

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA HISTORIETA DEL FRANQUISMO

María José Ramos Rovi *

*Universidad de Córdoba, España. E-mail: mjramos@uco.es

Recibido: 13 mayo 2015 /Revisado: 10 diciembre 2016 /Aceptado: 17 septiembre 2016 /Publicado: 15 junio 2017

Resumen: En este trabajo pretendemos abordar el cómic como fuente para el estudio de la historia contemporánea y analizar la imagen de la mujer entre sus páginas. Los cómics fueron un buen elemento de adoctrinamiento, pero a lo largo de los años se hicieron permeables a los nuevos deseos y a las necesidades de la sociedad. La historieta femenina española es un género autóctono, dirigido a un público con unas definidas características geográficas e ideológicas y que, por su carácter conclusivo, pertenece al dominio de las realidades históricas que condicionan las actitudes del presente.

Palabras clave: Género y educación, representación femenina, historia del cómic, cómics españoles del siglo XX, publicaciones para chicas.

Abstract: The goal of this paper is to analyse the comic books as a source for the study of contemporary history and how women are reflected in this particular artistic manifestation. The comic books were initially a perfect means of indoctrination, but with time, they became more permeable to society's new desires and necessities. The Spanish female comic stories are an autochthonous genre, aimed at people with defined geographical and ideological features and that belongs to the domain of historic realities which shape present attitudes issues.

Keywords: Gender and education, female representation, comic history, 20th-century Spanish comics, female comic books, publications for girls.

1. NOTAS SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO

A la hora de analizar el cómic femenino español tenemos que encuadrarlo durante la época franquista. Claro está, no podemos interpretar este periodo como una etapa homogénea, ya que, el Franquismo fue cambiando para adaptarse a las nuevas circunstancias del país. En nada se parece la España de los años cuarenta, a la de los años sesenta, lo único que tienen en común es el poder de Franco. Al inicio del régimen, Franco lo definía como un Estado totalitario. A partir de 1955 pasó a denominarse Régimen nacional-sindicalista. Entre 1957 y 1966 se definió como Estado social representativo y de derecho y, a partir de ese año, pasó a hablarse de Democracia orgánica.

Franco era ante todo, un militar, no un político ni un intelectual, de manera que la ideología del Franquismo la aportaron otros elementos ajenos (Iglesia y Falange fundamentalmente). El principal objetivo que él pretendía alcanzar era salvar a España de la situación en que se encontraba en 1936 y, para ello, era necesario un "orden autoritario, conservador y católico, que garantizase la unidad nacional y restableciese los que él creía que eran los valores tradicionales de la sociedad española"¹.

Para un mejor estudio del Franquismo es preciso establecer una periodización. La mayoría de los historiadores coinciden en establecer dos grandes periodos divididos por el año 1959, fecha en que se aprueban las medidas econó-

¹ Fusi, J.A., *Franco, autoritarismo y poder personal*, Madrid, Taurus, 2001, 10-13.

micas del Plan de Estabilización. Por tanto, es la economía la que marca esta separación. Sobre esta idea incide el profesor E. Moradiellos, cuando establece “un primer franquismo caracterizado por el estancamiento socioeconómico, la rigidez política y el aislamiento internacional que fue reemplazado por un segundo franquismo modernizador abocado al desarrollo social y económico, la flexibilización política y la apertura al exterior”². Este punto de inflexión también se ve en los cómics y en su ascenso de la mujer al mundo laboral. Sin embargo, como veremos a lo largo de estas páginas, la dura represión no logró cortar el rumbo de la historia, porque “el proceso de transformación exigió en los años cincuenta y sesenta que se abriesen de nuevo las vías de acceso de las mujeres a la educación, al mercado laboral y, por tanto, se desplegasen los nuevos valores sociales que dieran soporte de la transición a la democracia”³.

No podemos hablar del cómic femenino sin hablar de la mujer. Y, no podemos hablar de las mujeres en la época franquista sin mencionar a la Sección Femenina. Desde su creación, Pilar Primo de Rivera la había concebido como un espacio específico y exclusivamente femenino. Su principal aspiración era el encuadramiento y la formación de las mujeres en estas tareas que les eran propias según la división tradicional de roles de género, las relacionadas con el cuidado del hogar y la familia. Pronto se reveló que su verdadero propósito era conseguir “el monopolio del control y la educación de las españolas para la militancia en las filas de Falange o, una vez se casaran y abandonaran la organización, transmitir a sus hijos el ideario nacionalsindicalista”. Tanto la Sección Femenina, como la Iglesia Católica jugaron un papel fundamental en la educación de la mujer⁴. En su ideario, la mujer

sólo podía aspirar a ser madre y esposa. Claro está, una esposa sumisa y servil. Y, los inocentes tebeos podían ser en un excelente medio para conseguir este fin.

