

PERSPECTIVAS DE LA NIÑEZ ADULTA: EL CÓMIC COMO ESPACIO DE DENUNCIA DESDE LA MARGINALIDAD DE SUS PERSONAJES

PERSPECTIVES OF ADULT CHILDHOOD: COMICS AS A PLATFORM OF DENUNCIATION VIA THE MARGINALITY OF THEIR CHARACTERS

Ana Merino
(University of Iowa)

IC - Revista Científica de
Información y Comunicación
2010, 7, pp. 149-167

Resumen

Este artículo analiza la representación de la niñez en varios cómics iberoamericanos: *Mafalda* de Quino, *Paracuellos* de Carlos Jiménez y *Socorro* de Miguel Rep. En ellos se articula la infancia desde una perspectiva adulta y crítica con la sociedad mostrando una dimensión comprometida que interpela al lector.

Abstract

This article analyzes the representation of childhood in several Latin American comics: Mafalda by Quino, Paracuellos by Carlos Jiménez, and Socorro by Miguel Rep. In these comics, infancy is articulated from an adult angle critical with society, showing a dimension of commitment appealing to their readership.

Palabras clave

Cómic iberoamericano / Marginalidad / Autóctono / Memoria / Autobiografía / Niñez / Infancia

Keywords

Latin American comics / Marginality / Autochthonous / Memory / Autobiography / Childhood / Infancy

Sumario

1. Introducción
2. Antecedentes gráficos desde los márgenes
3. Espacios discursivos y realidades autóctonas
4. *Mafalda*: las proyecciones adultas de una niña carismática
5. La memoria de la niñez en los cómics: *Paracuellos* y el espacio autobiográfico
6. *Socorro* o las nuevas miradas críticas de la niñez
7. Conclusiones

Summary

1. Introduction
2. Graphic background from the fringes
3. Spaces of discourse and autochthonous realities
4. Mafalda: adult projections of a charismatic girl
5. The memory of childhood in comics: Paracuellos and the autobiographical space
6. Socorro or new critical approaches to childhood
7. Conclusions

1. Introducción

En el ámbito de los estudios culturales el cómic representa un espacio fundamental de expresión gráfico-narrativa que recoge a su vez importantes aspectos ideológicos de las sociedades que los consumen. El cómic como artefacto de consumo está ligado al desarrollo industrial de finales del XIX y a los grandes grupos de población urbana trabajadora necesitada de entretenimiento que fueron apareciendo con el crecimiento de las ciudades. A mediados de los sesenta Umberto Eco destacó la importancia del cómic en el marco industrial de la cultura de masas. Eco, a través de una serie de ensayos, ofreció unas posibles pautas de estudio del medio al analizar entre otros personajes a ‘Superman’ como mito de la cultura occidental, y hacer una lectura pormenorizada del contenido de una página de *Steve Canyon*. Sus reflexiones generales sobre la cultura de masas planteaban las tensiones entre los ‘apocalípticos’ que la percibían como problemática y decadente, y los ‘integrados’, que la celebraban.

Luis Gasca en su libro de 1966 *Tebeo y cultura de masas* continuaba con la perspectiva crítica inaugurada por Eco y destacaba que nuestra civilización era la de las comunicaciones de masas, y que nos alimentábamos de «una cultura visual prefabricada, enlatada en pequeños cuadritos y así sin darnos cuenta nos [convertíamos] en un eslabón del ciclo, en un producto de la cultura de masas» (Gasca, 1966, p. 18-19). Estudiaba la historia de los tebeos, señalando sus dimensiones estéticas, literarias e ideológicas. Pero además, necesitaba trazar la genealogía del tebeo a partir de sus precedentes gráficos que le hacían remontarse a la iconografía de los sellos de la antigua Mesopotamia, a los papiros Egipcios y su escritura jeroglífica o a la columna Trajana de Roma. Evocar un pasado de expresión cultural le ayudaba a consolidar su presente.

Este ensayo recoge algunas voces claves del cómic iberoamericano en español. Reflexiona sobre las posibilidades críticas y expresivas de este medio, además de construir los espacios de representación desde donde interpela al lector. En su ruta hacia el estudio de los personajes que destacan por su capacidad de denuncia, se detiene para reivindicar el

manuscrito gráfico de Guamán Poma como antecedente de la novela gráfica testimonial. Después, hace un breve repaso por las diferentes posturas que marcaron el estudio del género, para luego centrarse en el análisis de tres cómics fundamentales: *Mafalda*, *Paracuellos* y *Socorro*. En estas obras, el espacio de cuestionamiento y crítica del sistema en el que se enmarcan se articula para reconstruir la voz de la infancia. Son cómics cargados de intensidad y compromiso donde la niñez obliga a los adultos lectores a tomar conciencia.

2. Antecedentes gráficos desde los márgenes

El universo del cómic iberoamericano tiene numerosos precursores estéticos y formales entre los que destacarían el código precolombino de Azcutitlán o en el lienzo de Tlaxcala, donde se pueden ver dimensiones gráficas y expresivas de gran relevancia. Un ejemplo fundamental es *La Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala. Este memorial de protestas y quejas escrito hacia 1615 y dirigido al rey Felipe II sigue la tradición precolombina de escritura pictográfica. Guamán Poma presenta un texto en castellano acompañado por más de cuatrocientas viñetas en las que está narrando los orígenes de la cultura inca y sus tradiciones así como la posición del mundo indígena frente a España. El conjunto tiene gran relevancia porque incluye al propio Guamán Poma como personaje anunciando las posibilidades del cómic autobiográfico y el testimonial. Las ilustraciones de Guamán Poma son viñetas porque en su interior ha insertado los textos. En la parte superior de dichas viñetas aparecen anunciadas con grandes letras los temas de las tramas que desarrollarán los dibujos, mientras que los personajes tienen a su lado frases que los identifican. Muchas viñetas representan acciones de gran intensidad donde los diferentes personajes expresan su desaliento. El tono pedagógico de la crónica encubre una denuncia sobre la situación en la colonia. Con un posicionamiento aparentemente humilde, Guamán Poma pronuncia un discurso que quiere ayudar a que se enmienden todas las capas que interactúan en la cotidianidad del Perú, desde los indios hasta los señores, pasando por los sacerdotes o encomenderos. También está inserto el esfuerzo por preservar la memoria de una cultura a la que trata de redescubrir con las imágenes de este manuscrito gráfico.

