virtualización; fantasmagoría llevada a cabo vía el expediente de transir desde el soporte en papel al de en pantalla (pequeña), pantalla que no es otra que la de los videojuegos. Así lo registraba en unas líneas de periódico Cela Conde⁷²:

“Los tebeos se han convertido ahora en videojuegos sin que apenas cambie la lucha entre el bien y el mal, a exterminar en este último caso. Pero una iniciativa de la Federación de Asociaciones Islámicas puede cambiar las cosas. En sólo dos años han puesto a punto un videojuego en el que también hay buenos y malos, faltaría más, pero cambiados de bando. Cargan ahora con el papel de perversos los invasores norteamericanos que llevan a cabo sus tropelías en Iraq; como víctimas figuran dos científicos secuestrados por órdenes de Washington y los buenos encargados de liberarles son agentes secretos iraníes que se trasladan a la violada ciudad santa de Kerbala”.

Como vemos, otras circunstancias registra el extracto reproducido, que no son otras que el producto de los actuales choques en el tablero geopolítico mundial, choques de ignorancias⁷³ y de civilizaciones⁷⁴, tristemente plasmados en nuestro país con los atentados del 11-M de 2004 (barbarie coadyuvada además por varios factores de diversa índole). Asimismo, es ilustradora la toma de conciencia por parte de los islamistas de los nuevos –aunque no tanto– medios de propaganda bélica a su alcance, buena prueba del imparable ascenso del llamado Cuarto Poder⁷⁵: el poderío mediático.

En este tris, la consabida virtualización de los tebeos es uno de los rasgos principales de nuestra época, afectando por ello no sólo a las otras artes (pintura, escultura, arquitectura...) sino a todo lo atañente a los hombres de nuestro tiempo, especialmente en la “cultura” occidental. Así, tenemos la sociedad con

72 Camilo J. CELA CONDE, “Guerra de tebeos”, *Levante. El mercantil valenciano* (18 de julio de 2007), p. 3.

73 Edward W. SAID, “El choque de ignorancias”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 21-22 (2001), p. 144-148.

74 Samuel P. HUNTINGTON, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona: Paidós, 1997.

75 Acuñamiento debido a las declaraciones de Edmund Burke (1729-1797), quien aventuró que “el periodismo sería tan importante como el Parlamento” (cita recogida en Paul JOHNSON, *El nacimiento del mundo moderno*, Madrid: Javier Vergara, 1999, p. 910).

sus precarias relaciones personales de efímera duración y etérea inconsistencia licuificante⁷⁶, deslavazada en su multitudinaria⁷⁷ soledad urbanita; o la política despolitizada de nuestro capitalismo global, puesto que colegimos cómo “en nuestra era «pospolítica» la política propiamente dicha se ve progresivamente reemplazada por la administración social especializada”⁷⁸; o la religión, donde con el laicismo como abanderado de la secularización asistimos a la paradoja de una “fe” sin dios (aparente); o la economía, que asiste tanto a la pérdida de un patrón estable para los tipos de cambio como al avance del “dinero electrónico” –fantasma monetario donde los haya–; o la medicina, dotada cada vez más de medios para invisibilizar el interior de la corporeidad humana; o el lenguaje⁷⁹, con la proliferación del eufemismo y otras lacras, rematadas con la estratagema de lo subliminal; o las comunicaciones, bajo la égida del virtualizador Internet; o la filosofía, en una mayoritaria corriente que desvincula el conocimiento de la realidad, tratando a éste como algo indefinido, inmaterial y ajeno al mundo, causa de la justificada denuncia de Elías⁸⁰ cuando dice que “resulta extraño que se haga caso a filósofos que proponen doctrinas que postulan un defecto congénito del medio humano de orientación”... Sobre esto último, también señala Thompson que, tras siglos de antañona fijación del sujeto en el objeto, hoy, “en cambio, el filósofo interroga la palabra: un artefacto lingüístico ya dado, con una génesis social oscura y *con una historia*”⁸¹.

