



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA **26**

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

26

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014>

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie V está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: dice, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2014

SERIE V - HISTORIA CONTEMPORÁNEA N.º 26, 2014

ISSN 1130-0124 · E-ISSN 2340-1451

DEPÓSITO LEGAL M-21037-1988

URL: <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFV>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN

Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>

Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

UN RETRATO DE LAS TIPOLOGÍAS SOCIALES DE LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 50 A TRAVÉS DE *EL DDT CONTRA LAS PENAS*

A PORTRAIT OF SOCIAL TYPOLOGIES OF SPAIN FROM THE 50'S THROUGH *EL DDT CONTRA LAS PENAS*

Álvaro M. Pons Moreno¹

Recibido: 12/02/2014 · Aceptado: 23/06/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14517>

Resumen

Tradicionalmente, la historieta ha sido considerada como una forma cultural menor de vocación infantil, por lo que su estudio había sido soslayado en los estudios históricos hasta la reivindicación que diferentes investigadores comenzaron a hacer de la importancia historiográfica de la historieta tanto como referente gráfico como recurso de análisis diacrónico y sincrónico. En el presente estudio se hace un análisis de las posibilidades de estudio de tipologías y estereotipos sociales que muestra una de las publicaciones humorísticas básicas de los años 50, *El DDT contra las penas*, de Editorial Bruguera, indicando cómo los diferentes personajes que aparecen en sus páginas se pueden clasificar en tipos sociales de la época fácilmente identificables con los estereotipos sociales reales de la época y, por tanto, ser de evidente utilidad historiográfica para el análisis sociológico de la España de la década de los 50.

Palabras clave

cómics; Sociología; Posguerra española; Franquismo

Abstract

Traditionally, the comic has been considered a cultural form targeted to children, and their use had been overlooked in historical studies until different researchers began to claim the comic both as an historiographical for as a reference and as a

1. Profesor titular. Dept. d'Òptica, Universitat de València. Alvaro.Pons@uv.es

resource for diachronic and synchronic analysis. In the present study, we develop an analysis of the possibilities of study of social stereotypes showed from one of the basic humorous publications of the 50's, *El DDT contra las penas*, published by Editorial Bruguera, indicating how the different characters that appear in its pages can be classified into social types that can be easily identifiable with real social stereotypes of the time period and, therefore, be of historiographical utility for the sociological analysis of the Spain of the 50's.

Keywords

comics; sociology; Spanish Post-civil War; Francoism

1. INTRODUCCIÓN: EL USO DEL CÓMIC COMO RECURSO HISTORIOGRÁFICO, DE LOS INICIOS DE LA HISTORIETA A LA POSGUERRA ESPAÑOLA

La ciencia histórica puede utilizar todos los elementos de la cultura popular como métodos de análisis de los hechos ocurridos. Es un recurso bien conocido que permite el estudio de diferentes conceptos históricos desde perspectivas que permiten tanto una interpretación diacrónica como sincrónica. Ya sea por el estudio y análisis de objetos o creaciones populares de la época, se obtiene una información primaria fundamental, ya que la cultura popular se crea de forma contemporánea al hecho o concepto de estudio, firmada además por protagonistas temporales de la historia.

Un análisis que se debe complementar, de forma obligada, con la incorporación de la imagen artística como fuente iconográfica. Su uso conjunto permite una reconstrucción histórica fidedigna, basada tanto en el objeto popular que nace desde la plebe como la plasmación del entorno que realiza el artista. Citando a Peter Burke: «los historiadores clásicos leían cuadros o poemas específicos como evidencia de la cultura y el periodo en que se creaban» (BURKE 2001). Sin embargo, esta vocación testimonial del arte tiene como principal exigencia la necesidad de que el artista se suma en el contexto social de su época, en que esa representación del entorno sea realmente la expresión de lo acontecido a su alrededor de forma directa, y no como una representación obtenida a partir de la descripción de terceros. Por desgracia, esta situación se produce a partir del s. XVI cuando el arte tradicional sufre una separación creciente entre sociedad y artista, que debe rendir cuentas ante un mecenazgo de las clases más pudientes y que obliga a relajar la verosimilitud de lo mostrado ante las exigencias de aquéllos. Sin embargo, este distanciamiento entre arte pictográfico y cultura popular tendría una rápida resolución por la propia capacidad de evolución dinámica de la creación más popular. Aislados de la labor del artista, que se desplaza hacia la sede cortesana, el pueblo obtiene rápidamente una sustitución a través de la creación de una nueva forma narrativa icónica, una narración gráfica que evoluciona claramente desde la tradición secuencial que se podía observar en el arte religioso, precisamente donde algunos historiadores refieren los elementos de configuración primitiva del lenguaje de la historieta (en elementos como el tapiz de Bayeux o las Cantigas de Santa María — HARGUINDEY, 2006). Esta forma de narración gráfica popular se articula desde sus inicios como un referente no sólo de los sucesos cotidianos, sino como elemento referencial de la moral social y de los tipos sociales de cada época. En esta línea se puede enumerar cuantiosos ejemplos, que van desde las series gráficas de William Hogarth en Inglaterra hasta las expresiones propias de España, tanto las aleluyas o aucas como la literatura de cordel. Las primeras referían sucesos locales, pasajes religiosos o sátiras mordaces sin olvidar los hechos más luctuosos del momento, que eran contados de pueblo en pueblo (PORCEL, 2000).

Hacia el siglo XVIII y siglo XIX esta forma tradicional se afirmaría con la literatura de cordel (en alusión a las cuerdas donde se colgaban los pliegos que contenían todo tipo de romances de corte costumbrista), que conocería su máxima popularidad en Madrid, Barcelona, Valladolid y Valencia (MARTÍN, 1978).

En ambos casos, existe una profunda relación entre artista y lector. Frente a la brecha cada vez mayor que existe con el arte más reconocido, la cultura popular se crea desde la base, son autores desconocidos en muchos casos que viven junto al pueblo y expresan precisamente lo que ven a su alrededor.