Desde la década de los cuarenta asistimos a un consumo de historietas por parte de los más jóvenes. Como veremos a lo largo de estas páginas, el precipitado regreso de los tebeos al quiosco obedece a la demanda del público. De hecho, el mundo de la historieta se desarrolló antes de que el nuevo régimen pudiera regularlo⁵. A partir de 1951, es cuando se va paliando la escasez de papel y los problemas de edición se normalizan, cambios que posibilitan la aparición de nuevas revistas infantiles, tanto de editoriales ya consolidadas como de otras recién creadas, iniciándose de ese modo una tendencia ascendente que se prolongarán hasta la siguiente década. Ese año se creará el Ministe-

también desde las misas obligatorias, rezos del Rosario y confesiones, donde el terror del pecado y el fuego eterno actuarán como instrumentos de coacción para mantener el control ideológico de las mujeres y custodiar su falta de libertad”. Dueñas Cepeda, M^a J., “Género y contenidos en los libros escolares durante el franquismo, 1936-1960”, en Flecha García, C., Núñez Gil, M. y Rebollo Espinosa, M^a J., *Mujeres y Educación. Saberes, Prácticas y Discursos en la Historia*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2005, 285-295.

⁵ Coincidimos con Salvador Vázquez de Parga cuando afirma que, el cómic como medio de comunicación de masas, y más como producto industrial integrado en los mass media, “puede convertirse en un arma política formidable [...] Cuando el cómic intenta propagar una idea política o toda la ideología de un sistema, puede hacerlo directamente, con lo que el cómic se habrá convertido en un panfleto de uno u otro sentido, fácilmente reconocible como tal, de modo que nadie podrá llamarse a engaño respecto a su contenido, o bien puede difundir esa ideología de una manera encubierta, disfrazada de una bonita historia externa en cuyo fondo laten una serie de principios políticos en los que esa historia se apoya, sin que el lector falto de sentido crítico sea consciente de ello. Este segundo tipo de propaganda política es sin duda el más peligroso porque, mediante la repetición, llega a imbuir al consumidor de cómics, sin que se dé cuenta, una serie de perjuicios que quizás conscientemente hubiera rechazado”. Vázquez de Parga, S., *Los cómics del franquismo*, Barcelona, Planeta, 1980, 65-6.

² Moradiellos, E., *La España de Franco (1939-1975), política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2008, 25.

³ Pérez Garzón, J. S., *Historia del feminismo*, Madrid, Ediciones Catarata, 2011, 179.

⁴ Cenarro, Á., *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*, Barcelona, Crítica, 2006, 77. Por aquellos años, la educación de la mujer desde su más tierna infancia estaba impregnada de un catolicismo integrista que “se encargará de mantener subyugado al alumnado femenino, no solo desde las aulas donde hacen especial hincapié en las virtudes de abnegación y mortificación que se aplican a las mujeres buenas de la Historia Sagrada, sino

rio de Información y Turismo⁶. A partir de entonces, los tebeos periódicos pasaron a depender de la Dirección General de Prensa, que autorizó nuevos títulos, motivando la competencia editorial. Como consecuencia de este nuevo marco jurídico, se da una nueva normativa para estas publicaciones, haciendo distinciones por edades y sexos⁷. Será a partir del 21 de enero de 1952, con la constitución de la Junta Asesora de la Prensa Infantil, cuando verdaderamente se empieza a notar la intervención de la censura en los contenidos de las historietas⁸. Toda esta transformación vino acompañada por un estricto corpus normativo que en un primer momento se limitará a aspectos temáticos y estéticos y, que mediante posteriores reformas principalmente el Reglamento sobre la ordenación de las publicaciones infantiles y juveniles de 1955 ahondará en un mayor control y creará un registro de publicaciones⁹. A lo largo de su articulado dan una serie de directrices sobre el contenido de las historietas. Por supuesto, quedaba prohibido cualquier ataque a la Iglesia Católica. No podían aparecer dibujos donde se intuyera amores ilegítimos, amores reales (siempre debían ser ideales) o la propia belleza del cuerpo. Hay una recomendación expresa de no reproducir pasajes excesivamente violentos relacionados con el crimen, la venganza, el suicidio, la eutanasia, etc. Junto a estas prohibiciones, también se regula el uso de la lengua. El Decreto recomienda evitar un lenguaje excesivamente literario, artístico o técnico, así como

expresiones extranjerizantes, incorrecciones, un estilo almibarado o grosero, letras pequeñas e ilustraciones carentes de belleza. Advertía que, aquellos tebeos que no cumplieran con estas recomendaciones, se les denegaría la autorización para su publicación¹⁰.

Otras de las leyes que afectará a la publicación de cómic fue la Ley de Prensa e Imprenta aprobada el 18 de marzo de 1966, popularmente conocida como “Ley Fraga” que, supuso la desaparición de la censura previa. El régimen se reservaba la capacidad de sancionar a posteriori el material impreso. Todo ello generó una fuerte censura editorial sobre los autores. “En situaciones de falta de libertad, el humor puede ser la vía para decir lo que de otra forma habría que callar”. Por todo ello, muchos dibujantes trazaron unas mujeres que, eran puros estereotipos, para evitarse problemas con la Iglesia y con la censura.