Todo ello aunado en lo que ha devenido como *l'effet du irrèel*; “efecto de lo Irreal” que es, cómo no, totalmente contrario al que predicaba Barthes en 1968; efectivamente, “en contraste con el barthesiano *effet du réel*”⁸², en el que el texto nos hace aceptar un producto ficticio como «real», aquí, lo Real mismo, para poder ser soportado, tiene que ser percibido como un espectro irreal de pesadilla”⁸³. Huelga decir que en tales elucubraciones el eco de Lacan no puede ser mayor. Asimismo, dicha “desrealización” no es el único rasgo prominente de nuestro tiempo, mas el espacio de este comunicado no nos permite un

76 Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: FCE, 2006.

77 Michael HARDT y Antonio NEGRI, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona: Debate, 2004.

78 Slavoj ŽIŽEK, *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Madrid: Akal, 2005, p. 105.

79 Amando de MIGUEL, *La pervisión del lenguaje*, Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

80 Norbert ELIAS, *Teoría del símbolo*, Barcelona: Península, 2000, p. 193.

81 Edward P. THOMPSON, *Miseria de la teoría*, Barcelona: Crítica, 1981, p. 18.

82 Roland BARTHES, “*El efecto de lo real*” en *Lukács y otros. Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires: EBA, 1982, p. 154.

83 Slavoj ŽIŽEK, *Bienvenidos...*, *op. cit.*, p. 20. Abundando este síntoma, la última línea tebeística se hiperrealiza, con muestras como el tebeo intitulado *La cuenta atrás* (2008), evocador del desastre desencadenado por el buque Prestige en noviembre del 2002; o el debate “Cómico y realidad”, efectuado en la Feria del Libro de Madrid (2008), con declaraciones como la de Paco Roca, citado en Tereixa CONSTENLA, “El tebeo se pega a lo real”, *El País. El periódico global en español* (10 de junio de 2008), p. 47, donde dice que: «No puedes imaginarte nada mejor que la realidad».

análisis sintético de mayor calado; bástanos mencionar de paso otros de estos caracteres, bien patentes en España y asimismo reflejados en los tebeos que aquí se publican.

Como ejemplo del individualismo, en su paralelo tebeístico vuelven los superhéroos a llevarse la palma, superhéroos que en aplastante mayoría desarrollan sus aventuras en solitario y con varias revistas a ellos dedicadas; o la creciente tecnificación de la persona⁸⁴, plasmada en tantos personajes robóticos de los últimos tebeos, y cuya reciente *opera magna* ha sido la cinematografización de los populares *Transformers*; o el mito del progreso sin fin⁸⁵, registrado en la historieta con el perfeccionamiento a más y mejor de sus personajes, así como la pléyade de relatos que nos presentan mundos (generalmente extraterrestres) mejores que el nuestro gracias a lo avanzado de su tecnociencia⁸⁶; o el vértigo de lo fugaz: la dichosa taquimanía, la cual conceptúa la veloz aparición y desaparición de tantas modas y modismos de toda índole⁸⁷, fugacidad extensible a las relaciones personales (divorcio exprés, varios –y por lo general breves– matrimonios sucesivos por persona, relaciones esporádicas, etcétera), taquimanía patentizada asimismo en el mudable movimiento editorial de los tebeos y sus personajes: “héroos de un día”; o el creciente endiosamiento del hombre actual⁸⁸ (compárese el penúltimo ¶ del epígrafe anterior), creído de poderlo todo, superhombre nietzscheano del cual el superhéroe tebeístico es su ideal prototipo; o, por terminar, la galopante globalización, representada con la creciente internacionalización de tantísimos tebeos.

Yendo al tercio más sombrío, desde hace ya algunos años podemos observar lo que es el anuncio del declive de los superhéroos, al entrar la figura histórico-universal del héroe en una nueva fase: la paródica. Dicho anuncio comenzó con el paródico *Norman the Barbarian* (1971), de Barry Smith⁸⁹,

84 Víctor GÓMEZ, *Entre lobos y autómatas. La causa del hombre*, Madrid: Espasa-Calpe, 2006.

85 John B. BURY, *La idea del progreso*, Madrid: Alianza, 1971; Robert NISBET, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona: Gedisa, 1981; Antonio CAMPILLO, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Barcelona: Anagrama, 1985; e *Ibidem*: “Historia y naturaleza. De la idea de progreso a la idea de variación”, *La(s) otra(s) historia(s)*, 1 (1987), p. 93-124; por no citar más de un trío de autores al caso.