Esta relación se mantuvo y progresó en el tiempo, favoreciendo que el lenguaje de la historieta se fuera forjando desde la cultura popular y no desde el arte establecido. Alejado de los círculos más elitistas, los diferentes pasos de evolución de la historieta se hacen precisamente desde el costumbrismo de afán testimonial y satírico. Así, esta constante temática se puede encontrar tanto en la obra de Rodolphe Töpffer, autor considerado repetidamente como el establecedor de las bases formales del cómic (SMOLDEREN, 2009), hasta las primeras formas de historieta presentes en la prensa americana de finales del XIX y principios del XX, que definen ya la forma definitiva que tendrá el lenguaje de la historieta. Series de prensa como *Hoogan's Alley*, de Richard F. Outcalt, se basan en la descripción minuciosa del ambiente urbano de los barrios pobres de las ciudades americanas. Niños descalzos o con zapatos y ropas completamente raídas, suciedad y hacinamiento son mostrados en toda su descarnada realidad, junto a la dinámica del día a día en una expresión formal que permite hacer un detallado análisis de las tipologías sociales de ese momento de la historia americana (PONS, 2006). De hecho, tiene tal importancia esta serie que acuña el término popular de «Prensa Amarilla» (por el faldón amarillo de su protagonista), dedicado a la información más sensacionalista.

Es evidente que este cómic de vocación testimonial es una fuente de increíble valor para el historiador, que tiene referencias gráficas que acompañan y certifican el análisis de otras fuentes históricas. Sin embargo, la funcionalidad del cómic puede extenderse mucho más allá de la simple ilustración formal de las tipologías sociales de la época: puede ser utilizado como referente historiográfico aún desde géneros más alejados como la aventura o la sátira humorística infantil que inunda los tebeos de la posguerra española (GUAL, 2013). No es necesario que el cómic en sí mismo dé información de la sociedad: sus contenidos, analizados en un contexto temporal, permiten obtener información de una época. Sirva como ejemplo como tras el *crack* económico bursátil americano de 1929, la insoportable situación social, con un paro del 25%, aumenta la necesidad de evasión de los lectores, resultando en un importante aumento de la temática exótica y aventurera en los cómics americanos de la época, con series ambientadas en lejanos planetas como *Flash Gordon*, o en la selva africana como *Jungle Jim*.

Aunque se podría aplicar la anterior argumentación al cómic de cualquier nacionalidad, el caso español debe añadir un elemento desfigurador de importancia

al posible análisis tipológico social de los personajes que aparecen en la historieta: la dictadura implantada en España tras el golpe de estado de Francisco Franco. El régimen estableció férreos mecanismos de control de las publicaciones que, evidentemente, tuvieron su reflejo en los pocos tebeos que consiguieron publicarse tras la contienda. Ya sea por la escasa publicación de tebeos (que precisaban de permisos especiales al amparo de las limitaciones impuestas a las publicaciones periódicas por las carencias de papel (MARTÍN, 1978)) o por la propia consideración infantil —y, por tanto, inofensiva— que de la historieta todavía se tenía, durante los primeros años de la posguerra los esfuerzos de los censores se enfocaron fundamentalmente sobre el control de elementos de naturaleza sexual en las publicaciones infantiles y juveniles que pudiera pervertir a sus lectores, en una represión completa de cualquier discordancia de la moral católica que la dictadura franquista había tomado como baluarte de sus principios y que se tradujo en todo tipo de alargamiento de faldas y borrado de besos o abrazos. Aunque la censura previa al cómic se englobaba dentro de una política de represión cultural y social global en el que evidentemente la restricción a la prensa juega un papel fundamental, no se desarrolló bajo una normativa definida hasta la creación de la Junta Asesora de Prensa Infantil en 1952, que supone el establecimiento indiscutible del interés del gobierno franquista por el control de las publicaciones infantiles (VÁZQUEZ DE PARGA, 1980). La redacción y aprobación de un decálogo de obligado cumplimiento en las publicaciones infantiles en el que destacaban las prohibiciones relacionadas con la moral religiosa y la oposición al régimen, sin embargo, no tuvo una aplicación estricta y no pasó de ser una declaración de intenciones (SANCHÍS, 2010). Una tolerancia que desaparecería en 1955 con la ampliación de las antiguas normas y la especificación de las divisiones entre revistas infantiles, juveniles y femeninas, en un amplísimo real decreto que se publicaría finalmente en 1956 y que establecía controles más férreos, obligando a revistas como *DDT* o *Tío Vivo* a presentarse como «revista para mayores».

Però pese a este control de la censura gubernamental, todavía es posible establecer relaciones unívocas entre temáticas y situación social. Como afirma el teórico Antonio Altarriba: «se podría afirmar que la historieta de humor escenifica el fracaso, la historieta sentimental la resignación y la de aventuras el triunfo» (ALTARRIBA, 2001). Una relación que para Pedro Porcel es todavía más evidente en el caso de los tebeos de aventuras publicados durante la posguerra:

La intención primera de éstos es de pura evasión, más allá de ciertos valores que son inevitable reflejo de la sociedad en la que estos tebeos son concebidos: patriotismo a ultranza, religiosidad, militarismo..., valores constantemente ensalzados e inculcados desde el poder en un bombardeo ideológico continuo a cuya influencia los guionistas de historieta, como cualquier otro ciudadano, difícilmente pueden sustraerse (PORCEL, 2000).