Para los estudiosos del cómic es esta dinámica gráfico-narrativa del manuscrito la que lo caracteriza como una pieza clave en el estudio del género en su dimensión expresiva y estética. El manuscrito gráfico de Guamán Poma, pese a los siglos que los separan de la revolución industrial y la cultura del entretenimiento, es el antecedente directo de lo que se conoce en la actualidad como la novela gráfica. Es decir, enlazaría con la versión más canónica y sofisticada de los cómics que ha supuesto la inserción

de este medio en el espacio comercial de las editoriales que publican literatura. Además este manuscrito tiene una interesante vocación transatlántica, ya que está marcado por el anhelo de su creador de cruzar el océano para llegar al monarca español y contarle su testimonio, sus desdichas, su visión del mundo.

3. Espacios discursivos y realidades autóctonas

No se puede limitar el análisis del cómic al ámbito sociológico y su posible impacto económico, ya que la obra también está definida por sus posibilidades estéticas y literarias. En el campo de los estudios hispánicos del cómic existen varias vertientes de análisis. La cultura de élite ha tenido prejuicios contra los cómics a lo largo de su historia, aunque esta relación ha ido cambiando en la medida en que los estudios culturales se asientan en el contexto académico y los van reivindicando. Tradicionalmente en América Latina los cómics se han asociado con la cultura anglosajona estadounidense y se les ha percibido como mercancías importadas que dominaban su propia sociedad de consumo. El estudio paradigmático vino de la mano de Ariel Dorfman y Armand Mattelart cuando a mediados de 1971 escribieron *Para leer al Pato Donald*, un libro que atacaba los cómics de la factoría Disney. Con esa obra trataban de construir un discurso que cuestionase la dominación cultural a la que tanto Chile como el resto de Latinoamérica se veían sometidos por parte de los Estados Unidos. Este libro aparece en un momento en el que los estudios sobre los medios masivos en América Latina son incipientes. Dorfman estaba preocupado por el dominio estadounidense que no sólo afectaba al ámbito económico sino que también se insertaba en el espacio cultural. El público chileno sentía fascinación por los mitos de los superhéroes, las novelas de intriga o los melodramas, y Dorfman percibía con consternación como estas historias de facturación extranjera adoctrinaban a miles de consumidores sin que ellos se diesen cuenta. Decidió articular con su ensayo una denuncia clara, consciente de la problemática política que implicaba la manipulación de los consumidores con discursos de fingida inocencia a través de diferentes objetos y artefactos de importación. Necesitaba avisar de los peligros de la penetración cultural y el peso que tenían los mensajes de la cultura de masas que se estaban importando desde otros países. El ejemplo que le pareció más apropiado fue el de los cómics de Walt Disney de apariencia apolítica que tenían gran popularidad y eran un éxito de ventas en Chile.

El libro de Dorfman y Mattelart se convirtió en un texto clave para los académicos de los estudios culturales latinoamericanos que lo percibieron como una crítica a los cómics en su totalidad y lo asumieron como el discurso letrado que los cuestionaba. Dorfman y Mattelart, sin embargo, habían elaborado un ensayo que criticaba la dominación cultural a través de los

medios de masas importados en una época de gran presión política, lo cual no significaba que cada país no tuviese su propia producción autóctona. La lectura equivocada y descontextualizada que se fue haciendo del ensayo de Dorfman y Mattelart a lo largo de diferentes décadas por la mayoría de los intelectuales asoció erróneamente todos los cómics con la producción estadounidense, marginando a los de elaboración propia. Los discursos intelectuales de reivindicación cultural por parte de los académicos latinoamericanistas evitaron en muchas ocasiones el cómic porque lo percibían ajeno, y se limitaron a reconocer autores de forma aislada, como si fuesen las excepciones a una regla. Este sería el caso de las populares tiras cómicas de *Mafalda*, creadas por Quino en Argentina entre 1965 y 1973, que habían sido aceptadas por la intelectualidad letrada, formaron parte de la cultura cuestionada desde la izquierda y trascendieron las fronteras de su propio país. Las tiras de *Mafalda* hablaban a un público letrado hispánico transnacional que se identificaba con la visión crítica de su protagonista. Sin embargo, las tiras de *Mafalda* estaban arraigadas a una larga y compleja tradición gráfica que ha caracterizado la producción cultural argentina del siglo XX. Además, en Argentina hubo una notoria producción de cómics que estuvo muy ligada a Italia, ya que importantes autores italianos entre los que destaca Hugo Pratt, cruzaron el océano para iniciar aventuras profesionales en el río de la Plata. Por otra parte, en 1968 es creada la Primera Bial Mundial de la historieta por la Escuela Panamericana de Arte en los salones del Instituto Torcuato Di Tella.

En España los estudios teóricos sobre los cómics aparecieron desde mediados de los sesenta y comienzos de los setenta de la mano de figuras como Román Gubern, Luis Gasca, Antonio Lara o Luis Conde. El discurso crítico de los españoles de corte historiográfico estaba muy vinculado al reconocimiento europeo que tenía el medio a través de revistas, jornadas, festivales o encuentros. Por ejemplo, destacan como pioneros en Europa el Festival de Lucca, iniciado en Italia en 1966, o el de Angoulême, surgido en Francia en 1974. A su vez, aparecieron importantes revistas que celebraban la trascendencia cultural de los cómics. Destacan de esa época *Cuto: Boletín Español del Comic* de 1967, *Bang!: Fanzine de los tebeos españoles*, aparecida en 1968 y que a partir del número 3 pasa a subtitularse *Estudios e información sobre la historieta*, *Zeppelin* y *El Globo* de 1973 o *El Wendigo* de 1974. Estas publicaciones tenían como modelo varias revistas europeas que habían aparecido anteriormente, como la francesa *Phénix* de 1966 o la italiana *Linus* de 1965. Eran revistas para los lectores de cómic que celebraban y reflexionaban sobre el medio y sus posibilidades.

