
ARTÍCULOS

TÍO VIVO, SEMANARIO DE HUMOR PARA MAYORES. LA HISTORIETA DE HUMOR COMO OBJETO ANTROPOLÓGICO

TÍO VIVO, SEMANARIO DE HUMOR PARA MAYORES. THE HUMOROUS COMIC AS AN ANTHROPOLOGICAL OBJECT

Raúl García Ferrer

Institut Català d'Antropologia
raulgarciaferrer@yahoo.es
<https://orcid.org/0000-0002-5531-2736>

Recibido: 11 de marzo de 2022; Aprobado: 11 de diciembre de 2023; Fecha de Publicación: 10 de julio de 2024

Cómo citar este artículo / Citation: García Ferrer, Raúl. 2024. «Tío Vivo, semanario de humor para mayores. La historieta de humor como objeto antropológico». *Disparidades. Revista de Antropología* 79(1): e008. doi: <<https://doi.org/10.3989/dra.2024.008>>.

RESUMEN: El artículo plantea la historieta como objeto de estudio para la antropología bajo la premisa de su valor documental y axiológico en el análisis de una sociedad en una época determinada. El caso que se presenta es el de los cómics caricaturescos contenidos en el semanario *Tío Vivo* editado en España durante su primer año de publicación entre 1957 y 1958. *Tío Vivo* fue una excepción dentro del sistema editorial de tebeos español fruto de la formación de una cooperativa editora, constituida por varios autores consagrados que habían abandonado Bruguera, la mayor editora del momento, con la intención de crear una publicación independiente sobre la que tuvieran plenos derechos. Las peripecias de los personajes relatadas en las cuatro series de historietas estudiadas resultan importantes documentos etnográficos que describen tanto como critican la sociedad de la época vivida por sus dibujantes. Las cualidades del tebeo caricaturesco permiten realizar una aproximación singular a los años centrales del franquismo que debe sumarse a la obtenida a través de otros medios.

PALABRAS CLAVE: Antropología visual; Cómic; Historieta; Tebeo; Franquismo; *Tío Vivo*.

ABSTRACT: The article proposes the comic as an object of study for anthropology under the premise of its documentary and axiological value in the analysis of a society in a given time. In this case, there are presented the cartoonish comics contained in the weekly magazine *Tío Vivo* published in Spain during its first year of publication between 1957 and 1958. *Tío Vivo* was an exception within the Spanish comic book publishing system as a result of the formation of a cooperative publisher, made up of several established authors who had left Bruguera, the largest publisher at the time, with the intention of creating an independent publication over which they had full rights. The adventures of the characters reported in the four series of comics studied are important ethnographic documents that describe as well as criticize the society of the time lived by their cartoonists. The features of the cartoonish comic allow a unique approach to the central years of the Franco regime that must be added to that obtained through other means.

KEYWORDS: Visual anthropology; Comic; Cartoon strip; Tebeo; Franco's regime; *Tío Vivo*.

Copyright: © 2024 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. INTRODUCCIÓN

Golondrino Pérez, solterón empedernido muy a pesar suyo; Celedonio, oficinista esclavizado por Apolino su feroz jefe; Pepe, presunto *paterfamilias* de los Pí asfixiado por la vida burguesa; y Doña Blasa, temperamental portera de un edificio de pisos, conformaron los principales personajes caricaturescos, dibujados por cuatro de los autores más afamados de la industria del tebeo¹ hispánico de su tiempo, reunidos en la revista *Tío Vivo*. ¿Fueron simplemente historias para hacernos reír a través de la desgracia ajena y de unos ingeniosos retruécanos? El poco prestigio del cómic de humor, tildado de infantiloides e ingenuo, ha silenciado un acervo artístico y antropológico capaz de darnos un «acceso ya no directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época» (Burke 2001: 239). En *Tío Vivo* la idiosincrasia de la historieta revela aspectos cruciales de la sociedad española bajo el franquismo, diferenciándose del enfoque que ofrecen otros medios.