2. LA ESPAÑA DEL TEBEO

En 1939 se mezclaba el miedo al pecado con el miedo al “contubernio judeo-masónico”, el catecismo con los principios fundamentales del Movimiento y el diablo con el bolchevique. En palabras de Antonio Altarriba, en España reinaba el esperpento. Las viñetas de los cómics eran la concreción más evidente de aquellos espejos cóncavos de la calle de El Gato que, en su momento, describió Valle-Inclán¹¹. Durante estos tres decenios se pasó del primitivo eslogan franquista “Donde hay un tebeo mañana habrá un libro” a la inclusión de la historieta en los manuales escolares de lengua y literatura a través de un capítulo anecdótico. Por ello, no podemos entender la sociedad del franquismo sin las historietas. Podríamos decir que “España era un país de tebeo” y, claro está, fiel a su vinculación con el esperpento, la historieta realizada durante dictadura se derrumbó con el régimen.

⁶ Véase el informe titulado *Prensa infantil y juvenil: Pasado y presente*, publicado por la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles, dependiente de la Dirección General de Prensa en 1967.

⁷ Ramírez, J. A., *El “comic” femenino en España. Arte Sub y anulación*, Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo, S.A., 1975, 55.

⁸ BOE núm. 32, 1 de febrero de 1952 <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1952/032/A00473-00473.pdf>, [consultado el 20.02.2015].

⁹ Recordemos que, hasta ese momento la edición de revistas para niños y jóvenes dependía de la Subsecretaría de Educación, (en 1946 había desaparecido la primitiva Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de la JONS). Así, un Decreto de 24 de junio de 1955 establece las normas que deben acatar las publicaciones infantiles y juveniles, y una orden de la misma fecha, que será publicada más tardíamente en el BOE, desarrolla todas estas cuestiones.

¹⁰ Decreto de 24 de junio de 1955 por el que se establecen las normas a que han de ajustarse las publicaciones infantiles y juveniles, Boletín Oficial del Estado de 23 de julio de 1955, núm. 204, 4.509-4.510.

¹¹ Altarriba, A., *La España del Tebeo. La historieta española de 1940-2000*, Madrid, Espasa, 2001, 12.

Es frecuente encontrar los términos de “tebeo”, “cómic” o “historieta”, como si fueran sinónimos. En realidad, el Cómic es un medio de comunicación de masas cuyo modo de expresión consiste en combinar textos y dibujos encerrados en viñetas, que se leen de izquierda a derecha, y que narran una historia que tiene un planteamiento, un nudo y un desenlace¹². Más castiza es la palabra “historieta”. Es decir, que historieta es exactamente lo mismo que cómic, como el lector atento ha deducido, y así, por extensión, *Manga* también sería lo mismo porque al igual que el mundo hispanohablante tiene la suya propia para designar a este medio, en Japón se le llama de esta otra forma, al igual que en la esfera francófona se le conoce como *bandedessinée*, en la portuguesa *banda desenhada* o *fumetti* en la italiana.

Quizás debido a la preponderancia cultural del mundo anglosajón, la palabra cómic es la que ha dado nombre al medio y la que se utiliza de manera convencional para designarlo. En nuestro país, cómic se ha utilizado como equivalente a tebeo que, es una transformación de la publicación barcelonesa *TBO* (1915). Muchos autores lo han considerado como “el cine de los pobres”, porque su precio era inferior al de una entrada de cine y sus imágenes carecían de movimiento. Sin duda, los comics constituían un arte por excelencia de las clases medias, por lo que se insertaba a caballo entre la *masscult* —o cultura de masas— o lo que en la época se denominaba *midcult*.

Simplemente hojeando algunos de los tebeos españoles vemos que, el lenguaje del cómic mezcla, deliberada y conscientemente, elementos cinematográficos y literarios. Las perspectivas en los dibujos, las plasmaciones de movimientos en los héroes, las actitudes y los rostros son marcadamente populares y cinematográficos. Coincidimos con Terenci Moix cuando afirma en su obra *Historia social del cómic* (Barcelona, 2007) que, el cine y el cómic nacen a un tiempo y viven como hermanos siameses. En realidad, el lector del cómic se encuentra con la

¹² El cómic se suele definir como “una narración gráfica en forma de viñetas, en la que los textos se encuentran encerrados en unos globos, bocadillos o nubecillas, que salen de la boca de los protagonistas”. Gasca, L., *Tebeo y cultura de masas*, Madrid, Prensa Española, 1966, 21.

ventaja de que la imagen le evita la descripción, ve lo que sucede antes de leerlo. Por ello, no se necesita un lenguaje muy florido. Es más, a menudo, se reduce a simples coloquialismos que ayudan al movimiento de la acción. De hecho, los tebeos supusieron para muchos jóvenes españoles una ventana para entender el mundo o para fugarse de él, un espacio de aprendizaje y un pretexto para ensoñaciones fabulosas. Entre sus páginas apaisadas, muchos encontraron la rendija por la que se infiltraba la risa, la emoción, la incertidumbre... Sin duda, la lectura de los tebeos fomentaba la imaginación. Y, a diferencia del cine, de la radio o del teatro, se consumía en la más estricta intimidad. El tebeo era leído en solitario. El lector disfrutaba en silencio, se identificaba con su héroe (en el caso del cómic femenino hay pocas heroínas), proyectaba sus ilusiones, purgaba sus fantasmas, reía o se inquietaba para sus adentros. De ahí la importancia de controlar el lenguaje y la imagen publicada en los tebeos. Por aquellos años se crean auténticos iconos de la cultura de masas, muy conocidos y de gran influencia en las costumbres y en las expresiones populares.