2. EL DDT CONTRA LAS PENAS

La paulatina normalización de los rigurosos permisos de publicación que se implantaron tras la guerra civil (MARTÍN, 2000) permite que el principio de la década de los 50 viva una eclosión de nuevas cabeceras de tebeos, especialmente de humor, donde la sátira costumbrista de la realidad se desarrolla con una sorprendente facilidad y aparentemente ajena a la rigurosidad de la censura franquista, que parece más preocupada de las evidencias sexuales que de la inteligente ironía de un retrato social que plasma de forma fidedigna la realidad de la calle. Posiblemente, el mejor ejemplo de esta situación se da en la publicación *El DDT contra las penas*, un tebeo que nace en 1951 con una clara objetivo de llegar a un público más adulto siguiendo el modelo argentino de la revista *Rico Tipo* (PONS, 2011). Desde su primera aparición en noviembre de 1944, la revista dirigida por el famoso dibujante Divito aboga por una diferenciación tanto formal como de contenidos de las existentes en el mercado argentino (marcado fundamentalmente por el conocido *Patoruzú* de Dante Quinterno), en busca de un perfil de lector mucho más adulto, que permita abrir un nuevo nicho de lectores. En lo formal, cambia el formato tradicional apaisado de *Patoruzú* por otro vertical e introduce una mayor proporción de textos que se identifica con la prensa escrita más «seria» o satírica y, por tanto, adulta. Este modelo es adaptado por *DDT*, si bien con obvias diferencias: la publicación de Divito apostaba por mostrar abundantemente mujeres de una sensualidad exuberante, por el humor abiertamente sexual, pero con una vocación de sátira localista de los arquetipos urbanos porteños de los años 40. El *DDT* de Bruguera no puede, evidentemente, ser tan libertario en la representación de la mujer habida cuenta de las restricciones morales impuestas por la censura franquista, pero sí que utilizó tanto el formato (ya existente en las publicaciones de Bruguera) como la inclinación temática hacia la sátira urbana de corte localista.

Frente a la publicación más exitosa de Bruguera, *Pulgarcito*, enfocada unívocamente al lector infantil, *El DDT contra las penas* busca atraer un perfil de lector más adulto, que ya se indicaría desde el propio subtítulo de la revista, que inicialmente sería «Revista humorística para todos» para evolucionar rápidamente a «Revista humorística para mayores». El *DDT* reunía en sus páginas a lo mejor de los colaboradores de la editorial: Cifré, Conti, Escobar, Peñarroya, Nadal, Jorge, García y Martz-Schmidt (GUINAL, 2004), con historietas que si bien podían tener una apariencia formal similar a las ya existentes en *Pulgarcito* en tanto representaban la continuidad de un personaje en entregas de una página, tenían en sus contenidos una clara intencionalidad de digresión y alejamiento de los modelos más infantiles y comunes planteados en aquella. Desde este punto de vista, existe una clara correlación entre los contenidos urbanos y de picardía sexual existente en *Rico Tipo* y los que encontraremos posteriormente en *DDT*, con las diferencias lógicas marcadas por la censura. Además, mientras en las anteriores publicaciones de la editorial y otros tebeos de corte similar la tipología de personajes era



FIGURA 1. PORTADA DEL PRIMER NÚMERO DE *EL DDT CONTRA LAS PENAS* (EDITORIAL BRUGUERA, 1951)

universal y generalista (el cascarrabias, el bonachón, el niño listo, etc), en esta nueva publicación apuesta decididamente por la lectura costumbrista, con una iconografía de personajes reconocibles en la sociedad española de los años 50. El primer número de *DDT* ya aporta una nómina de personajes que permite la tipificación sociológica rápida: «Casildo», de Nadal; «La familia Cebolleta», de Manuel Vázquez; «Cucufato Pí», de Cifré; «Pedrusco Brutote», de Peñarroya; «Don Telescopio», de Escobar; «Sinforino», de Jorge; ««Doña Tula Suegra», de Escobar; «Ofelio», de Jorge; «Apolino Tarúñez», de Conti; «Rosita la Vampiresa», de Nadal; «Don Danubio, personaje influyente», de Matz-Schmidt; «Currito Farola, er niño de la bola», de Manuel Vázquez, «Superbirria», de Cifré y «Don Berrinche», de Peñarroya.

3. LA TIPOLOGÍA SOCIAL ESPAÑOLA VISTA POR LOS PERSONAJES DE *DDT*

Aunque algunos de estos personajes pueden ser caracterizables de forma générica con analogía evidente a otros personajes ya existentes («Pedrusco Brutote» es el típico fortachón que aparece desde los inicios del *TBO*, «Superbirria» es una parodia de los superhéroes americanos y «Don Berrinche» responde a la tipología del cascarrabias tan del gusto del lector español de la época), la mayoría se descartan ya desde este primer número de la tipificación tópica de la historieta española anterior para entrar directamente en la representación sintética y satírica de personajes habituales de la sociedad española de la posguerra. En una primera aproximación dividiremos estos personajes en tres categorías: los estereotipos sexuales, los estereotipos sociales y los estereotipos familiares.

3.1. LOS ESTEREOTIPOS SEXUALES

La continua represión sexual vivida en España tras el franquismo define un sexualidad cotidiana basada en el estricto cumplimiento de la norma moral católica, que detiene bruscamente la divulgación de la sexualidad y la apertura moral que se había desarrollado en el país desde los años 20 y que se había acelerado durante el periodo de la segunda república (REGUEILLET, 2004). El sexo tenía como única finalidad la procreación y la relación carnal era una necesidad biológica que se debía realizar de forma recatada y, por supuesto, dentro del matrimonio eclesiástico. Cualquier otra forma de sexualidad apartada de la heterosexual destinada a la procreación, es una desviación y una perversión e incluso los propios roles femeninos y masculinos sufren una redefinición. Como indica Carmen Martín Gaité, la mujer en la posguerra española pasa a tener una dependencia clara del hombre que debe cumplir una función definida:

La mujer ideal debía considerar a su esposo como la *valla protectora que defiende su ingenuidad de las asechanzas del mundo*. La mujer debía ser la secretaria personal de su marido, conocedora de sus gustos y de sus ocupaciones. Debía ser culta, pero de manera disimulada, para que su marido siguiera creyéndose superior. La mujer ideal era, una mujer «como Dios manda» no una vampiresa de las que salían en las películas. No podía ser llamativa ni vistosa, pero, por otra parte, debía saber llamar la atención y sobresalir de entre la multitud de jóvenes con el fin de encontrar marido, cosa que, siendo realistas, no era nada fácil de conseguir (MARTÍN GAITE, 1987).

En paralelo, el hombre sufre una masculinización de corte militar, en el que se identifican con el hombre los valores de virilidad castrenses: el hombre tiene como fin ser el cabeza de familia y es el superior jerárquico en la familia. Una inspiración militar donde también se puede rastrear la influencia carlista que define al hombre «como debe ser» en la tradición franquista (VICENT, 2006).