86 Aunque hay excepciones a esta regla, con aventuras y desventuras de tonos apocalípticos; verbigracia, los “apocalipsis” vividos dentro de un subgénero que llegó a medrar al paio de la Guerra Fría, conocido como “relatos sobre el mundo después de la bomba atómica” (*Stories on After Bomb World*), subgénero reactivado y revisado a raíz del *shock* que supuso el terrible 11-S (2001).

87 Como señala Juan J. CARRERAS, *Lecciones sobre Historia*, Zaragoza: IFC, 2016, p. 214, ya Johann G. Fichte (1807) “personalizaba su época en el movimiento del tiempo, que avanzaba a pasos de gigante, *Riesenchritte*, más aprisa de lo que lo había hecho en cualquier otro momento de la historia universal; está sensación, que desde la Revolución Francesa cada vez sucedían en menos tiempo muchas más cosas que en el pasado, es lo que hoy llamamos «aceleración de la historia»”.

88 Nominado por nosotros también como “antropoteísmo”, ya lo tratamos en Pascual RAGA, *Catón y la Aldea Global*, Saarbrücken: Académica Española, 2017.

89 Irónicamente, este artista es el primer artífice gráfico de *Conan* en el tebeo.

aunque fue la aparición de *Groo, el Errante* (1981), de Sergio Aragonés⁹⁰, la más popular chanza para España de la tebeizada creación novelística de Robert E. Howard, que ya ha tenido hasta sus películas (serias) sobre *Conan el Bárbaro*. A este último le precedían en guasa –y le han seguido otros–, como son las burlas hechas a los personajes de John R. R. Tolkien, con su mundo de elfos, enanos, *hobbits* y otros seres fantásticos⁹¹; o los españoles *Capitán Marihuano & Yerbatoón, The Pathetic Duo*⁹², que rizan el rizo de la chifla denigrante presente en *Superlópez*.

Paradojas de la historia, todo este avance de la defunción heroica se produce precisamente cuando los superhéroes son relanzados desde la pantalla cinematográfica, con más títulos que nunca: *Superman, Batman, X-men, Spiderman, Los 4 Fantásticos, El Señor de los Anillos...* Más no debe extrañarnos este aparente rompecabezas, ya que son muchos los casos en que ese ponerse en la palestra mediática ha significado como el último acto de la bufonada que entierra un género, un personaje, una encumbrada figura; ejemplos de lo dicho son, verbigracia, el tebeo *underground* de los sesenta o el tebeo “de autor” europeo, cuyo auge coincidió con nuestra Transición.

Finalizando ya, resta apuntar que este declive espeja el nuevo giro en nuestras vidas, como decíamos supra, vuelco inclinado hacia un hiperrealismo invocado para “ablandar” la realidad; a su vez, tal hiperrealismo queda bien significado en la actual tendencia tebeística. En suma y sigue, esta es una realidad donde, para más inri y en claro paralelo con lo que estamos apuntando, descuella la por ahora última Cultura de la Muerte –explayada sobretodo en Occidente–⁹³. Hurgando en la “herida”⁹⁴, podemos concluir con que dicha actitud apocada, remisa y mortecina, justificada en parte por los desnortados tiempos que nos toca capear, no deja de ser una reedición del teorema de Thomas; y esto mismo se plasma en el tebeo, pues el arrojado de un Capitán América, inicialmente compartido por todos los “humanos mejorados”, se ve cuestionado por la mo-

90 En España, para aumentar la mordacidad comparativa, se le retituló como *Groonan, el Vagabundo* en las primeras ediciones. Otras parodias del cimerio propasan la línea cáustica hasta llegar a la zafiedad, caso de los *La Espada Chalvaje de Coñan el Barbaro* o *La Pilila Salvaje de Coñan el Bestia*, afortunadamente de corta duración en el mercado.

91 La revista satírica “Mad”, presente desde el año 2007 en España, hace escarnio de cuanto personaje heroico circula en el mundo artístico.