En los años cuarenta, la historieta se convirtió en una de las primeras industrias dedicadas al entretenimiento del país. Durante estos años se publicaron seiscientos dieciocho colecciones. Entre los títulos más vendidos destacan: *Chicos*, *Leyendas Infantiles*, *El Capitán Coraje*, *El Guerrero del Antifaz*, *Mis Chicas*, *El Coyote*, *Maravillas* o *Jaimito*.

Para la mayoría de los estudiosos del cómic, la década de los cincuenta fue la Edad Dorada del Tebeo debido a la difusión y a la proliferación de seriales, algunos de los cuales se convirtieron en los títulos más populares. Por aquellos años vieron la luz: *Piel de Lobo*, *Azucena*, *Apache*, *Aventuras del FBI*, *Mendoza Colt*, *Diego Valor*, *Mundo Futuro*, *Rabanito y Cebollita*, *Florita*, etc. Sin embargo, la aparición de la televisión supuso un duro golpe para la industria del cómic. Con ello, se produjo el colapso de los seriales de aventuras publicados en formato apaisado. No obstante, aparecieron *Ajax*, *el griego* y *El Capitán Hispania*. En la década de los años setenta decreció la publicación de historieta autóctona en favor del cómic extranjero. Destacan, entre otras, *Paracuellos* y *Barrio*, de Carlos Giménez. Y, de los cómics eróticos y de la

historieta política y social destacamos *Trocha*, *El Pápus* y *El Jueves*.

3. EL TEBEO FEMENINO EN ESPAÑA

El primer tebeo femenino propiamente dicho conocido es *B B*, editado en un momento tan temprano dentro del mundo de la historieta como 1920. Pocos años antes se había editado la revista *TBO*, por lo que es de suponer que Buigas, el editor de ambas publicaciones pretendió cubrir el mercado destinado a ambos géneros enmarcados aún en el grupo de edad de la infancia y adolescencia.

La nueva publicación se conformaba mediante un pliego doblado dos veces por su mitad, lo que daba hasta ocho páginas, que se imprimían a dos tintas por una cara y a una por la otra, lo que equivalía a que la portada, la contraportada y las páginas centrales quedasen en color y el resto en blanco y negro. Esta estructura fue muy común entre los tebeos y periódicos de la época. El contenido de la revista permaneció casi inalterable a lo largo de su publicación. Encontramos historietas, lógicamente primitivas puesto que carecen de bocadillos de diálogo y se resuelven mediante dibujos con textos explicativos adosados al pie de cada imagen, que se ubican en las páginas impresas con dos tintas, relatos cortos, recortables de muñecas y su vestuario, manualidades relacionadas con la costura o la decoración de la casa, juegos de habilidad, moda, recetas de cocina... Entre sus dibujantes encontramos a Ricard Opisso, Nit, Urda, Rapsomanikis, Serra Massana, etc.

En 1925 se publicó *La Nuri*. Un tebeo femenino editado en lengua catalana, con una periodicidad semanal y con unas características similares a *B B*. Sin embargo, no tuvo demasiado éxito. Dos años después apareció *La Chiquilla*, editada por Biblioteca Films, y con colaboradores de la talla de Navarro Pallarés. La última revista destinada al público femenino editada antes de la guerra civil fue *Mari-Luz* (1934).

En los años cuarenta, la historieta se convirtió en una de las primeras industrias dedicadas al entretenimiento del país, no en cuanto al dinero generado, pero, sí en lo concerniente a la popularidad. Entre los títulos de los tebeos más destacados encontramos la revista *Chicos*, del grupo fundado por Consuelo Gil. En este tebeo

se lanzaba al héroe destinado a sublimar a la nueva generación, Cuto, en quien muchos han visto la obra maestra del cómic español y cuyo nombre fue dado en 1968 al primer *fanzine* autóctono dedicado al estudio del cómic. Si leemos cualquier número observamos el derroche de imaginación del autor. Las características espirituales y somáticas del personaje convirtieron a Cuto en el héroe de toda una juventud. Entre sus páginas es frecuente encontrar trabajos del cordobés José Alcaide Irlan. Este autor estudió dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios y, en 1936 empezó a dibujar para el semanario *Pelayos*. En 1938 inició su andadura como dibujante en *Chicos* y creando los personajes Cocolín y Jamoncito. En ocasiones firmó sus trabajos como: A. Yrlán. En 1941, Alcaide empieza a trabajar para la revista de niñas *Mis Chicas*, en donde da vida entre otros, a los personajes femeninos Pituca y Marga. También en los años cuarenta inicia su colaboración (la más amplia de todas) en el diario *Córdoba*, al cual destina su personaje más conocido: Pepe Carapato, con cuyas aventuras hizo las delicias de los grandes y los pequeños cordobeses de la posguerra.

En lo referente al tebeo femenino, coincidimos con Juan Antonio Ramírez al considerar que, el 2 de abril de 1942 con la aparición de *Mis Chicas*, la primera revista de historieta dedicada al público femenino español, se inicia un nuevo género. Quizás, lo más importante de ésta es la impronta gráfica tan personal que le imprimió Jesús Blasco, sin duda, uno de los mejores dibujantes de la historia del tebeo, que con su personaje Anita Diminuta creó la primera heroína infantil aparecida y una de las más conocidas en nuestro país. Además de este gran autor, trabajaron en sus más de cuatrocientos ejemplares aparecidos a lo largo de casi diez años de publicación, Puigmiquel, Moro, Moreno y Pili Blasco, que creó otro de los personajes emblemáticos de la revista: *Mariló*.