Tres de los personajes fundacionales del *DDT* permiten rastrear este modelo social desde la sátira, pero con una clara vinculación a la realidad que se vivía en las calles: Cucufato Pí, de Cifré; Ofelio, de Jorge y Rosita la Vampiresa, de Nadal.

3.1.1. «Cucufato Pí», de Cifré

El personaje creado por Cifré es un exponente claro de la represión sexual del español y de la necesidad impuesta del noviazgo como única salida de los instintos sexuales. Aunque el noviazgo era considerado por la norma moral como la antesala del matrimonio y no estaban permitidas las relaciones íntimas en ninguna de sus formas, para los españoles de los años 50 era un paraguas protector de cierta tolerancia social (REGUEILLET, 2004): ante la división estricta que se mantenía entre chicos y chicas, el despertar sexual sólo podía dirigirse al establecimiento de esta relación previa a la conyugal. Cucufato Pí es bajito, calvo y con bigotito, un español medianía que ha vivido la represión pero que se comporta como un enamorado contumaz que intenta comprometerse con las bellas mujeres que deambulan por la serie, recurriendo a todo tipo de tretas y artimañas, siempre bienintencionadas, que terminan ineludiblemente aumentando su frustración sexual. Su primera aparición lo identifica como un hombre de éxito profesional (ha sido nombrado gerente de «Estropajen and limited») y, paradójicamente, amoroso, con la bella (y celosa) Laurita a su lado. Sin embargo, un malentendido hará que Cucufato pierda a su novia y comience un largo periplo en busca de amada. En su búsqueda desesperada de novia, el personaje dará salida a toda una serie de situaciones comunes que reflejan a la perfección los usos sociales de la época en materia de sexualidad, desde el control paterno férreo a la tutela familiar de las viudas.

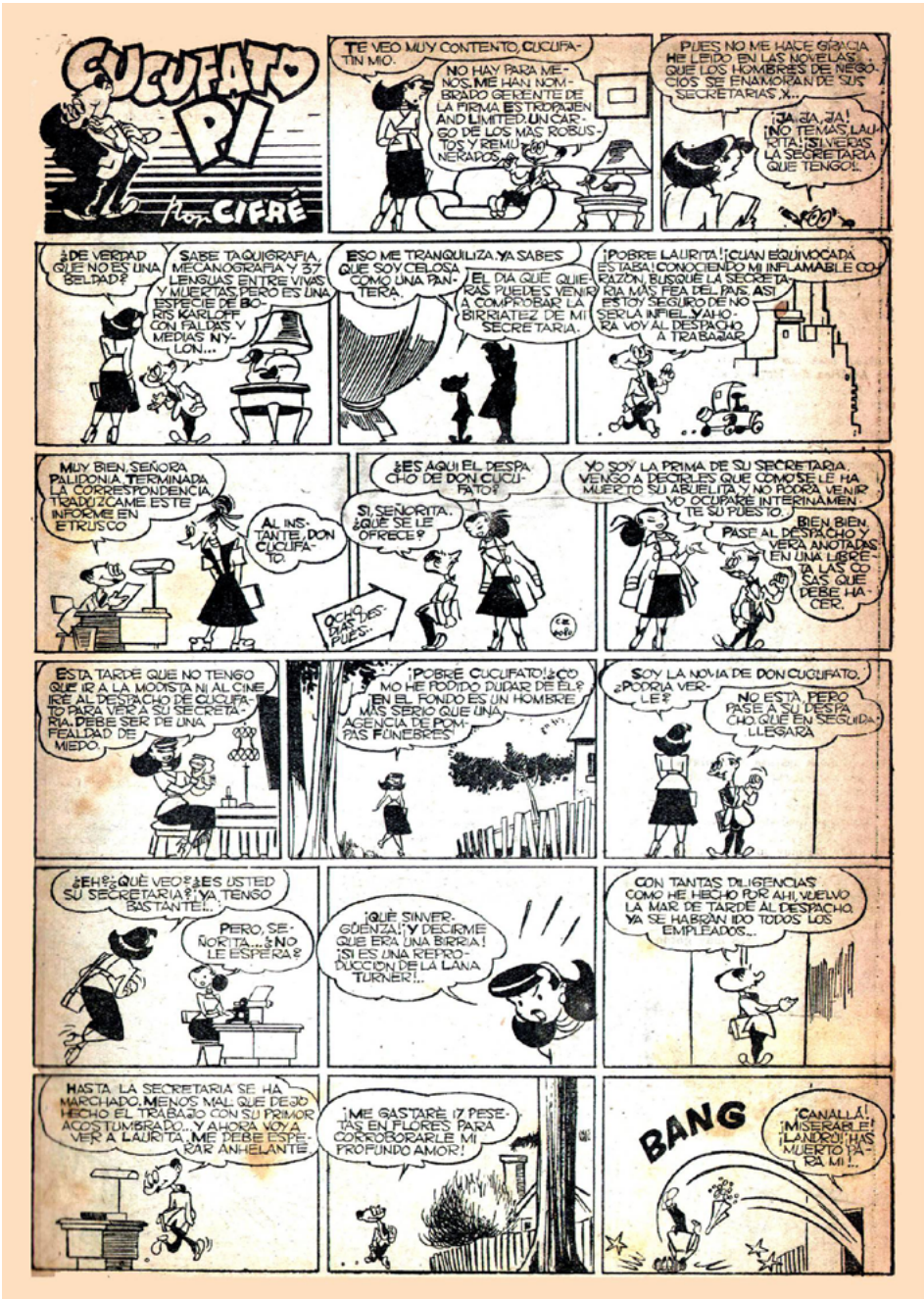


FIGURA 2. CUCUFATO PÍ, DE CIFRÉ, EN DDT N.º 1 (EDITORIAL BRUGUERA, 1951)