4. *Mafalda*: las proyecciones adultas de una niña carismática

En 1971 la revista española *Estudios de Información* especializada en el estudio de la comunicación social y de masas, edita un número doble, el 19-20 correspondiente al semestre de julio-diciembre, dedicado a los cómics. En su portada se puede ver reproducida una sugerente página de cuatro viñetas del cómic *Spirit* del norteamericano Will Eisner. El sumario de ese número doble ofrecía varios apartados de análisis, además de una extensa parte dedicada a la descripción de la bibliografía sobre los cómics, las revistas especializadas y los fanzines. El primer apartado era el histórico y establecía en uno de sus artículos la importancia de los precursores elaborando un amplio recorrido de autores y obras internacionales. Otros artículos presentaban estudios panorámicos sobre el tebeo español, o analizaban la relación del tebeo español con los espacios afines de la cultura popular. El último artículo de este apartado era arriesgado para su época, al estudiar con detalle el cómic *underground* estadounidense que había comenzado a fraguarse en los sesenta. El segundo apartado, se acercaba con varios artículos al estudio de los cómics desde los frentes semiológicos y estético. El tercer apartado centraba sus artículos en temas sociológicos. Allí se reivindicaban varios autores que serán tomados como referencia excepcional por las elites académicas, como es el caso del argentino Quino y su ya mencionada *Mafalda*, o el mexicano Rius y sus *Supermachos*. El artículo de María Dolores Izquierdo dedicado al personaje argentino de *Mafalda*, una niña perspicaz y observadora, arranca destacando la importancia de un espacio adulto de lectura para entenderlo en su totalidad. Señalaba la postura crítica del personaje en todos los planos del contexto en el que estaba inserto. La niñez era por lo tanto aparente porque tocaba aspectos de la sociedad sumamente problemáticos. Dolores Izquierdo establecía códigos de interpretación de la familia de *Mafalda* y de sus amigos, además de analizar las relaciones intergeneracionales. La percepción que tenía la estudiosa giraba en torno a los primeros seis años de las tiras de *Mafalda*, y se centraba en los porcentajes de los diferentes temas que aparecen en ellas. La interpretación sociológica necesitaba cuantificar las situaciones que se representaban. Además de las alusiones a la realidad internacional y local que se narraban en las tiras, le preocupaba analizar el papel de la mujer en la sociedad del momento, la escuela, los juegos, los medios de comunicación de masas, los problemas económicos o los conflictos generacionales.

Quino, a través de estas tiras, reescribía los temas básicos de la vida doméstica tradicional. El mundo de la madre *Mafalda* por ejemplo, contrastaba con los anhelos de su hija porque estaba limitado al hogar. Susanita, una de las mejores amigas de *Mafalda*, soñaba con ser una madre

dedicada a los hijos. Pero estas tiras superaban lo cotidiano al ligar las tramas a la importancia de los acontecimientos internacionales. Mafalda como personaje, articulada desde el espacio simbólico de una niñez de clase media en la Argentina de los sesenta, se cuestionaba la realidad. A su vez, la esencia nacional de su país estaba presente en la problemática vital de los adultos, proyectada en el espacio coral de los personajes niños. Mafalda recreaba el mundo a través del diálogo con sus padres, su hermano Guille o sus amigos Miguelito, Felipito, Susanita, Manolito o Libertad. Todo era reevaluado continuamente porque el personaje de Mafalda no se resignaba a crecer siguiendo las pautas conformistas de la clase media de su tiempo.

Las tiras de Mafalda surgen en una época de gran tensión ideológica donde los estudiosos latinoamericanos necesitaron polarizar la simbología de su personaje frente a los valores norteamericanos. La revista cubana *C LÍNEA*, creada en 1973 y subtitulada *Revista Latinoamericana de estudio de la historieta*, incluye en su primer número fragmentos de un artículo sobre Mafalda sacado de la Revista Española, del que no citan el autor. Estos fragmentos les sirvieron para insertar varios titulares que resumen el discurso ideológico del artículo: «Mafalda vs. Carlitos: El tercer mundo contra U.S.A desde la realidad y contra la abstracción» y «Mafalda: un mini líder del subdesarrollo». Sin embargo, lo que aparentaba ser un discurso polarizado contra el personaje de Carlitos (Charlie Brown) por la fuerte abstracción intimista que dominaba su personalidad, pasa a un segundo plano. El artículo contiene una reflexión sobre los estereotipos y las circunstancias que rodean a la invención de un personaje. Charlie Brown representaría las fracturas y muchos de los miedos existenciales de la cultura norteamericana, mientras que a Mafalda se la percibía como «niña politizada del Tercer Mundo» (*C LÍNEA*, año 1, n.1, p.15). Pero ese latido existencial que caracteriza a Charlie Brown coincide con las angustias que definen a Felipito, uno de los personajes amigos de Mafalda: «Mafalda tiene infiltrado ya, entre sus amigos del Tercer Mundo, al quintacolumnista Felipe, constantemente empeñado en hacer turismo dentro de sí mismo» (*C LÍNEA*, año 1, n. 1, p. 15). Ella como personaje líder no puede permitirse las abstracciones existenciales alejadas del compromiso. Las tiras de Mafalda son consideradas una representación de lo político latinoamericano, y es reivindicada como un hecho («tan 'literario' como pueden serlo los libros de [...] narradores, poetas y articulistas» (p. 16). Su recepción superaba ya entonces los prejuicios adultos contra el cómic y se insertaba dentro del discurso intelectual de la cultura más sofisticada.