92 Desde 2003 en la editorial Megamultimedia SL, creación de Pepe Díaz.

93 Pascual RAGA, “La Cultura de la Muerte amanece en Occidente”, *Brocar*, 45 (2021), en evaluación; e *Ibidem, La Cultura...*, *op. cit.*

94 Dicha “herida” no es otra que el malhadado “complejo de culpa”, bien estudiado recientemente por Pascal BRUCKNER, *La tiranía de la penitencia. Ensayo sobre el masoquismo occidental*, Barcelona: Ariel, 2008. Además, como dice Hans BLUMENBERG, *La posibilidad de comprenderse*, Madrid: Síntesis, 2002, p. 31, “a partir del exotismo de nuestro sentimiento de culpa producimos el de los demás”; de hecho, la culpabilidad es más contagiosa que el más famoso coronavirus (Covid-19), pandémico azote mundial en los años 2020 y 2021 (más sin visos de haber acabado).

rosidad de “lo políticamente correcto” que abanderará Iron Man en el filme *Captain America: Civil War* (2016).

CONCLUSIONES

Pasamos ahora con las conclusiones recapituladoras. Así, colegimos que los tebeos son una especie artística que combina la literatura y el dibujo para contar una historia. Precedidos por los alerías del siglo XVI, los primeros tebeos aparecen en España de la mano de la *Gazeta de los Niños* (1798), siendo sus autores los hermanos José y Bernabé Canga Argüelles; su temática es educativa, pues el Siglo de las Luces (1648-1826) creía en la validez de la índole educativa para la mejora social (el krausismo seguirá sus pasos), entretanto destaca también la aridez de su imaginaria, reservada la “riqueza” imaginaria para el público adulto y dada la misma sobre todo en los siglos posteriores (donde se descubrirá la fotografía y el cinematógrafo en el siglo siguiente). Por otra parte, en cuanto al contenido de los periódicos infantiles, tenemos los siguientes ítems: a) la secularización (más panenteísta que atea); b) la pedagogía como axis de la educación; c) el desarrollo del Derecho (lo socialmente importante es hacer justicia); y d) el universalismo.

Ya en el siglo XX, muchos son los títulos que seguirán al pionero *TBO* (que no es el primero pero sí el más significativo y de más larga duración) en estos primeros compases del siglo pasado, resumiendo dicho *TBO* (1917-1998, con interrupciones) las nuevas características del momento; además, da nombre en nuestro país a las historietas o cómics: “tebeos”. Como principal característica de esta primera etapa tenemos que se abandona el aspecto moralizante, primando los contenidos de puro *divertimento*, llegando con el auge cultural que se produce en torno al año 1930 una trivialización de los tebeos, pues se busca captar a nuevos consumidores. De esta guisa, en las páginas de los tebeos se reflejaron, en clave superficial, los acontecimientos nacionales e internacionales referidos a la vida social, económica y política del país, acontecidos desde la monarquía parlamentaria a la dictadura (Primo de Rivera, 1923-1930) y, por último, de ahí hasta la república, que es lo que abarca este inicial tranco histórico.

La miseria fue el tono general de los duros tiempos de la Guerra Civil y la posguerra (1936-1951), siendo los tebeos un vehículo propagandístico para la política de cada bando durante la guerra y, después, del franquismo en solitario. Así, mientras que en la guerra esta “arma” mediática será empleada tanto por el gobierno (*Pulgarcito*, *TBO*, *Tiempos nuevos*, *Pocholo*...) como por los sublevados (*Pelayos*, *Flecha*, *Flechas y pelayos*...), tras la victoria de los sublevados todo el mundo editorial pasaría a manos franquistas, los cuales continuaron con la propaganda de su autobombo, ya que la posguerra se concibió como

una prolongación del conflicto (y, en definitiva, todo el franquismo), a fin de mantener a la población en un acogotamiento continuo ante el espantajo de una posible nueva guerra civil; en efecto, seguía vivo (según Franco) el “contubernio judeomasónico comunista”, el cual, como es bien sabido, jamás existió. Huelga decir que el maniqueísmo de las publicaciones no podía ser mayor, reflejando los tebeos el triunfo del bien (franquismo) sobre el mal (republicanismo); además, este tiempo fue también de penuria para la historieta, habida cuenta la situación económica del momento. Entonces hubo enseguida una marea estadounidense de nuevos títulos, cambiándose así la “heroicidad” alemana e italiana por la norteamericana; y por nombrar una aventura de un tebeo patrio al margen del maniqueísmo, por un despiste de la censura, tenemos a “Tragedia en Oriente” (1945), donde se condenaba implícitamente a los regímenes dictatoriales