3.1.2. «Ofelio», de Jorge

La serie de Jorge presentaba un personaje chapado a la antigua usanza, vestido con cuello alto almidonado, levita y sombrero fino más propios del siglo anterior que de la sociedad de los años 50, caracterizado por tener serios problemas de relación con las mujeres provocados su timidez recalcitrante. A diferencia de la mala suerte reiterada de Cucufato en sus relaciones, Ofelio directamente sufre una parálisis total ante las mujeres, mayor tanto mayor sea la juventud y belleza de la mujer que tiene delante. Es el ejemplo máximo de represión sexual de la moral ultracatólica implantada por el franquismo, que incluso llevaría a caracterizar esa timidez patológica como de debilidad femenina según la nueva masculinidad imperante (VICENT, 2006). Aunque se intentaba diluir la componente sexual con la inclusión de gags donde la timidez crónica del personaje le llevaba a todo tipo de despropósitos con niños u otros hombres (a los que llega a regalar flores en un caso como propósito de buena fe, en una actitud que podría hacer dudar de su sexualidad según la norma de la época), es con las mujeres donde la reacción de Ofelio es siempre más exagerada: como ejemplo, el simple hecho que una doctora intente quitarle la camisa para realizar una auscultación le provoca un ataque que lo deja al borde de la muerte.

3.1.3. «Rosita la vampiresa», de Nadal

Esta creación de Nadal es posiblemente el único referente de la picaresca sexual que hacía gala su referente argentino, *Rico Tipo*. Nadal dibuja mujeres con la elegancia de Divito y su personaje rompe por completo la norma imperante para mostrarse como sensual y glamurosa, aunque su vestir es respetuoso con la etiqueta (falda larga, hombros cubiertos, apenas escote, melena rubia larga que oculta un ojo a lo Verónica Lake...) no esconde sus curvas femeninas como los otros personajes que aparecen en la revista. Armas que utilizará conscientemente, con una clara vocación de hacer uso de su sexualidad para encontrar novio. Es, en cierta medida, el equivalente femenino de Cucufato Pí, siempre decidida a encontrar pareja pero siempre fracasando en el último momento. Posiblemente, Rosita sería la única mujer que se desnudaría en un tebeo de Bruguera de los años 50, convenientemente tapada con un biombo, pero dejando claro por la ropa que se esparcía alrededor que su atrevimiento y descaro estaba rompiendo moldes.

3.2. LOS ESTEREOTIPOS SOCIALES

Los años de la posguerra marcaron una tremenda regresión económica. La guerra civil provocó un hundimiento total de la producción agrícola e industrial, los

principales ejes de la economía española. En un contexto generalizado de escasez e intervencionismo, la economía se vio abocada al mercado negro y el estraperlo como formas predominantes de comercio hasta el fin de la autarquía en los años 50. Con la llegada de las ayudas americanas y el comienzo de la apertura internacional del régimen, poco a poco la economía se va recuperando durante la década, dejando atrás el racionamiento de alimentos y recuperando la renta *per capita* anterior a la guerra a mediados de los años 50. La sociedad evoluciona entre el inmovilismo autárquico y el desarrollismo que traerán los tecnócratas del *Opus Dei* que ocupan el gobierno a finales de la década, dando luz a las primeras propuestas que vive el país.

3.2.1. «Apolino Tarúñez, hombre de negocios», de Conti

Apolino Tarúñez representa la figura del empresario estraperlista (derivado del famoso escándalo de la Segunda República de Strauss, Perel y Lowann), que trafica con productos racionados en el mercado negro. Tras la guerra civil, el estraperlo y el mercado negro se convierte en protagonista del comercio ante una política autárquica que impide el acceso a los bienes más indispensables. El estraperlo en la sociedad española afectó fundamentalmente a las capas más bajas y deprimidas de la sociedad, que tenían que sobrevivir a cualquier coste (GÓMEZ OLIVER & DEL ARCO BLANCO 2005).

Tarúñez es en la representación de Conti un nuevo pícaro, que se aprovecha de la situación de necesidad de la población durante la dura posguerra. La serie muestra también de forma fehaciente y repetida el esquema viciado de las relaciones laborales entre patronos y empleados. Celedonio, el empleado fiel de Tarúñez es constantemente humillado por un patrón que no tiene ningún empacho en calificarlo de «esclavo» y tratarlo como tal, intentando siempre presentarlo como culpable de cualquiera de sus desmanes o aprovecharse de su exiguo sueldo (que evita por todos los medios pagarle) para hacerlo blanco de sus estafas. Con mucha ironía, los guiones de Conti siempre conseguían que la miserable actitud tuviese un justo castigo, algo que difícilmente ocurría en la vida real.

3.2.2. «Amapolo Nevera», de Cífré

Si Tarúñez es la representación del estraperlista, Amapolo Nevera es la reinterpretación de la posguerra del clásico pícaro, sin trabajo ni ocupación conocida, que dedica todo el día a inventar nuevas formas de timar a sus convecinos para poder vivir sin pegar golpe gracias a su simpatía, jovialidad e innegable don de gentes. A diferencia de la serie de Conti, los desmanes de Amapolo no sólo no obtenían castigo, sino que casi siempre se saldaban con éxito para el vividor. Incorporada en