5. La memoria de la niñez en los cómics: *Paracuellos* y el espacio autobiográfico

Los cómics ya desde sus inicios industriales y masivos han incluido en sus viñetas a los niños como personajes. Este medio pese a los atributos de sus personajes no sólo ha estado destinado al público lector infantil, sino que también ha creado personajes niños contruidos en torno a sentimientos o realidades descifrables sólo por los lectores adultos. Encontramos por lo tanto personajes niños que viven sus aventuras en la escenografía de la infancia y hablan para los más pequeños, y personajes niños que desmenuzan el mundo con un tono escéptico o sarcástico más propio de un adulto.

Curiosamente son tres personajes niños: Yellow Kid y Max y Moritz, los que se disputan la primicia de haber marcado el comienzo de la historia de este medio. El personaje de Yellow Kid (el niño amarillo), creado en los Estados Unidos por Richard F. Outcault en 1895, trataba de entretener a un lector adulto y dio el nombre de amarillista a la prensa sensacionalista. Este personaje niño era el narrador y espectador de la viñeta en donde estaba contenida la acción llevando escrito en su faldón amarillo los comentarios humorísticos y sarcásticos que aludían a la escena. Los niños Max y Moritz del alemán Wilhelm Busch aparecieron como ilustraciones cómicas desde 1859 y fueron un antecedente clave de los niños traviesos que narran sus aventuras en tiras. Así serán los antecesores de los Katzenjammer Kids, que son dos gemelos llamados Hans y Fritz, creados en 1897 por Rudolph Dirks para el suplemento dominical del *New York Journal*. Estos jóvenes pilluelos fueron a su vez el modelo en el que se inspiró el español Escobar en 1948 para crear los entrañables hermanos gemelos Zipi y Zape. Los personajes de estos gemelos han sido capaces de conectar con numerosas generaciones, desde los niños de la posguerra a los de la transición o los de la democracia. Sus travesuras, su anhelada bicicleta, sus suspensos de cero, la desesperación de su madre Doña Jaimita o su padre Don Pantunflo Zapatilla, configuran un universo infantil lleno de humor, impregnado de situaciones casi surrealistas con las que el lector niño se siente identificado.

Totalmente distinta es la realidad que representan los niños dibujados por Carlos Giménez en *Paracuellos*. Dicha obra fue la autobiografía en cómic del propio autor que narra su desoladora infancia junto con la de otros niños que sufren bajo el yugo de la siniestra e hipócrita institución franquista del Auxilio Social. El tono y el trazo de Giménez está destinado al lector adulto aunque represente el universo de la niñez. Carlos Giménez crea un cómic de autor intimista firmemente comprometido con la memoria del pasado.

En 2007 apareció publicado *Todo Paracuellos* (Random House Mondadori, DeBolsillo), un volumen de más de seiscientos páginas que recoge los seis álbumes de la serie. Carlos Giménez realizó esta serie a lo largo de dos etapas claramente diferenciadas. Una que va desde finales de la década de los setenta hasta comienzos de los ochenta con dos álbumes; y otra que comienza a finales de los noventa y abarca cuatro álbumes que aparecen entre 1999 y el 2003. Antonio Martín en su artículo *La obra nacional de Auxilio Social explicaba como Mercedes Sanz Bachiller, la que fue viuda de Enésimo Redondo, en octubre de 1936 creó en Valladolid con el apoyo de Martínez de Bedoya una organización de beneficencia que llamaron Auxilio de Invierno. Este proyecto era una copia del Winter-Hilfe nazi. De ese modelo nazi tomaron tanto el nombre como la imagen y otros rasgos ideológicos que marcaron su discurso. Sin embargo con el tiempo cambiarán el nombre de Auxilio de Invierno al de Auxilio Social. Antonio Martín también explica cómo durante la década de los cuarenta los niños que pueblan los centros de acogida son en su mayoría huérfanos de las familias que apoyaban al bando republicano, o niños que tenían a sus padres en la cárcel por compartir la ideología de los vencidos. La represión ideológica se extiende durante todo el franquismo sobre aquellos que tomaron parte directa o indirecta en el bando republicano.*

A lo largo de la posguerra los niños que son internados en estos centros carecen de las atenciones de sus padres porque éstos han fallecido, tienen a alguno de sus progenitores enfermo, o sus familias sufren niveles de pobreza extremos. Carlos Giménez nace el 6 de marzo de 1941 e ingresa con su hermano Antonio en uno de los colegios de Auxilio Social cuando no había ni cumplido los seis años. Su padre había muerto y su madre, enferma de tuberculosis, no podía sacar a sus hijos adelante. Estas circunstancias la obligan a dejarle a él y a su hermano Antonio en el colegio Bibona, situado en el Puente de Vallecas. Carlos Giménez, en una entrevista con Antonio Trashorras y David Muñoz, explica cómo los colegios de Auxilio Social eran de caridad. La guerra en la década de los cuarenta todavía estaba muy reciente y había muchos hogares rotos. La niñez se transformó en un espacio idóneo para que el franquismo pudiera desarrollar su ideología. Los colegios de Auxilio Social, en palabras de Carlos Giménez, eran «instituciones de corte falangista donde la educación era muy de la época: los pilares eran básicamente mucha religión y mucha instrucción militar» (Entrevista Giménez, 1998, p. 2). Carlos Giménez estuvo metido en el sistema de los hogares hasta los catorce años. Esa experiencia se transforma en la materia prima de su cómic.

Danielle Corrado, en su ensayo *Carlos Giménez y el pacto autobiográfico*, liga la obra de Giménez con el género autobiográfico añadiendo que dicha expresión fue limitada por la dictadura pero «rebrotó a partir de los años 70 coincidiendo con un legítimo afán de expresión tras años de silencio y de recuperación de una memoria mutilada

por la historia oficial» (Corrado, 2002, p.174). Por otra parte, hay una tradición gráfica ligada a la memoria como se ha podido ver tomando la obra de Guamán Poma de Ayala como antecedente del género. Pero la articulación de la memoria dentro del espacio de las viñetas tiene su propia trayectoria.