Tío Vivo fue una publicación semanal que nació en 1957 y en cuyo interior se alternaban textos, ilustraciones e historietas humorísticas. A pesar de que el número de páginas de cómics no eran mayoritarias, el valor gráfico de estos permitía que la revista se reconociera genéricamente como tebeo. En esa época el mercado español del tebeo se dividía rígidamente en cuadernos femeninos, de aventuras, infantiles y de humor. Algunas de esas publicaciones de humor eran las únicas que tanto se dirigían a niños como adultos. *Tío Vivo*, aunque leído por personas de todas las edades, estaba subtítuloado con el lema *Semanario de humor para mayores*, ampliando su público más allá del esperado lector o lectora infantil y juvenil que había caracterizado a otras revistas coetáneas de contenido prácticamente idéntico. Todo ello en un país donde las ventas de cómics durante varias décadas, y especialmente en los años del franquismo, se contaban por centenares de miles (Ramírez 1975b), obviando que la reventa y el intercambio de los cuadernos entre sus lectores y lectoras multiplicaba, literalmente, su difusión muy

por encima de los datos oficiales. Aunque el cómic nunca adquirió el prestigio del cine, fue un producto cultural con una popularidad pareja y, precisamente, calificado por el reconocido historietista Hugo Pratt como «el cine de los pobres» (Ballesteros y Duée 2000: 11) a pesar de que ambos gozasen de unos precios muy asequibles para una mayoría social de bajo poder adquisitivo.

Sin embargo, a pesar del gran peso específico de los tebeos en la sociedad española del siglo XX, la atención que la antropología, particularmente en su rama visual, ha dirigido a la historieta es muy reducida en comparación con la prestada a otros medios de comunicación de masas modernos como el cine o la fotografía. Se podría explicar esta carencia arguyendo que hoy los cómics no disfrutan de una presencia social tan relevante como antaño, pero precisamente por su gran popularidad en el pasado reciente –al menos hasta la década de los ochenta– no se debería perder la oportunidad de incluirlos al estudiar la sociedad contemporánea y concretamente la española. Ejemplo de la escasez investigadora en el campo de la historieta es la que ha mostrado la antropología hispanohablante donde solo encontramos unos pocos trabajos. Aparte del capítulo que García Canclini (1990) le dedicó a las tiras cómicas de Fontanarrosa en uno de sus libros, una revisión de las revistas de antropología aporta dos textos pioneros publicados en el pasado siglo por Contreras (1973) y Tomé (1999), al que se suman otros pocos más en las décadas siguientes: Ríos (2000), Gamboa y Cortés (2007), Páramo (2009), Landa y Spota (2011). Cabe añadir a esta escueta lista otros artículos escritos por antropólogos pero publicados fuera de revistas propias de su disciplina como son los de Carrillo (2014), Marfil (2014), Rosario (2016), Núñez y Ríos (2020), Vélez (2021) o el capítulo de Aíta (2021).

La mirada antropológica, en su capacidad de interpretación cultural y simbólica, puede entender el tebeo más allá del simple entretenimiento de masas con que es juzgado frecuentemente al verse históricamente ubicado en lo popular, ajeno a la academia y a la alta cultura. Este artículo presenta la investigación realizada sobre las historietas humorísticas de tipo caricaturesco aparecidas en la revista *Tío Vivo* durante poco más de un año entre 1957 y 1958. Siguiendo la lógica de que cualquier tipo de tebeo es pertinente para el análisis de las

1 Como se verá a lo largo del texto, utilizo como sinónimos los vocablos historieta, cómic y tebeo. Mientras que *historieta* es el término más académico, el anglicismo *cómic* es el que en la actualidad está más extendido, siendo *tebeo* el de origen más popular y de uso local para España.

producciones visuales siempre que se vincule su elaboración a contextos culturales concretos (Tomé 1999), he valorado especialmente tres aspectos de *Tío Vivo*: la singularidad editorial que supuso la cabecera, la homogeneidad formal de sus historietas y la madurez artística de los tebeos del momento como vías de acceso a la trabazón entre los cómics y la situación social, política y económica de la España franquista. Las características del tebeo de humor basado en la caricatura como el que nos ocupa brindan la oportunidad de un análisis tanto del lenguaje o continente, como del mensaje o contenido, al que integrar la idea de *refracción* (Grau 2005) para revelar el papel que juega el texto historietístico en cómo se percibe y se construye una determinada sociedad en un periodo concreto.