La etapa del desarrollismo se caracteriza por el contraste entre el crecimiento económico y el inmovilismo político (1959-1969). Además, para este decenio muchos de los españoles habientes (jóvenes) no habían vivido los horrores de la guerra civil y la posguerra, lo cual les hacía más refractarios a las consignas tremendistas del poder (la agitación del fantasma de la guerra). Esta tensión facilita, por ejemplo, el crecimiento de los tebeos de corte sentimental y realista. Además, con estos nuevos tiempos, ralentizados por el franquismo, los asuntos tebeísticos son renovados y evolucionados hacia entendimientos más modernos, de modo que personajes populares desde los años cincuenta pasan a ser estereotipos incluso autoparódicos, entretanto se crean nuevos personajes más concordes con el sentir de los lectores. Un buen ejemplo es *Alex* (1955-1956), visionario en su época porque aborda el saber y la teoría de la historieta; en efecto, *Alex* combina el tebeo clásico con los textos didácticos propios de una publicación científica.

El tardofranquismo (1969-1975), con su enfrentamiento entre inmovilismo y cambio, ve surgir el humor en el tebeo muchas veces como crítica encubierta a la realidad dictatorial del momento, incitando así a la rebeldía. Ejemplo de esto último es el disfraz efectuado por *La Codorniz*, e igualmente el practicado por los artistas pictóricos del colectivo “Equipo Crónica”. En cuanto al primer considerando humorístico, la parodia es un recurso muy empleado, como prueban los personajes: Mortadelo y Filemón (por Sherlock Holmes y Watson, y por la CIA); Anacleto, agente secreto (por James Bond); Sir Tim O’Theo (por Sherlock Holmes y Watson); o Superlópez (por Superman). Por otro lado se extiende el formato en los tebeos, pues se pasa de una página (a veces dos) a varias, formando un álbum como en algunos casos se hacía antes, lo cual preludia los llamados *comic book*. Asimismo, se extrema la censura, llegándose a la retirada de algunos tebeos del mercado, lo cual agrava de esta guisa el divorcio entre buena parte del pueblo español y el gobierno franquista.

Con la llegada de la Transición (1975-1987) asistimos a la definitiva caída del héroe, viéndose desbancado por el antihéroe (en quien todo elemento religioso está secularizado como ciencia-ficción o prosaísmo); este último consigue más adhesión porque es más humano, y así presenta tantos defectos y contradicciones como virtudes y coherencias. Esto queda reflejado en los tebeos del momento, siendo que ya se había adelantado en la historieta (por influencia literaria) la figura del antihéroe. Además, se inician dos *booms*: el de los tebeos de superhéroes (que significan, por su exageración, el final del héroe convencional) y el del tebeo adulto (incluidos los tebeos eróticos y pornográficos), lo cual supone un número de nuevas temáticas que todavía congenian más con el amplio espectro social; de este modo, junto a los tebeos infantiles –y los juveniles– tenemos ahora la fantasía superheroica y la historieta adulta como espejos, prognosis y denuncias de la sociedad donde medran.

La última etapa de nuestro recorrido va de 1987 hasta hoy, y en la misma se consolida la democracia mientras que se asienta también la afición a los superhéroes, que transitaran hasta la pequeña pantalla de los videojuegos y después a las pantallas del televisor y del cine (lo cual es una virtualización). En sus temáticas se pasa de un trasfondo de Guerra Fría al más actual del choque de civilizaciones (y de ignorancias), tanto desde unos bandos (EEUU encabeizando a Occidente) como desde los otros (Islam y China con sus adláteres); esta reproducción, cuya escala ahora es mundial (geopolítica), nos recuerda a nuestra propaganda de la Guerra Civil con su maniqueo juego de buenos y malos, juego continuado en la mentada Guerra Fría entre el capitalismo y el comunismo. Todo esto se labora asimismo con una virtualización, como la operada socialmente, teniendo además para nuestro tiempo los ingredientes de la individualización, la globalización, la taquimanía y el robotismo, todos ellos espejados –y a veces adelantados– por los tebeos; de esta guisa, fijándonos principalmente en la virtualidad, es patente que cada vez dependemos más del aparataje tecnológico (robotismo) en lugar de cultivar las relaciones sociales (individualismo), y encontramos el poco interés por la política, y colegimos el vaciamiento religioso (taquimanía), y sufrimos la economía electrónica (robotismo), y, cómo no, asistimos al despuntar del auge del mayor virtualizador de todos: el globalizador Internet.