El cómic *underground* que surgió con fuerza en la década de los sesenta en los Estados Unidos desarrolló, al margen del humor sarcástico provocativo y contracultural, una línea con fuertes matices autobiográficos como se puede ver en algunas historias de tono confesional de Robert Crumb. Crumb además dibujó algunos episodios de la autobiografía de su amigo Harvey Pekar y comparte con su esposa Aline Kominsky numerosas historietas a modo de diario que co-dibujan cada uno en su estilo. Esta necesidad de narrar gráficamente las experiencias vividas se ha visto sobre todo en el trabajo de las mujeres que desarrollan su obra a partir de los setenta. Mujeres como Aline Kominsky, Dianne Noomin o Doris Seda iniciaron la línea del intimismo autobiográfico femenino, marcado muchas veces por un existencialismo sórdido que alude en muchos casos a la pérdida de la inocencia sexual. Esta línea será desarrollada por generaciones posteriores de mujeres entre las que destacan la americana Phoebe Gloeckner, la canadiense Julie Doucet o la iraní Marjane Satrapi.

El cómic ofrece una dimensión gráfica para reflexionar sobre la existencia, y diferentes generaciones de artistas se sienten cómodas desarrollando las posibilidades de ese espacio íntimo. Carlos Giménez llega al cómic a través de las lecturas de la niñez, pues recuerda con pasión *El Cachorro* y *El Guerrero del Antifaz*, además de revistas como *Pulgarito*, *Florita* o *El Coyote*. A los colegios lo único que llegaban eran los tebeos, y con ellos los niños pobres se construían el imaginario del entretenimiento. De esa época, leyendo tebeos, viene su vocación y anhelo por ser dibujante. El tebeo como objeto representaba por una parte la moneda de cambio que utilizaban los chicos para establecer sus relaciones de poder. Además según ha indicado Carlos Giménez en diferentes entrevistas, eran el espacio donde aprendía sus lecciones de geografía y de geografía emocional. Los tebeos de piratas y aventuras les daban referencias sobre lugares míticos y terminología marítima, le ayudaban a desarrollar la imaginación y combatir la sensación de aislamiento.

La bibliografía de Giménez es impresionante por la diversidad de obras y temas que trabaja dentro del mundo de la historieta. Su trayectoria comienza en el Madrid de los cincuenta. Inicialmente será ayudante de López Blanco haciendo cuadernillos de *Aventuras del FBI*. Trabajando junto a él, descubre los tejemanejes de la profesión y logra sus primeros encargos de ilustraciones e historietas ('Drake & Drake' y 'Buck Jones'). Sin embargo, su consolidación como dibujante la adquiere cuando se traslada en 1963 a Barcelona para trabajar en Selecciones Ilustradas, la que fue la agencia artística de Toutain. Allí dibujará la historieta *Gringo*, ambientada en el

oeste, con guiones de Manuel Medina, y *Delta 99* de aventuras impregnadas de ficción científica con guiones de Jesús Flores. Con el guionista Víctor Mora dibujó la serie juvenil de ficción científica *Dani Futuro*. A mediados de los setenta, pasa a formar parte de la redacción de *El Pápus* donde desarrolla, con la ayuda de algunos guiones de Ivá, una temática con fuertes implicaciones políticas que años después aparecerá en el volumen *España una, grande y libre*. Además, es en 1977 cuando comienza a realizar *Paracuellos*. Según el creador mexicano Rius, las historias de *Paracuellos* se enmarcan dentro del 'cómico social', ya que contienen una voz crítica que alude a una realidad social determinada. De este modo, afirma que el cómic español «resucitó a la muerte de Franco y está aportando felices innovaciones a la historieta de nuevo tipo» (Rius, 1983, p. 124). Destaca a Adolfo Usero, a Hernández Palacio, Carlos Giménez, y al grupo 'El Cubri' por haber explorado el cómic histórico creando obras maestras. Pero *Paracuellos*, aunque esté marcado por el contexto histórico y represente una crítica feroz a la realidad de aquel momento, tiene implicaciones de índole testimonial que hacen que el propio Carlos Giménez la defina como parte de sus trabajos relacionados con «las historias de la vida». Su 'cómico social' sería *España una, grande y libre*, *Los cuentos del años 2000 y pico* y *Fin de siglo*. Mientras que *Paracuellos*, por su entramado personal y autobiográfico, enlazaría con *Barrio* y *Los Profesionales*. En la serie *Barrio*, Giménez narraba su salida del centro de acogida y la vida tras el regreso al hogar, y en *Los Profesionales*, sus aventuras de sus años trabajando en la agencia Selecciones Ilustradas en Barcelona.

Álvaro Pons en un artículo para el periódico *El País* describe como «en los primeros meses de la transición, la revista *Muchas Gracias* acogió el punto de partida de una de las experiencias más demoledoras de memoria histórica que se han hecho en nuestro país: la primera de las historias de *Paracuellos*» (Pons, 2007). Indudablemente Carlos Giménez se convierte en el pionero de la memoria gráfica española. Además surge de una forma espontánea paralela al desarrollo del cómic adulto reflexivo, y muestra las implicaciones emotivas del propio autor con su obra. El experimentalismo gráfico se transforma en una búsqueda de la identidad por la memoria. Art Spiegelman en 1973 publicó en *Short Order Comix #1* una pequeña historia gráfica de trazo *underground* titulada *Prisoner of the Hell Planet* con la que pretendía exorcizar la culpa que sentía por el suicidio de su madre. De aquella primera tira surge la idea de hacer una serie larga. Spiegelman decide grabar el testimonio de las dolorosas vivencias de su padre durante la ocupación nazi y su lucha por la supervivencia en Auschwitz. Así, irá publicando a partir de 1980 en la revista RAW lo que luego pasaría a ser una compilación de capítulos que más tarde conformarían la novela gráfica MAUS. También Giménez, que había comenzado a publicar su propio testimonio gráfico a finales de los setenta, va grabando junto a los

fragmentos de su memoria los testimonios de sus compañeros de hogar. A lo largo de los años ha ido reuniendo un importante archivo de conversaciones entre los antiguos compañeros que componen el material de sus cómics:

El material del que he partido a la hora de escribir los guiones ha sido, por un lado, mi propia memoria, mis recuerdos, mis documentos (fotos, cartas...) y, por otro lado, y sobre todo, los documentos que me han aportado un buen número de personas que fueron alumnos de estos 'hogares' y compañeros míos de colegio. Esta documentación se compone de fotografías, cartas, textos diversos, recortes de periódicos...pero sobre todo, de grabaciones (Giménez, 2007, p. 19).