2. EL TEBEO ESPAÑOL EN LA POSGUERRA Y EL CASO DE TÍO VIVO

Los efectos de la Guerra Civil sobre la industria del tebeo y sobre sus autores en España fueron similares a los del resto de instituciones sociales. Algunos autores se exiliaron, otros permanecieron y fueron represaliados, a la vez que las empresas editoriales se encontraron con el grave problema de la escasez de su materia prima, el papel (Merino 2003). La política del estado franquista se caracterizó en la década de los cuarenta por su intervencionismo ideológico directo sobre todo tipo de publicaciones. Hasta que no se crease en 1951 el Ministerio de Información y Turismo, solo once cabeceras de revistas infantiles tenían autorización para tener periodicidad continuada, las cuales eran directa o indirectamente del régimen mientras que el resto debían solicitar un permiso para cada número cambiando el título del cuaderno en cada ocasión (Vázquez de Parga 1980). Pero la espada de Damocles sobre el tebeo de la década de los cincuenta y de los sesenta fue, por encima de cualquier otro condicionamiento, la censura institucional, que a su vez generó la autocensura de los propios autores o de sus editores para prevenir posibles problemas legales. La legislación sobre las historietas se puede afirmar que se gesta ya en 1936 con una orden sobre los contenidos prohibidos para toda clase de impresos y que ejecutará, a partir de 1938, el Servicio Nacional de Prensa. La especificidad legal no se materializó hasta 1952 con las Normas sobre la Prensa Infantil que prohibían los contenidos que atentasen «contra los principios fundamentales del Movimiento Nacional, la historia o el catolicismo

españoles» (Fernández 2014: 100), que acabó de definirse en algunos de sus puntos con el decreto de junio de 1955, haciendo que a partir de 1956 se normalizara un ambiente censor en el mundo editor. Las prohibiciones se clasificaban por grupos de edades y giraban en torno a impedir temas escabrosos, el triunfo del mal, todo lo relacionado con la sexualidad, la crítica a la familia, la inmoralidad, los malos hábitos, etc. (Ramírez 1975a).

Es sobre todo a lo largo de los años cincuenta cuando se genera una expansión industrial del cómic, con la editorial Bruguera en cabeza y seguida por Ediciones TBO, que sitúa la ciudad de Barcelona como capital indiscutible de la historieta en España. Antes de la Guerra Civil Bruguera fue Ediciones El Gato Negro, pero cambió su nombre para alejar connotaciones republicanas y así evitar dificultades con el nuevo gobierno. Uno de los productos por lo que se la conocerá popularmente serán los semanarios de humor que desde 1947 capitaneó la revista *Pulgarcito* generando unas maneras creativas que llevaron a Moix (2007) a plantear la existencia de una *Escuela Bruguera*. Escuela que se basaba en unas exigencias industriales que favorecieron ciertas uniformidades tanto gráficas como temáticas. Precisamente las condiciones laborales para lograr la producción masiva que alcanzó la editorial, constituida en sociedad anónima en 1954, fue el detonante por el que unos pocos dibujantes, considerados los autores estrella de Bruguera, decidiesen abandonar la empresa para fundar una cooperativa editorial bajo las siglas D.E.R. –Dibujantes y Editores Reunidos– y publicar la revista independiente que titularán *Tío Vivo*. Los dibujantes eran Guillermo Cifré, Carlos Conti, José Peñarroya, Josep Escobar y Eugenio Giner, y sus intenciones eran tanto mejorar sus ingresos como poseer los derechos de autor de sus obras que los contratos leoninos con Bruguera les impedían disfrutar (Guiral 2010). A pesar de la buenas ventas², las dificultades organizativas y administrativas derivadas de la inexperiencia empresarial de los cinco autores, sumadas a presiones de diversa índole por parte del gigante que era Bruguera, hicieron que los dibujantes decidieran volver a ser contratados por la gran editorial y que esta comprara la cabecera *Tío Vivo* en 1960 (Martín 2000).

2 Según conversación con Peñarroya, Ramírez (1975b) ha concretado que se vendían alrededor de cincuenta mil ejemplares semanales.