La producción de tebeos no era ajena a la difícil situación económica de la sociedad de la postguerra. No olvidemos que, *Mis Chicas* se publicó con un sobrante de papel de *Chicos*. Por tanto, el tebeo de los años cuarenta era un fiel reflejo de la empobrecida economía española y supo adaptarse a las limitadas posibilidades técnicas e infraestructurales del país, lo que

facilitó que, a partir de esta década, florecieran múltiples títulos¹³. Para Miryan Carreño, el mundo bosquejado en *Mis Chicas* corresponde al rousseauiano ámbito de lo privado, de lo doméstico y de la familia. Este perfil lo podemos intuir en la sección denominada «Carta de la tía Catalina». En ella se dan consejos inscribiendo a las mujeres en el cosmos familiar. “Este culto a la mujer de su casa, aunque de larga tradición, podía haber sufrido algún contratiempo en la España del primer tercio del siglo XX habida cuenta de las destacadísimas mujeres que en ese periodo habían salido del ámbito doméstico para ocupar puestos en el terreno de lo público asumiendo responsabilidades políticas y sociales”. La tía Catalina se esforzará para que las aguas volvieran a su cauce. En sus consejos no dudaba en reafirmar el apacible espacio de “sus labores” para las mujeres¹⁴.

Para las niñas de los años cuarenta, *Mis Chicas* fue la perfecta iniciación a Florita, Lupita y otras publicaciones con que la clase media procuraba mantener perfectamente inviolable lo que Terenci Moix llamó “un apartheid educacional” entre los dos sexos. Ciertamente que a nivel cualitativo, *Mis Chicas* puede considerarse una publicación perfectamente digna, pero no se puede decir lo mismo de las intenciones didácticas que

la guiaban. Se insistió siempre en la creación de un mundo infantil cuyo contacto con la realidad fuera mínimo; y cuando este contacto existía, nos encontramos con narraciones como *Antoñita la fantástica* –clara nostalgia de los mitos educacionales del idealismo burgués–, o bien historietas como *La Pequeña Patriota* basadas estas últimas en una exaltación irracional de valores heroicos. Según este autor, se aspiraba a “patriotizar” a la mujer desde su infancia, siguiendo esquemas segregacionistas con respecto al verdadero heroísmo activista, que no puede ser otro que el del hombre. Por ello, en este tipo de aventuras, la protagonista suele ser una joven y valiente “heroína”, que al final, necesitará ser defendida por algún chico más fuerte, de donde la lectora sacará la conclusión de que el valor femenino tiene unos límites, basados en la inferioridad física de la mujer, mientras que el masculino es ilimitado. “En el tebeo que se deriva de la mística de la feminidad, la niña puede aspirar, como máximo, a ser solícita enfermera de guerra; nunca la veremos como guerrillera”¹⁵. Mientras las niñas leían cuentos de hadas y tebeos sentimentales, los niños leían historias de aventuras protagonizadas por héroes, destacando al ya mencionado Cuto o los que vendrían detrás de él como *El Guerrero del Antifaz* (1943), *El Coyote* (1947), *El Capitán Trueno* (1956)¹⁶, etc.

En la segunda mitad de la década de los cuarenta y a lo largo de la de los cincuenta se publican la mayor producción de títulos del género. Sin duda, las editoriales que destacan por encima de las demás en cuanto a número de colecciones editadas son Toray, Ricart, Ferma y Marco, en ese orden. Toray nació en 1945 y estuvo ubicada en Barcelona, Aunque tuvo grandes colecciones de tebeos masculinos en el mercado, una buena parte de su producción se basó en tebeos autóctonos de temática romántica, como la longeva *Azucena*, entre otros. Aunque la vida de esta editorial se prolongó hasta el año 1993, tuvo que dejar de elaborar tebeos en 1971, sin embargo, realizó algunos de los títulos

¹³ Altarriba, A., *La España del Tebeo...* Op. cit., 12-14.

¹⁴ Miryan Carreño, analiza los tebeos publicados desde 1941-51, para ver la intencionalidad educativa de sus guionistas. Trata de conocer si a través de este “material de lectura, de entretenimiento, se colaboró para conformar los rasgos de personalidad, los gustos y los comportamientos que se consideraban propios de uno y otro sexo, es decir, se trata de saber si desde estas lecturas se reforzó la acción del currículo y de los libros de texto escolares o si, por el contrario, dichas lecturas constituyeron una tregua en la minuciosamente programada acción escolar en la conformación de los roles masculino y femenino”. Carreño, M., “Chicas en la posguerra. Un análisis sobre el aprendizaje de género más allá de la escuela”, *Historia de la Educación* (Universidad de Salamanca), 22-23(2003-2004), 83-87. Sobre este tema son muy interesantes los trabajos de Ballarín Domingo, P., “Género y discriminación curricular en la España decimonónica”, en Ruiz Berrio, J., *La cultura escolar de Europa. Tendencias históricas emergentes*, Madrid, 2000, 79-103. De la misma autora: *La educación de las mujeres en la España contemporánea (Siglos XIX y XX)*, Madrid, Síntesis, 2001.