Giménez resalta en la introducción que la serie de *Paracuellos* se compone de historias de diferentes niños en diferentes hogares. *Paracuellos* es el nombre de uno de los hogares. Casualmente fue el nombre con el que más se quedaban los lectores y terminó cuajando en la memoria colectiva dándole el nombre a la serie. Los otros Hogares de Auxilio Social fueron el Bibona, el Azul, el General Mola, Batalla de Brunete, Joaquín García Morato, Enfermería y Chipiona. La dinámica de la violencia resalta en todos los episodios. Cuidadoras, maestras, curas y educadores practican el sadismo cotidiano con los niños, dejando un rastro de bofetadas, golpes, coscorrónes y patadas. Sin embargo, Carlos Giménez aclara que esta crueldad cotidiana era parte de la dinámica general de la España de la posguerra: «La España de esos años [...] era una sociedad muy dura y muy violenta. Se sumaban en ella factores tales como la proximidad de la reciente guerra civil, el talante de los vencedores y el miedo y la pobreza generalizados. En este caldo de cultivo sólo monstruos podían desarrollarse. Y estos colegios, estos 'hogares', eran el monstruo lógico que engendraba una sociedad monstruosa» (Giménez, 2007, p. 22).

Giménez, pionero del cómic testimonial, conoce muy bien el mundo de las dolorosas infancias que ha dibujado. Fue uno de esos niños de ojos inmensos que se acurruca en las viñetas y llora desesperado en la esquina del patio. Carlos Giménez tuvo que vivir en cinco de esos hogares que describe, a lo largo de ocho años infernales. Por aquel entonces su refugio fueron los tebeos y su consuelo soñar que, de mayor, sería dibujante de tebeos. Lo que no se podía imaginar es que la esencia de aquel dolor se transformaría en testimonio gráfico de denuncia necesaria.

6. Socorro o las nuevas miradas crítica de la niñez

En numerosos cómics aparece la palabra 'pequeño' como uno de los adjetivos que define y acompaña a muchos de los personajes infantiles. En la cultura norteamericana destacan el pequeño Nemo, creado en 1905 por Winsor McCay, la huerfanita Annie, creada en 1924 por Harold Gray, o la pequeña Lulú, creada en 1935 como viñeta única por Marge, pero transformada en personaje de cómic y desarrollada por varios autores a partir de 1945. El mundo de Lulú representaba una niñez verosímil de niños de barrio. Reivindicada como una de las primeras feministas de la historia del cómic, Lulú siempre dará una lección a los del club que no quieren admitir mujeres, y le contará cuentos de brujas y niñas perdidas a su vecino Memo. En el caso español Jesús Blasco creó en 1941 para la revista *Mis Chicas* el personaje de Anita Diminuta, construido en torno a tramas fantásticas aderezadas por la iconografía de los cuentos de hadas y brujas. Hay un importante elenco de personajes infantiles femeninos que ha arraigado en diferentes culturas. El universo de las ya mencionadas tiras norteamericanas de Charlie Brown y su perro Snoopy, creadas por Schulz al inicio de la década de los cincuenta no estaría completo sin el humor sarcástico de Lucy, el atolondramiento de Pecas Patty o la dulzura de Sally. Otro personaje estadounidense de notable relevancia, surgido también en la década de los cincuenta sería Nancy, creada por Ernie Bushmiller. El cómic cubano infantil de corte histórico iniciado en 1970 con la aventuras de Elpidio Valdés también tiene un personaje carismático en la niña Eutelia, leal ayudante de los mambises.

Las niñas como personajes han conectado con un público lector receptivo tanto del ámbito infantil como adulto. Anteriormente, he destacado la importancia que desde finales de la década de los sesenta tuvieron las tiras de Mafalda en el ámbito hispánico al abrir un espacio de lectura dentro de un estrato letrado que no necesariamente valoraba la dimensión creativa del cómic. *Mafalda* pese a su 'vocación universalista', expresó a nivel nacional la mirada crítica de una época en la Argentina donde la clase media de izquierdas tenía anhelos de justicia y esperanza. Un sueño que se quiebra con la garra atroz de la dictadura militar que asola al país entre 1976 y 1983.

En Argentina, Mafalda ha tenido un descendiente directo en el personaje de Socorro la niña villera y vendedora de rosas inventada por el también argentino Rep. Miguel Repiso, alias 'Rep', ha tenido una rica trayectoria, es un gran creador de personajes con los cuales lleva una relación muy abierta. Estos aparecen y desaparecen a lo largo de su carrera permitiéndole experimentar con sus posibilidades sin obligarle a cerrarse a un tipo de historieta. A comienzos de la década de los ochenta, Rep crea las historietas de *El recepcionista de arriba* para reflexionar sobre

las muertes recientes. El propio Rep al comenzar la serie se dibuja a las puertas del cielo enumerando sus defectos y concienciado para ir al infierno a cumplir el castigo que siente merecer. Pero el personaje de Arsenio, un ratón angelical que retuerce la conciencia de los hombres, le convence para que vuelva a la vida y no condene a sus personajes a la inexistencia. En esa misma década destaca su historieta *Joven argentino*, continuadora de la tradición *underground* y que narra con humor la dificultad que tienen los jóvenes para llevar una vida sexual y amorosa satisfactoria en el marco de una sociedad represora. Rep también ha trabajado el humor político, destacando su historieta *La grandeza y la chiqueza* en el que con refinado sarcasmo revisa la Historia, con mayúsculas, de Argentina. También ha investigado las posibilidades minimalistas de cómic con sus *Postales*, unas viñetas de gran intensidad que recogen pensamientos, imágenes e iluminaciones cotidianas. A Rep le incomoda permanecer durante mucho tiempo en una misma obra, debido a sus anhelos experimentales y su curiosidad creadora. Este artista trata de desentrañar las múltiples posibilidades del cómic. No le gusta repetir fórmulas ni que los personajes se acostumbren a sus tiras. Busca nuevos perfiles que representen la multiplicidad de su mirada. Creó al personaje del Zebra, un preso que traza túneles para escapar de su encierro y que aparece en los lugares más sorprendentes. Con las tiras de *Gaspar el Revolú* reconstruye la realidad doméstica de un padre de familia desilusionado con su presente. En las tiras intimistas del *Niño Azul* aparecidas en el 2001, reflexiona sobre la existencia desde el ámbito del subconsciente. La niñez es uno de los espacios en donde Rep construye las mejores reflexiones ideológicas y críticas sobre la sociedad.