Tío Vivo constituyó una anomalía, un sueño imposible, como empresa que quiso competir en el mismo terreno y con las mismas armas que Bruguera. Sus cómics eran derivaciones, o simples traslaciones, de la sátira costumbrista de personajes que los autores ya habían iniciado en la revista inspiradora de *Tío Vivo*, *El DDT*, que publicaba Bruguera desde 1951, versión más adulta del renovado *Pulgarcito*, cuaderno precursor que nació en 1947 y que a su vez imitó el estilo de la revista argentina *Rico Tipo* (Guiral 2005). En *Tío Vivo* se recurrió al subtítulo *Semanario de humor para mayores* como coartada para eludir la normativa censora que se aplicaba a las publicaciones infantiles y juveniles. No podía haber sido de otra manera pues sus contenidos humorísticos, tanto de textos como de viñetas, comprendían temáticas adultas relacionadas con la vida cotidiana, el trabajo, la crítica burlesca de cine y de sus estrellas, la representación relativamente erotizada de las mujeres, los chistes de *guerra de sexos*, etc. cuya ofensiva sorna y explícita violencia empezaban a no tener cabida, a ojos del poder, en el paisaje infantil español.

3. LA ESPAÑA DE TÍO VIVO

La publicación *Tío Vivo* en 1957, fruto de la osada aventura de sus dibujantes al abandonar la mayor editorial de tebeos española del momento, es un fenómeno que ha de contextualizarse en los cambios que se sucedían en el país durante la década de los años cincuenta y especialmente en su segunda mitad.

Desde el inicio de gobierno franquista hasta finales de los años cincuenta se ha distinguido una primera época de 1939 a 1951 que, en palabras de Lacomba (1976: 237), fueron «unos años caracterizados por el intento de autarquía económica, con un profundo repliegue social, un casi total aislamiento internacional y una desalentadora atonía cultural». Tras una guerra que había legado, además de centenares de miles de muertos, la destrucción de infraestructuras, el enfrentamiento social y la paralización tanto del crecimiento económico como del bienestar, el bando vencedor inició la estructuración del nuevo gobierno con un predominio falangista en la administración, refugiándose en una autarquía económica que provocó una rerruralización de la vida en detrimento de la industria y una consiguiente migración de la ciudad al campo. Con deficiencias en el suministro de materias primas y el déficit eléctrico, son años de

subidas de los precios y bajadas de salarios, tiempo del estraperlo y de las cartillas de racionamiento.

La segunda época, de 1951 a 1959, se inicia con un aperturismo que sufrirá varios años inflacionarios para acabar en la estabilización de 1959. El declive de poder de los falangistas suscitará un deshielo de la autarquía que conducirá a mejoras económicas, agrandando el poder de las clases ricas y posibilitando la aparición de una nueva clase media de aspiraciones burguesas, mientras que el proletariado sufrirá el desbarajuste de la industria acarreado huelgas y protestas. La apertura internacional permite que en 1953 se produzca el pacto con Estados Unidos y el Concordato con la Santa Sede. Entre 1954 y 1956 se acelera el crecimiento económico gracias a la industrialización, el turismo y la ayuda exterior, pero el éxodo rural a las ciudades provocará una especulación inflacionaria que creará rápidas fortunas entorno a la construcción y una fuerte crisis en el bienio 1956-57 que llevará a una situación de protesta insoportable resuelta mediante una nueva línea política: la tecnocracia. Los tecnócratas, ligados al Opus Dei, en el nuevo gobierno de 1957 desarrollan un planteamiento más liberal en lo económico y menos atado a lo político, tomando unas medidas que constituirán la *preestabilización*: congelación de salarios, estabilización de precios y liberalización del mercado respecto al exterior (Tamames 1986). En 1958 España ingresa en el FMI y en el Banco Mundial. El objetivo será el Plan de Estabilización que en 1959 acabará con los «vestigios autárquicos del régimen, señalando el retorno de la política económica al proteccionismo arancelario tradicional de la España prebélica» (Catalán 2002: 278). Se ha de tener en cuenta que la emigración de medio millón de españoles a Suiza, Alemania y Francia aportó con sus transferencias una sólida base al Plan.

Es en este caldo de cultivo político y económico donde vamos a encontrar uno de los cambios sustantivos en la sociedad española de segunda mitad del siglo XX, el crecimiento de la clase media (Shubert 1991) fruto, tras una primera migración de la ciudad al campo en la posguerra, del abandono del campo en beneficio de las ciudades con su fuerte proceso de industrialización. Una clase media que crecerá más que ningún otro grupo social integrada por profesionales, técnicos y empleados, con un incipiente consumismo de tipo burgués. A su lado, el proletariado sufrirá las consecuencias de la crisis de la década de los cincuenta que desencadenará fuertes protestas.