En fin, queremos despedirnos escuchando y comentando la anunciada doble sentencia de Thomas⁹⁵: “Si los individuos definen las situaciones como reales, son reales en sus consecuencias. Empero, aunque las personas no definan ciertas situaciones como reales, éstas siguen siendo igualmente

⁹⁵ El teorema de William I. Thomas, en su versión completa, tal y como aquí lo hemos transcrito, viene citado en Manuel GARCÍA, “La no crisis y la definición de la situación”, *Levante. El mercantil valenciano* (13 de junio de 2008), p. 3.

reales en sus consecuencias”. Referido a nuestro trabajo, queremos destacar que aportamos al estudio del tebeo un vistazo significativo, ya que en unas pocas páginas sintetizamos otros estudios extensos; además, frente a una situación definida como real, que denigra o ningunea la historieta, no es menos real la situación no del todo definida cuyas consecuencias son el tener con los tebeos un poderoso instrumento para estudiar la historia, amén de su valor artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Viviane ALARY, “La historieta en España: entre el futuro y el pasado” en Antonio BALLESTEROS y Claude DUÉE, *Cuatro lecciones sobre el cómic*, Cuenca: UCLM, 2000, p. 35-66.
- Viviane ALARY (ed.), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse: UM, 2002.
- Alicia ALTED y Encarna NICOLÁS, *Disidencias en el franquismo (1939-1975)*, Murcia: Diego Marín, 1999.
- Antonio ARIÑO, *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*, Barcelona: Ariel, 2000.
- Sofía BARRÓN, Isabel JUSTO y Facundo TOMÁS, *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, Valencia: IVAM, 2005.
- Roland BARTHES, “El efecto de lo real” en *Lukács y otros. Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires: EBA, 1982.
- Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: FCE, 2006.
- Daniel BELL, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza, 1989.
- Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, 2003.
- Hans BLUMENBERG, *La posibilidad de comprenderse*, Madrid: Síntesis, 2002.
- Pascal BRUCKNER, *La tiranía de la penitencia. Ensayo sobre el masoquismo occidental*, Barcelona: Ariel, 2008.
- Alan E. BRYMAN, *The Disneyization of Society*, Londres: Sage, 2004.
- John B. BURY, *La idea del progreso*, Madrid: Alianza, 1971.
- Antonio CAMPILLO, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Barcelona: Anagrama, 1985.
- Antonio CAMPILLO, “Historia y naturaleza. De la idea de progreso a la idea de variación”, *La(s) otra(s) historia(s)*, 1 (1987), p. 93-124.
- Juan J. CARRERAS, *Lecciones sobre Historia*, Zaragoza: IFC, 2016.
- José E. CASTELLÓ, *España: siglo XX. 1939-1978*, Madrid: Anaya, 1989.
- Cornelius CASTORIADIS, Claude LEFORT y Edgar MORIN, *Mayo del 68: La brecha*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

- Camilo J. CELA CONDE, “Guerra de tebeos”, *Levante. El mercantil valenciano* (18 de julio de 2007), p. 3.
- Tereixa CONSTENLA, “El tebeo se pega a lo real”, *El País. El periódico global en español* (10 de junio de 2008), p. 47.
- Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1984.
- Will EISNER, *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona: Norma, 2002.
- Norbert ELIAS, *Teoría del símbolo*, Barcelona: Península, 2000.
- Eric FRATTINI y Óscar PALMER, *Guía básica del cómic*, Madrid: Nuer, 1999.
- Fernando GARCÍA, *Los mitos de la Historia de España*, Barcelona: Planeta, 2006.
- Manuel GARCÍA, “La no crisis y la definición de la situación”, *Levante. El mercantil valenciano* (13 de junio de 2008), p. 3.
- Víctor GÓMEZ, *Entre lobos y autómatas. La causa del hombre*, Madrid: Espasa-Calpe, 2006.
- Román GUBERN, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona: Península, 1972.
- Román GUBERN, *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- Michael HARDT y Antonio NEGRI, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona: Debate, 2004.
- Antonio HEREDIA, “El krausismo español y la cuestión nacional”, *Enrahonar*, 16 (1990), p. 105-122.
- Shere HITE, “¿Por qué los hombres de hoy pegan a las mujeres?”, *El Mundo* (25 de febrero de 2004), p. 4-5.
- Samuel P. HUNTINGTON, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Fredric JAMESON, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid: Visor, 1989.
- Paul JOHNSON, *El nacimiento del mundo moderno*, Madrid: Javier Vergara, 1999.
- Carl G. JUNG, *Obra completa* (vol. X) *Civilización en transición*, Madrid: Trotta, 2001.
- Carl G. JUNG, *Obra completa* (vol. IX/1) *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Trotta, 2003.
- Reinhart KOSELLECK, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993.
- Francesca LLADÓ, *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto: 1975-1984)*, Barcelona: Glénat, 2001.
- Iñigo LÓPEZ, “El Rey de los Sueños”, *El País Semanal*, 1654 (2008), p. 13.
- Adolfo MAÍLLO, *Aspectos educativos de la prensa infantil*, Barcelona: Paidós, 1964.