Socorro es una tira que nació hace dos décadas pero su definición del personaje coincide con la realidad actual de muchos niños en Argentina: «Socorro nace en mayo de 1987, hace exactos 20 años, y me motivaron las nenas villeras que tantas veces vi en los cafés de Buenos Aires vendiendo flores y estampitas. Pero sobre todas las cosas es una nena de clase media, que suelen ser solo contestatarias. Ésta, además, pasa a la acción. De alguna manera, es como una Evita niña de los 80, pre-caída del muro, por supuesto» (carta electrónica de Rep, Lunes 21 Mayo 2007).

Las tiras de *Socorro* no eran ni pretendían ser una nueva *Mafalda*, aunque Rep se hubiese inspirado en la capacidad expresiva de los personajes niños de la tira de Quino. *Socorro* surgía como parte de una historia donde se criticaba la marginalidad política que sufría la niñez. La trama de las tiras nos presentaba inicialmente a Rodolfo y a sus amigos Santiago y Joaquín, unos niños de clase media que reivindican el espacio político de los niños en el congreso. Al personaje de Rodolfo, el más involucrado políticamente, le preocupa la ineficacia de los adultos y decide movilizar a la infancia para que exista un diputado de los niños. En sus esfuerzos por lograrlo, hacen campañas en las escuelas y buscan la

movilización infantil. Pero se dan cuenta de que aunque tengan de su lado a los niños de las clases medias, necesitan a los numerosos niños de las clases más desfavorecidas:

RODOLFO: ¡La noticia se corre de boca en boca! Hoy estuve con un flaquito que nada que ver con nuestras escuelas, y me preguntó si yo estaba enterado del movimiento pro diputado niño.

JOAQUÍN: ¿Puedo hablar?

RODOLFO: Según lo que vayas a decir.

JOAQUÍN: Eh...pienso que todo va bárbaro pero los que no se enteraron de nada son los chicos pobres.

SANTIAGO: Joaquín tiene razón. Tenemos a la clase media pero no a los que no leen ni van a la escuela.

JOAQUÍN: Claro, y son niños que no saben una goma de política. ¡No entienden nada! Déjenme a mí. Yo me ocupo de ellos (tira 15).

La perspectiva de Joaquín asume que la falta de educación facilitará su estrategia para convencerles de que se unan al movimiento 'pro diputado niño'. Joaquín conocerá en la calle a Socorro, una niña vendedora de flores y le explicará su plan político pidiéndole que sea su contacto con los niños pobres:

JOAQUÍN: Entonces. ¿Aceptas ser nuestro contacto?

SOCORRO: Pará, pará. Decíme, con esto de un pibe en el congreso... ¿Se va a solucionar nuestra pobreza? ¿Vamos a vivir todos los chicos con las mismas ventajas?

JOAQUÍN: Y... la verdad es que no.

SOCORRO: ¡Acepto! Me gusta que no me anden mintiendo de entrada (tira 16).

Socorro moviliza a los niños desfavorecidos y ayuda a Rodolfo, Joaquín y Santiago en su propósito de llenar la Plaza de Mayo con miles de niños para que presionen al gobierno. Aunque sepa las pocas posibilidades que tienen los niños como ella, decide ayudares porque son sinceros. Tras grandes movilizaciones, logran que el gobierno conceda dos plazas para niños diputados y que se sometan al voto infantil. Socorro y Rodolfo ganan las elecciones y asumen sus cargos como niños diputados. Socorro presenta un proyecto de Ley en el congreso que alude a las infancias esclavizadas:

SOCORRO: Los chicos pobres nacemos y ya estamos condenados a laburar./ Por eso andan nuestras

mamás pidiendo con bebés en brazos.// Cuando cumplidos los tres años ya estamos pidiendo nosotros. A los cuatro subimos de escalafón y vendemos curitas, rosas y estampitas, lo que sea.// Cruzamos las calles, comemos lo que nos dan, chupamos frío, andamos sucios. Ponemos cara de lástima. Actuamos, nos endurecemos.../ No vamos a la escuela, no jugamos. No tenemos infancia, viejo.// Por eso, lo menos que puede hacer la sociedad por nosotros es darnos una pensión a los 21 años, o a los 18. Pido que se apruebe esta ley, como regalo de Navidad, aunque no creo en el papá Noel (tira 164).

En su proyecto de Ley relata su propia infancia de niña esclavizada y construye una lógica compensatoria que responsabiliza a la sociedad y exige que se comprometa a proteger a los niños.

SOCORRO: Tendría que pedir que directamente la sociedad evite que trabajemos, y nos proteja, pero eso lo dejo para el día de los Reyes Magos//. Los Reyes sí deben existir, porque para mí nunca fueron los padres (tira 164).

Socorro denuncia el abuso en el contexto familiar, y la imposibilidad de una democracia íntegra en un país de niños explotados:

SOCORRO: ¿De qué democracia me hablan, si muchos chicos tenemos que laburar para comer?/ ¡Exijo una ley que prohíba terminantemente la explotación social de los niños!// ¿Por qué con tanto desocupado que hay tienen que trabajar los pibes?// Y para aquellos chicos que como yo, no han tenido infancia. Exijo una ley que los indemnice, dándoles la jubilación a los 18 o los 21 años de edad. He dicho./ Digo, será ley/Terminé, bah (tira 165).