¹⁵ Moix, T., *Historia social...* Op. Cit., 184-185.

¹⁶ Sobre este cómic de aventuras véase la obra Ortega Anguiano, J. A., *El Capitán Trueno. Un héroe para una generación*, Granada, A.J. Ediciones Veleta, 2001.

más emblemáticos de toda la producción española.

Otros de los grandes títulos fue *Florita*, de ediciones Clíper, aunque había aparecido en 1949, tendrá una dilatada vida a lo largo de toda la década siguiente, pero es en esta cuando adquiere la estructura que la llevará al éxito. Entre sus páginas intuimos una clara la defensa de los valores del sistema de vida occidental que se introduce por entonces en el país. Para Vázquez de Parga, el tebeo *Florita* era una publicación que cultivaba el humor: “su direccionismo ideológico se encauza a través de historietas cómicas con protagonistas femenina que, mediante un dibujo realista, subliman la vida cotidiana mostrando su lado alegre y feliz y colmando así uno de los ideales de las lectoras, la mayoría de ellas pertenecientes a un medio social muy inferior al retratado en aquéllas. La influencia de las *girl-strip* americanas es evidente hasta el punto de que conscientemente se olvida con frecuencia la relación espacial de las heroínas”¹⁷.

Si hiciéramos un rápido repaso de los protagonistas de los tebeos de la época observamos que la mayoría son hombres. Esto no supone otra cosa que la plasmación de la sociedad real. ¿Cómo podían tener mayor presencia las mujeres en estas historietas si el mundo real les negaba ese protagonismo? ¿Cómo podía tener la mujer un papel protagonista si tenía una gran dificultad para trabajar y, con ello, tener su propia independencia económica? Desde el inicio del franquismo percibimos la dificultad del dibujante de encajar la imagen de la mujer en los cómics españoles. La censura coarta la libertad de los dibujantes y guionistas a la hora de dibujar libremente a la mujer y les obliga a seguir las pautas de la representación marcadas por el régimen franquista, que pivota sobre tres ejes: familia, política y religión. La mujer de los tebeos debe de encajar con la realidad de su tiempo. En el caso de que la mujer trabajara, tenía que desempeñar funciones propias de su sexo: criada, portera, enfermera... Ese papel de mujer trabajadora lo observado en *Petra criada para todo*, *Doña Tomasa*, *Blasa portera de su casa* (Escobar), *Doña Tecla Bisturí* (Raf), etc.

¹⁷ Vázquez de Parga, S., *Los cómics del franquismo*, op. cit., 228.

Por aquellos años había un fuerte control de las publicaciones y, editoriales tan prestigiosas como Bruguera, no estuvieron exentas de ser investigadas por la censura¹⁸. Todo cuanto tiene que ver con la representación de la figura femenina en Bruguera y en otras importantes editoriales pasa por el tamiz de la censura y, como consecuencia de esta legislación aparecida entre 1952 y 1955 se produce una verdadera “limpieza de cara” en los contenidos de las series de Bruguera, abandonando el tono irreverente e iconoclasta de algunos personajes pioneros (Doña Urraca, Azufrito o Doña Tula) invitando a dibujar y publicar lo “políticamente correcto”. Si hacemos un breve repaso de los títulos publicados por esta editorial vemos que, Bruguera no se había prodigado mucho en el mercado del cómic femenino, pero entra de lleno en 1958 con la creación de la revista *Sissí*, que sustituirá a *Florita* de ediciones Clíper. Las protagonistas están muy alejadas al modelo de la Sección Femenina. No obstante, la mujer Bruguera, incluso siendo guapa, no insinúa. Estas mujeres están inspiradas en el ideal del *american way of life*. No será hasta los primeros atisbos del aperturismo, cuando se permitan revistas dirigidas a un público adulto: *DDT* y *Can Can*. Tal vez la serie más representativa del nuevo espíritu de *DDT* sea *Rebóllez y señora*. Por su parte, Nadal opta por un estilo más realista con *Matildita* y *Anacleto* y, en el otro extremo, tenemos una representación más exageradamente caricaturesca a través de *Doña Filo* y *sus hermanas señoras bastante llanas*.

Como hemos dicho más arriba, en cuestión de derechos femeninos, España volvió al código civil de 1889. El marco jurídico que regulaba la actividad laboral de la población femenina oscila durante los primeros años del franquismo entre las medidas de carácter restrictivo, que impedía acceder a las mujeres a numerosos trabajos, y aquellas medidas que protegían la maternidad y la integridad física de las mujeres. Los sucesivos gobiernos franquistas van a desarrollar una legislación para alejar a la mujer del mundo laboral, empezando por el Fuero del Trabajo promulgado el 9 de marzo de 1938 y

¹⁸ Ortega Anguiano, J. A., “El imperio Bruguera: anotaciones para un análisis histórico de una editorial”, <http://seronoser.free.fr/bruguera/elimperiobruguer.htm>, [consultado el 20.02.2015].