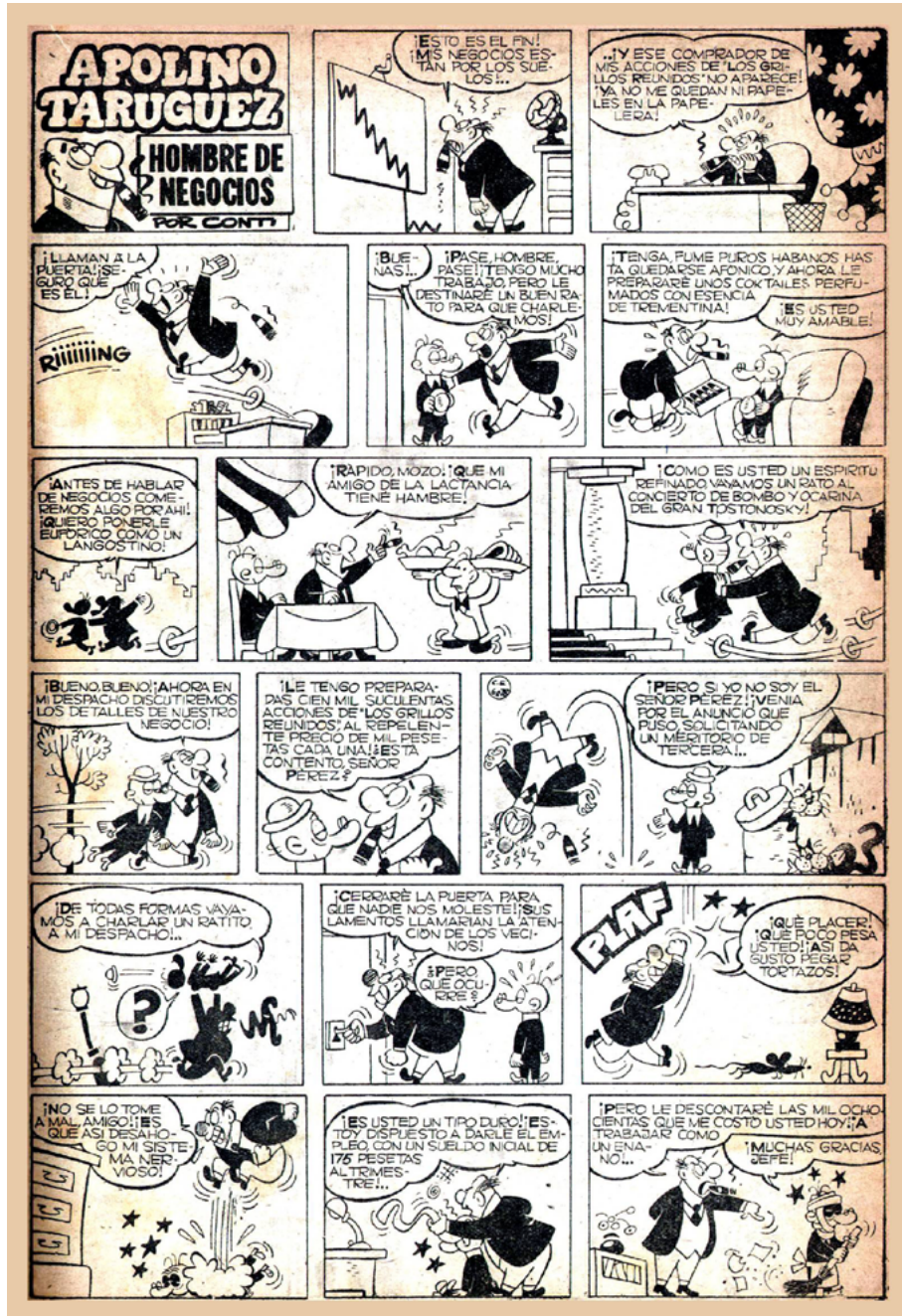


FIGURA 3. APOLINO TARÚGUEZ, HOMBRE DE NEGOCIOS, DE CONTI, EN DDT N.º 1 (EDITORIAL BRUGUERA, 1951).

1952 a la revista, Cifré lograba con esta nueva creación una excelente aproximación a las vivencias de la calle, con un personaje que resume y exagera las dificultades de la vida diaria de muchos españoles, comenzando por los mil y un trabajos y terminando con el obligado sablazo a los amigos para poder llegar a fin de mes.

3.2.3. «Don Danubio, hombre influyente», de Martz Schmidt

El personaje de Martz Schmidt ejemplifica a la perfección la creencia de la sociedad española de que todo se consigue por «enchufe». Don Danubio es el personaje al que acude desde la aristócrata hasta el pobre desgraciado para conseguir, gracias a sus infinitos contactos, lo que por medios oficiales es imposible, todo un indicativo de la baja confianza del pueblo en una administración que, tras la guerra, se encontraba completamente desestructurada y padecía una ineficiencia endémica. Don Danubio podía ejercer de jurado en un prestigioso premio de arte, buscar cómo conseguir que el alcantarillado llegue a una amiga, hacer de canguro de los niños de una familia acomodada o incluso buscar un fotógrafo decente para unas hermanas recatadas. No hay tarea imposible para el personaje en medio de una sociedad que parece no tener ninguna confianza en la administración pública.

3.3. LOS ESTEREOTIPOS FAMILIARES

La familia tras la guerra civil queda claramente delimitada por su definición derivada de la moral religiosa católica (ABELLA, 1985). La mujer queda relegada al ámbito familiar bajo la tutela del varón ya no sólo como una imposición moral, sino por decreto, que ya en el Fuero del Trabajo de 1938 establece que «El Estado prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica». El código civil establecería la prevalencia del varón sobre la mujer en su artículo 57: «El marido ha de proteger a la mujer y ésta obedecerle» y hasta 1958 la mujer no fue autorizada por la ley a ser tutora o testigo en testamentos, aunque la casada seguía necesitando permiso del marido. Una situación que se prolongó durante todo el franquismo: hasta 1973, las solteras no pudieron abandonar el hogar paterno y organizarse su vida antes de los veinticinco años (pasando a partir de ese año a equiparar la edad de emancipación legal con los varones). La confinación de la mujer al ámbito familiar establece, sin embargo, otras consideraciones agravadas por la situación que vivía España tras la guerra civil: por un lado, la necesidad del «cabeza de familia» de afrontar el mantenimiento de la familia con un salario exiguo que muchas veces obligaba al pluriempleo; por otro lado, la necesidad de convivir con los ancestros, ya por la desaparición de los hombres durante la guerra, ya por la imposibilidad de acceder a una vivienda de las nuevas parejas.