Finaliza su discurso y sólo Rodolfo, el otro niño diputado, aplaude. El congreso está lleno de rostros adultos intransigentes, insolidarios y mezquinos, que no tienen interés en los temas de explotación y pobreza infantil. El proyecto de Ley de Socorro es rechazado, y ahoga el aliento de esperanza de la protagonista que creía en la posibilidad del cambio. Los

niños como ella, aunque tengan voz, no son escuchados. Aunque vagabundeen por las calles, no son vistos. Hay un halo de dolorosa invisibilidad que rodea su existencia.

Las tiras de Socorro narraban con crudeza la vida de los niños más desfavorecidos. Además, en su trama insertaban la perspectiva política desde la acción. Los niños que dibujaba reconocían sus limitaciones en el entramado del sistema, pero luchaban para cambiarlo a través de la denuncia constante. Rep con Socorro, al igual que Giménez con *Paracuellos*, demostró la capacidad del cómic para tratar los temas más difíciles. Inventó niños que ya existían para concienciar a los lectores sobre la dolorosa realidad que asola a la infancia.

7. Conclusiones

América Latina y España, a lo largo del siglo veinte, han forjado su propia industria editorial dedicada al cómic autóctono. Aunque ese desarrollo editorial no es todavía suficientemente valorado por la academia de estudios hispánicos, debido a prejuicios por la presencia del material anglosajón. Indudablemente la influencia estadounidense a través del ahora conglomerado transnacional de Disney ha sido y es todavía evidente en el espacio de la cultura masiva, sobre todo en el contexto de la televisión con los dibujos animados. Pero sería injusto limitar esa influencia a Disney, también los Superhéroes del cómic adaptados a las superproducciones del cine de Hollywood invaden las pantallas de los cines latinoamericanos y españoles, y los jóvenes continúan leyendo y coleccionando sus aventuras. Además en el campo de la televisión o la Internet el *anime* japonés, junto con los clásicos libritos de *manga*, marcan nuevas tendencias estéticas que también son consumidas e influyen en la percepción gráfica e ideológica de los jóvenes.

El *manga* o el *anime* no tienen ese doble discurso aparentemente inocente con el que jugaban y aún hoy juegan los cómics de Disney. En la mayor parte de los casos son obras violentas que desarrollan su propia mitología de dominación cultural también enfocada al consumo. Los medios audiovisuales en todas sus vertientes compiten hoy en día con tanta fuerza por la atención de los jóvenes que el cómic clásico autóctono, o las nuevas obras experimentales y comprometidas, se han transformado en un espacio cultural marginal para lectores adultos selectos y formados. El cómic de calidad se ha convertido en el hermano secreto de la poesía. Su marginalidad en el espacio mercantil no le quita en absoluto su mérito estético-narrativo, los cómics configuran un espacio de expresión cultural fundamental que se ha ido consolidando en el siglo XX y deben preservarse y promoverse como parte tanto de la memoria como de la realidad contemporánea.

Los mundos de la niñez que representan los trabajos de Quino, Giménez y Rep muestran la trascendencia del medio. Son obras que perduran y forman parte de un canon expresivo donde los lectores reconocen las posibilidades de la creación gráfica. Quino trascendió creando a la primera niña comprometida e inconformista que cuestionaba la realidad y quiso imaginar un mundo mejor. Giménez regresó a su infancia para desmenuzar en sus viñetas el dolor del fascismo siniestro. Recuperó las voces de los niños pisoteados en una época miserable de la historia de España. Rep demostró que la dictadura militar argentina no había podido aniquilar las voces críticas y solidarias. Pero además nos hace ver el mundo de los niños pobres, invisibles para la sociedad, que recorren las calles vendiendo su infancia.

Referencias bibliográficas

- Corrado, D. (2002). Carlos Giménez y el pacto autobiográfico. En Alary, V. (ed.), *Historietas, Cómic y Tebeos españoles* (pp. 174-194). París: Presses Universitaires du Mirail.
- Frattini, E. y Palmer, O. (1999) *Guía básica del cómic*. Madrid: Nuer Ediciones.
- Gasca, L. (1966) *Tebeo y cultura de masas*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Giménez, C. (2007) *Todo Paracuellos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1987) *Nueva crónica y buen gobierno*. (Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste). Madrid: Historia 16.
- Hatfield, Ch. (2005) *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Izquierdo, M. D. (1971) Un personaje con vocación universalista: Mafalda. *Estudios de Información*, 19-20, 305-331.
- Martín, A. La obra nacional de Auxilio Social [en línea]. Disponible en: <http://www.carlosgimenez.com/obra/paracuellos.htm#1>, pp.1-5.
- Merino, A. (2001). Niños en viñetas. *Leer*, 118, 142-144.
- Merino, A. (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- Merino, A. (2006). El anhelo infinito de Rep. *Leer*, 174, 136-137.
- Merino, A. (2007). La voz underground de las mujeres. *Leer*, 179, 88-89.
- Pons, Á. (2007, 19 de Junio). Obras maestras. Revista de Tebeos. *El País*.
- Repiso (Rep), M. (1989). *Socorro #1. En un principio fue Mocosos*. Buenos Aires: Puntosur.

- Revista Española-72. (1973) Mafalda vs. Carlitos: El tercer mundo contra U.S.A desde la realidad y contra la abstracción/ Mafalda: un mini líder del subdesarrollo. C LÍNEA: *Revista Latinoamericana de Estudio de la Historieta*, 1, 14-16.
- Spiegelman, A. (1997). *The Complete MAUS*. New York: Pantheon Books.
- Rius. (1983). *La vida de cuadritos*. México: Editorial Grijalbo.
- Trashorras, A. y Muñoz, D. (1998) Entrevista a Carlos Giménez [en línea]. *U. El hijo de Urich*, 9, pp. 1-11. Disponible en: <http://www.carlosgimenez.com/obra/entrevista.htm>.
- VVAA. (2003) *Homenaje a Carlos Giménez*. Valencia: Ediciones Flash-Back.