que establecía que “*el Estado libertará a la mujer casada del taller y la fábrica*”¹⁹. Sin embargo, con la buena marcha de la industria en España era necesaria una mano de obra cualificada. Eso hizo que, el 20 de julio de 1955 se aprobara la Ley sobre Formación Profesional Industrial. Se podía pensar que, con los cambios económicos se produciría una apertura por parte del gobierno. Nada más lejos de la realidad en 1955 se prohibió la celebración del Congreso de Jóvenes Escritores y se clausuró la revista *Alcalá* que, había publicado un número en homenaje a Ortega y Gasset. Los universitarios se echaron a la calle y, claro está, la respuesta del gobierno fue contundente: se detuvo y encarceló a profesores e intelectuales (Ramón Tamames, Enrique Múgica y José M. Ruiz Gallardón); se clausuró la Universidad de Madrid y se cesó a su Rector, Pedro Laín Entralgo. No obstante, se observa un cambio importante. Por primera vez en la historia del Régimen, los estudiantes universitarios, a pesar de la obligación nominal de pertenecer a la organización estudiantil falangista, SEU, empezaban a desarrollar ideas disidentes, ya fuera desde una perspectiva crítica falangista, monárquica, católica independiente, liberal o de izquierdas. El consenso forzado de la vida cultural española empezaba a resquebrajarse.

Con esta nueva coyuntura económica española se produjo una cierta modernización social. Se permitió a la mujer salir del ámbito doméstico e incorporarse al mundo laboral. Para ello se aprobó la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer de 22 de julio de 1961, promovida por la Sección Femenina²⁰. En opinión de Martínez Quinteiro y Pando Ballesteros, aunque el Movimiento presentó la ley como una muestra de su preocupación por las mujeres españolas, lo cierto es que su promulgación obedeció a la demanda de mano de obra barata. Por lo tanto, serían las transformaciones económicas las que posibilitaron la integración de la mujer al mundo laboral, aun sin descartar un cambio de mentalidad, aunque mínimo, que

hiciera esto posible²¹. En esta ley se reconocen a las mujeres los mismos derechos que a los hombres para el ejercicio de toda clase de actividad política y profesionales. Claro está, había matizaciones. Las mujeres no podían ocupar cargos en el Ejército, a excepción de las funciones sanitarias. Además, en su articulado esta “libertad” se diluye al necesitar la mujer la autorización marital para el ejercicio de los derechos laborales hasta 1976.

Estos cambios legislativos influyeron notablemente en la imagen de la mujer en los cómics. Previamente hay tímidos intentos de renovación de la imagen de la mujer. En 1957, Crisol lanzó el “semanario de humor para mayores” Tío vivo. Al hablar de revista para mayores, los dibujantes se permiten ciertas licencias y representan una imagen más moderna de la figura femenina²². En sus primeros números aparecen “Las Chicas de Peñarroya”. Precisamente para contrarrestar a esa revista, Bruguera se lanzó a la conquista del lector adulto y creó *Can Can*. En lector verá a chicas con atractivas curvas e interminables piernas. No se quedan únicamente

²¹ Martínez Quinteiro, M. E. y Pando Ballesteros, M. P., “El trabajo de las mujeres entre 1950 y 1965” en Cuesta Bustillo, J. (Dir.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Siglo XX, 2003, tomo II, 147.

²² Por definición, la historieta de humor tiene un grafismo caricatural, a veces feo, esquemático o exagerado. Con la representación del hombre no hay problema, puede ser feo. Sin embargo, la mujer tiene que ser guapa, o por lo menos atractiva. No puede ser una caricatura, no puede incitar a la risa a no ser que se pretenda precisamente eso, como Doña Urraca. De ahí la dificultad de la representación de los personajes femeninos. Los dibujantes no podían permitirse que no les publicaran un trabajo. Por eso la autocensura fue tan importante en la época y, de entrada, despojaban a la figura femenina de todo elemento presuntamente erotizante. Como nos apunta J. Canyissà “Más que dibujar la mujer, lo que debían hacer los autores de Bruguera era desdibujarla o despojarla de cualquier connotación erotizante. Lo hemos visto ya en la primera línea de este artículo: en las protagonistas había que eliminar curvas en sus cuerpos, dibujar ropas que no fueran ajustadas, y que por supuesto taparan cualquier asomo de escote...”. Canyissà, J., “La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De Pulgarcito a Can Can”, *Revista de estudios sobre la historieta: “HISTORIETAS”*- número 2 – 2012, 55, <http://www.tebeosfera.com/anexos/Historietas02.pdf>, [consultado el 20.02.2015].

¹⁹ Texto íntegro del “Fuero del Trabajo” en *La Vanguardia Española*, 10 de marzo de 1939, 3.

²⁰ Ley de 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer, Boletín Oficial del Estado de 24 de julio de 1961, núm. 175, 11.004-11.005.

en crear mujeres inalcanzables: *Can Can* aporta varios ejemplos de jóvenes con un papel protagonista que desempeñan trabajos que podrían realizar los hombres. Segura crea *Maritina la chica de la oficina*. Tras la absorción de *Tío vivo*, *Can Can* desaparece en 1960, para reaparecer años más tarde. En 1964 aparecen formatos de mayor tamaño como se puede apreciar en la segunda etapa de la revista: El *DDT. Revista de humor para gente seria*. Esa apertura será más evidente a partir de 1966 con la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966, popularmente conocida como “Ley Fraga” que, supuso la desaparición de la censura previa.