- Ernest MANDEL, *Lecciones de Mayo del 68*, Nueva York: MIA, 2009.
- Alberto MANGUEL, *Una historia de la lectura*, Madrid: Alianza, 2002.
- Antonio MARTÍN, *Apuntes para una Historia de los Tebeos*, Barcelona: Glénat, 2000.
- Karl MARX, *Escritos de juventud*, México: FCE, 1987.
- Eduardo MENDIETA, “Modernidad, posmodernidad y poscolonialidad: Una búsqueda esperanzadora del tiempo” en Santiago CASTRO-GÓMEZ y Eduardo MENDIETA (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México: Porrúa, 1998, p. 147-168.
- Amando de MIGUEL, *La perversión del lenguaje*, Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- Friedrich W. NIETZSCHE, *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 2005.
- Robert NISBET, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona: Gedisa, 1981.
- José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas* (9 vols.), Madrid: Revista de Occidente, 1946ss.
- Félix OVEJERO, “Herencias políticas de un mayo maldito”, *El País. El periódico global en español* (7 de julio de 2013), p. 35.
- Adolfo POSADA, *Breve historia del krausismo español*, Oviedo: SPUO, 1936.
- Ricardo POZAS, “El quiebre del siglo: los años sesenta”, *Revista Mexicana de Sociología*, LVIII (2/2001), p. 169-191.
- Pascual RAGA, *Catón y la Aldea Global*, Saarbrücken: Académica Española, 2017.
- Pascual RAGA, *La Cultura de la Muerte* (vol. I) *Donn “el Oscuro”*, Saarbrücken: Académica Española, 2020.
- Pascual RAGA, “La Cultura de la Muerte amanece en Occidente”, *Brocar*, 45 (2021), en evaluación.
- Juan A. RAMÍREZ, *La historieta cómica de posguerra*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- Alain RENAUT, *La era del individuo. Contribución a una Historia de la subjetividad*, Barcelona: Destino, 1993.
- Cesare RIPA, *Iconología* (2 vols.), Madrid: Akal, 2007.
- Kristin ROSS, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*, Madrid: Acuarela-Antonio Machado Libros, 2008.
- Edward W. SAID, “El choque de ignorancias”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 21-22 (2001), p. 144-148.
- Edward P. THOMPSON, *Miseria de la teoría*, Barcelona: Crítica, 1981.
- Facundo TOMÁS y Enrique TORMO, *La Guerra Civil del Equipo Realidad*, Valencia: UV, 1981.
- Olivier TSCHANNEN, *Les théories de la sécularisation*, Ginebra: Droz, 1992.
- Enrique M. UREÑA, “Krause y la educación”, *Historia de la Educación*, 7 (1988), p. 149-162.

- Enrique M. UREÑA, *Krause, educador de la humanidad: una biografía*, Madrid: UPC, 1991.
- Guadalupe VALENCIA, *Entre cronos y kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*, Barcelona: Anthropos, 2007.
- Santiago VILA, *Deseo en la imagen. Cine y fantasma en el 11 de septiembre*, Valencia: Aletheia, 2004.
- Jesús VIÑUALES, *Arte español del siglo XX*, Madrid: Encuentro, 1998.
- Thomas WOLF, "Reading Reconsidered", *Harvard Educational Review*, 47 (1977), p. 411-429.
- Slavoj ŽIŽEK, *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Madrid: Akal, 2005.

ARTÍCULO RECIBIDO: 25-09-2021, ACEPTADO: 16-12-2021