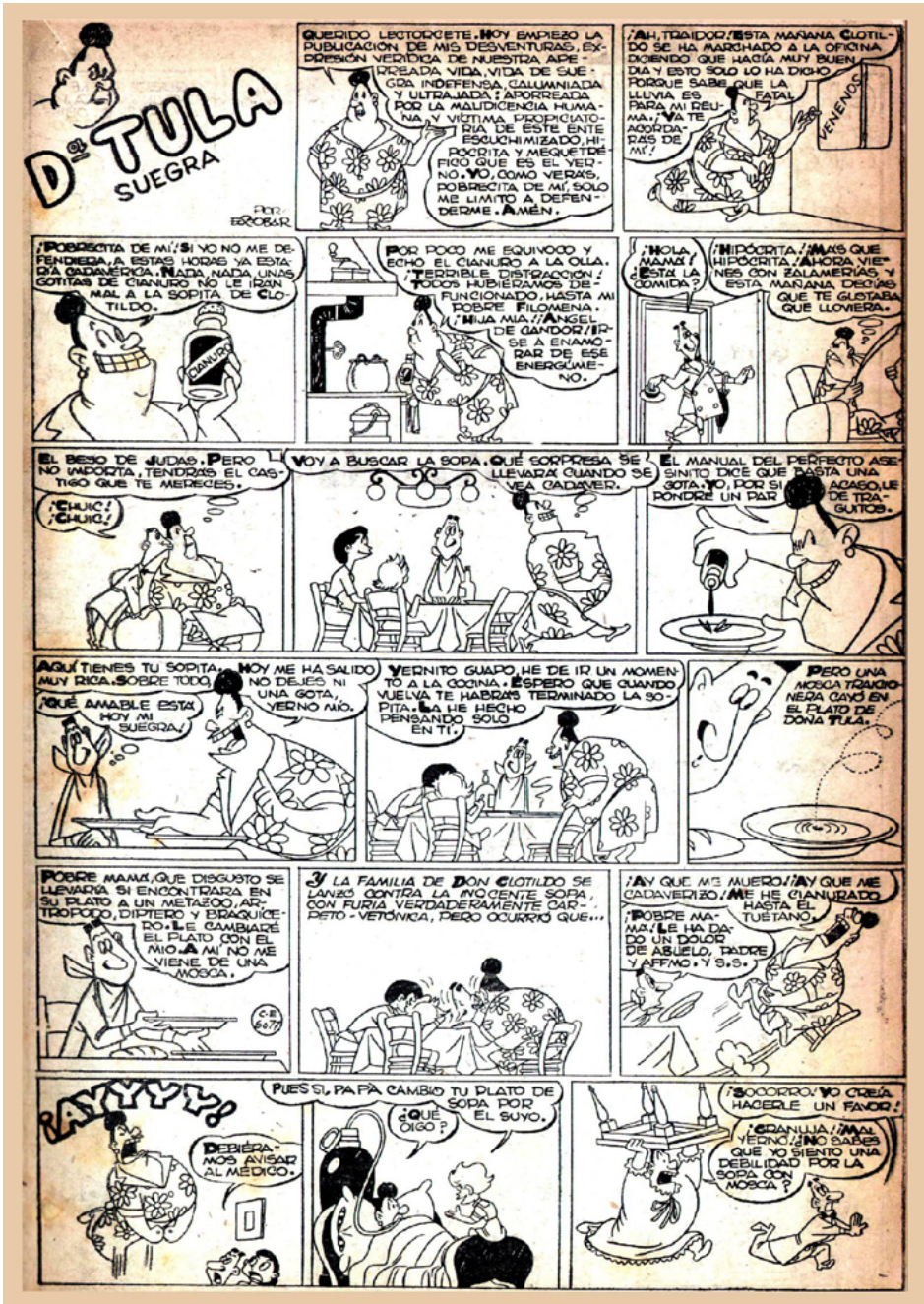


FIGURA 4. DOÑA TULA SUEGRA, DE ESCOBAR, EN DDT N.º 1 (EDITORIAL BRUGUERA, 1951)

3.3.1. «Doña Tula, suegra», de Escobar

La serie de Escobar mostraba las dificultades de muchas parejas de novios que debían vivir en la casa de la suegra ante la imposibilidad de conseguir una vivienda propia con sus escasos sueldos. Además, Escobar reflejaba la tradicional relación de amor-odio entre suegra y yerno, presentando a Clotildo como una víctima continuada de las humillaciones de su suegra, obligado a tareas «poco masculinas» como barrer, lavar los platos o tender la ropa. Doña Tula se define ya en la primera página de sus «desventuras» como una suegra «indefensa, calumniada y ultrajada, aporreada por la maledicencia humana y víctima propiciatoria de su yerno», lo que justificará todo tipo de desmanes extremos por su parte, que se iniciará en la esta primera aparición intentando envenenarle con cianuro. Pero más allá de los excesos de Doña Tula, en la serie encontraremos aspectos propios de la vida diaria de la época, como el huerto delante de la casa para poder ahorrar algo en el mercado, el pluriempleo, y la diferenciación clara de labores en el hogar entre hombre y mujer. La serie sería cerrada por la censura, por atentar contra la institución familiar.

3.3.2. «Casildo», de Nadal

Representa un modelo extraño de familia para la época: el matrimonio de recién casados que no tiene hijos. Una «familia moderna» muy alejada del canon de familia numerosa impulsado por el franquismo y que, de nuevo, parece conectar más con la publicación argentina en la que se basa la edición española que en la tradición familiar de personajes de tebeo. Casildo y Berta su mujer desarrollan su vida sin, aparentemente, excesivas dificultades económicas (frente a otras familias que aparecen en la serie con hijos), exponiendo un modelo familiar por habitual y, posiblemente, poco aceptado por la moral católica de la época, pero que permite a Nadal fijarse más en las relaciones conyugales y en su cotidianidad.

3.3.3. «La familia Cebolleta», de Vázquez

Frente al modelo clásico impuesto por Benejam en el *TBO* con «La familia Ulises», la visión de Manuel Vázquez de la familia es casi disfuncional. En la serie de Vázquez, la unidad familiar es dependiente del padre, que debe pluriemplearse para poder pagar los caprichos de sus dos hijos, su mujer y el abuelo, que convive con la familia. Si bien la representación familiar sigue los estándares marcados por el franquismo, encontraremos desde referencias a la necesidad de la mujer de hacer pequeños trabajos de modistería «para pagar sus vestiditos» a la moralidad reinante hacia los jóvenes, representados en la joven hija que encadena novio tras novio para desespero de sus padres.