La sociedad española estaba cambiando y con el paso de los años encontramos en las páginas de los cómics un tipo de mujer alta, con pelo largo y liso y faldas ajustadas, en contraposición a aquella mujer bajita, regordeta, con el pelo rizado y recogido... Una es el sueño y la otra la cotidianidad. Evidentemente, el cómic se hizo eco del turismo y de las ensoñaciones de muchos españoles. Las historietas de Bruguera hay que interpretarlas a partir del binomio deseo y realidad. A finales de la década de los cincuenta, las historietas contienen referencias directas del cine. Las mujeres dibujadas son mujeres del celuloide, mujeres de fantasía. Por ejemplo, “Vázquez tomó a Gilda como indiscutible referente erótico icónico al crear su inmortal pareja de hermanas solteras: Vázquez apunta al corazón de la imagen femenina idealizada para hincar su mordida desmitificadora”²³.

Sin embargo, como ya hemos apuntado, a partir de 1960 impulsados por los nuevos vientos que soplan en el mundo de la mujer, aparecen unas protagonistas que combinan las eternas aspiraciones matrimoniales con el ejercicio de una profesión que las dota de autonomía y, además, les abre las puertas a la aventura²⁴. Sin embargo, dejando a un lado las chicas de las revistas periódicas, estilo Florita, Mariló o Lily, las enamoradas con tiempo para la aventura no abun-

dan. Por ejemplo, tenemos a *Belinda, aventuras de una secretaria*. Otro título fue *Lilian, azafata del aire*, dibujada por Badía Romero. Y, por último, citaremos a *Mary Noticias* aparecida en 1962 bajo el lapicero de Carmen Barbará y el guion de Roy Mark, seudónimo del conocido guionista Ricardo Acedo. Mary es una chica rubia, de melena corta, viste siguiendo fielmente la moda de los sesenta. Sin duda, era el icono de chica de su tiempo. Sin embargo, eran jóvenes modernas, pero la educación fuera de las instituciones escolares también era controlada. La niña o adolescente era educada según los intereses sociales y editoriales de la época, incidiendo en una imagen de la mujer edulcorada que coincidía con el ejemplo de buena madre y esposa al que se pretendía abocar a la joven, dedicada a bordar el ajuar, a aprender a hacer sus labores y a suspirar por un príncipe azul. Incluso aquellas que osaron crear heroínas dotadas de una profesión, como Carmen Barbará con *Lilian, azafata del aire* y *Mary Noticias* no consiguieron “zafarse de la sempiterna búsqueda del novio ideal”²⁵.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, el cómic constituyó un excelente material para la educación y socialización de las más jóvenes. Los tebeos, más allá del entretenimiento, que era su objetivo principal, estas revistas contribuyeron, aunque de forma menos exigente y rigurosa que en la escuela, “a la socialización de las chicas y de los chicos en la diferencia entre los sexos”. Esa socialización se hacía de forma más atractiva, pero transmitieron los mismos patrones de comportamiento que, los medios de socialización formalizados como las instituciones escolares con su organización y sus libros de texto. A través de estos cómics y revistas femeninas se orientó a las lectoras hacia la práctica de normas sociales “consideradas propias de lo femenino” y que se encuadran en “lo doméstico, lo relacional y la seducción”²⁶.

²³ *Ibidem*, 58.

²⁴ Como nos apunta Altarriba, las jóvenes españolas “ya no están ahí, oprimidas o desocupadas, en cualquier caso siempre a la espera del hombre redentor. Muy al contrario demuestran una gran competencia laboral, sentido de la responsabilidad, eficacia...” Altarriba, A., *La España del Tebeo...*, op. cit., 170.

²⁵ Cortijo, A., “Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta ‘cómic femenino’”, *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII 2EXTRA 2011, 223.

²⁶ Carreño, M., “Chicas en la posguerra. Un análisis sobre el aprendizaje de género más allá de la escue-

Sin duda, si hay una faceta en la que el Estado franquista mantuvo a lo largo de su periplo vital un discurso “naturalizado”, sin fisuras, este fue su modelo de mujer: “cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España”. Por medio del control de la educación y de los tebeos dicho modelo se logró y, fue, no sólo uno de los mayores éxitos ideológicos del franquismo, sino una pieza fundamental en su política de dominio económico y social. Ese modelo se desarrolló en tres ámbitos: el concepto de feminidad, el ejercicio permanente de jerarquización y exclusión social y la aplicación férrea del sistema patriarcal en el ámbito familiar y, por extensión, en la sociedad”. Coincidimos con la profesora Matilde Peinado cuando afirma que “el franquismo hizo del patriarcado uno de los pilares fundamentales de su continuidad, inmovilismo y perpetuación”²⁷.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el tebeo ha pasado por muchas etapas diferentes. Al principio era concebido como un mero producto de consumo dirigido a un público infantil y juvenil y, recientemente, ha sido considerado como legado cultural y artístico de la posguerra española.

la”, *Historia de la Educación* (Universidad de Salamanca), 22-23, (2003-2004), 102.

²⁷ Peinado Rodríguez, M., *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasicismo en el Franquismo*, Madrid, Catarata. Universidad de Jaén, 2012, 17.