4. CONCLUSIONES

El ejemplo de la revista *DDT* publicada por Editorial Bruguera permite comprobar el alcance e importancia del uso de la historieta como fuente de información historiográfica y, más concretamente, en el análisis de tipologías sociológicas. En el caso del *DDT*, que podría ampliarse a otras revistas dedicadas al lector adulto como *Tío Vivo* o *Can-Can*, se pueden encontrar ejemplos que permiten identificar estereotipos en categorías diferenciadas como los estereotipos sexuales, sociales o familiares, cuyo análisis en mayor profundidad puede establecer nuevos cauces de estudio y comprensión de la vida cotidiana durante el franquismo a través de la cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, R.: *La vida cotidiana de España bajo el régimen de Franco*. Ed. Argos. Barcelona, 1985.
- ALTARRIBA, Antonio: *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- GÓMEZ OLIVER, Miguel & DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel: «El estraperlo: forma de resistencia y arma de represión en el primer franquismo». *Stud. hist., H.^a cont.*, 23, 2005, pp. 179-199.
- GUAL, Óscar: *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historieta*. Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2013.
- GUIRAL, Antoni: *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La escuela Bruguera 1945-1963*. El Jueves, Barcelona, 2004.
- HARGUINDEY, Breixo: «As Cantigas de Santa María: obra mestra das orixes da historieta», *Boletín Galego de Literatura*, 35, (2006), 47-60.
- MARTÍN, Antonio: *Historia del cómic español: 1875-1939*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- : *Apuntes para una historia de los tebeos, 1833-1963*, Barcelona, Ediciones Glénat, 2000.
- MARTÍN-GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la posguerra española*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- PONS, Álvaro M.: «Unha arte democrática: o tebeo como espello da sociedade dende o século XIX até os 70», *Boletín Galego de Literatura*, 35, (2006), 85-111.
- : «Claves argentinas en la madurez de la historieta española: de Rico Tipo al Eternauta», *Revista Iberoamericana*, 234, (2011), 21-40.
- PORCEL, Pedro: *Clásicos en Jauja. Historia del tebeo valenciano*. Onil, Edicions de Ponent, 2000.
- REGUEILLET, Anne-Gaelle. «Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del franquismo: noviazgo y sexualidad». *Hispania*, 218 (2004).
- SANCHIS, Vicent: *Tebeos mutilados. La censura franquista contra Editorial Bruguera*. Barcelona, Ediciones B, 2010.
- SMOLDEREN, Thierry. *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*. Bruselas, Les impressions nouvelles, 2009.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador. *Los cómics bajo el franquismo*. Madrid, Planeta, 1980.
- VINCENT, Mary. «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 137, (2006), 135-151.

**Dossier: Daniel Becerra Romero (ed.),
Historia y Cómic**

15 DANIEL BECERRA ROMERO & SORAYA JORGE GODOY
Un acercamiento didáctico a la primera mitad del s. xx a través de los cómics

41 CARLOS VADILLO
De la Historia a la Historieta: Yo, René Tardi, prisionero de guerra en el Stalag 11 B

65 JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ
La mitificación del combatiente en las *Hazañas Bélicas* de Boixcar

89 MANUEL BARRERO
Nueva mirada sobre la producción editorial de tebeos durante los años cuarenta

115 JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO
Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadounidense (1940-1954)

135 M.^A INMACULADA CONCEPCIÓN MARFIL DÍAZ
Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder Woman, la mujer maravilla

149 ÁLVARO M. PONS MORENO
Un retrato de las tipologías sociales de la España de los años 50 a través de *El DDT contra las penas*

167 ÓSCAR GUAL BORONAT
La España de *Rosas Blancas*

183 ANTONI GUIRAL
Introducción a «la otra» novela gráfica para adultos

227 PEDRO PÉREZ DEL SOLAR
La perversa máquina del olvido: cómics y memoria de la posguerra en la España de los 90

257 ANTONIO MARTÍN
Apuntes alrededor de la historieta política en la transición, 1973-1978

297 ARMICHE CARRILLO DELGADO
La historieta como transmisora de ideología: *España Una, Grande y Libre* (Carlos Giménez)

315 PABLO DOPICO
Cómics, viñetas y dibujos de la Movida madrileña: de los setenta a los ochenta, pasando por el Rastro

355 MARIAN DE CABO BAIGORRI
El *manga*, su imagen y lenguaje, reflejo de la sociedad japonesa

377 ROMÁN GUBERN GARRIGA-NOGUÉS
De los cómics a la cinematografía

Miscelánea · Miscellany

403 MIGUEL ÁNGEL GIMÉNEZ MARTÍNEZ
Los inicios de la diplomacia parlamentaria en España durante la Legislatura Constituyente (1977-1979)

417 DAVID RUBIO MÁRQUEZ
La denuncia de prevaricación como forma de desgastar a un gobierno: el caso Juan Macías del Real

435 MACARIO HERNÁNDEZ NIETO
ETA y «la resistencia vasca» durante los últimos años del franquismo en la prensa clandestina del nacionalismo vasco moderado

451 PAULA BORGES SANTOS
Religião e política no salazarismo: o problema do património da Igreja Católica e a resolução da «questão religiosa»

Reseñas · Book Review

475 MCKINNEY, Mark (ed.): *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. (HUGO FERNÁNDEZ)

479 HOWE, Sean: *Marvel Comics: la historia jamás contada*. (ADEXE HERNÁNDEZ REYES)

483 Barrero, Manuel (dir.) & López, Félix (coord. ed.): *Gran catálogo de la historieta: inventario 2012*. (JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO)

485 LARRINAGA, Carlos: *Diputaciones provinciales e infraestructuras en el País Vasco durante el primer tercio del siglo xx (1900-1936)*. (RAFAEL BARQUÍN GIL)

489 CAÑELLAS, Antonio (coord.): *Conservadores y tradicionalistas en la España del siglo xx*. (CRISTINA BARREIRO GORDILLO)