Mención aparte para los militares y religiosos que seguirán disfrutando de un trato especial por parte del régimen, sobre todo estos segundos después del Concordato. En cualquier caso, el racionamiento de alimentos y otros productos básicos finalizado oficialmente en 1952, la inflación extrema, la falta de vivienda y el clima de corrupción, hizo que la vida cotidiana de la mayor parte de la población durante los años cuarenta y cincuenta pueda ser contemplada como casi de una supervivencia generalizada (Abella 1985). Las necesidades más habituales, ya en los cincuenta, se centraban en la búsqueda de aumentos salariales a base de horas extras y pluriempleo y la demanda de pisos donde alojarse las familias jóvenes. Todo en un ambiente de resignado apoliticismo que se abstraía de la dura realidad a través de la evasión que proporcionaba la radio, el fútbol y los toros.

Las nuevas generaciones que casi no habían sufrido la guerra crecían educadas en la obediencia a la jerarquía y la estricta moral, doble moral en realidad. Una actitud amoldada a las necesidades macroeconómicas de racionalidad productiva claves para el desarrollismo de las décadas posteriores. La emigración de trabajadores a Europa y el inicio del negocio turístico de la costa mediterránea iban a crear un paradójico contraste con una España que se reivindicaba como *reserva espiritual de Occidente*. Reserva basada en gran medida en el rol social de la familia, y particularmente de las mujeres, de acuerdo con la identificación de la nación con el catolicismo, religión única y oficial.

Entre los años 1945 y 1957 se da la «máxima expresión del nacionalcatolicismo» (Tusell 1984: 441), cimentado en el papel de la mujer como madre reproductora y mantenedora de la llama del hogar, imprescindible para aumentar la demografía de un país diezmado por la guerra. La legislación, primero mediante el Fuero del Trabajo y después con el Fuero de los Españoles ya en 1945, propugna proteger y liberar a la mujer del trabajo fuera de casa para que así pueda dedicarse a cumplir «su excelsa y providencial misión» (Di Febo 2006: 218). La Falange y la Iglesia se unirán para orientarla hacia el ámbito de lo privado, constituido por el hogar cristiano tradicional. Si el hombre debe seguir la imagen del militar asceta representada por José Antonio Primo de Rivera, la mujer, considerada un ser inferior al servicio del hombre, se dedicará principalmente a la maternidad pues se postula que su debilidad natural

para lo intelectual la imposibilita para la vida pública y activa. Se trata de una doctrina social antimoderna que sustituye feminismo por feminidad (Ballarín 2001), cuyos modelos son personajes históricos como Isabel la Católica o Santa Teresa de Jesús, esta última patrona de la falangista Sección Femenina dirigida por Pilar Primo de Rivera hermana del fundador de Falange Española. Limitar el acceso de la mujer al trabajo resultó una necesidad para reducir el paro laboral de los hombres. Según Sánchez (1990), Franco utilizó de forma pragmática e instrumental la ideología falangista sobre la feminidad por razones de supervivencia en un país devastado. Solo en décadas posteriores podrán desplegarse diferentes roles de la mujer dentro del marco de los paulatinos cambios socioeconómicos que redujeron las deficiencias dominantes durante la primera posguerra.

4. EL SEMANARIO TÍO VIVO ENTRE 1957 Y 1958 COMO OBJETO ANTROPOLÓGICO

El patrimonio visual producido por una sociedad, como es el caso del tebeo en España, constituye un texto que *refracta* la realidad. Es decir, nos encontramos ante imágenes que manipulan el mundo ficcionándolo de manera que, como argumenta Grau (2005: 4) para el objeto fílmico, «se muestra extraordinariamente permeable a la penetración ideológica, pero no la presenta inalterada, sino descompuesta en múltiples referentes simbólicos e interpretativos». Esa descomposición muestra ciertos elementos relacionados íntimamente por sus contextos sociales e históricos que pueden ser analizados tanto por lo que dicen como por lo que silencian.

El semanario *Tío Vivo* en su primera época se editó en Barcelona desde el año 1957 hasta 1960, repartiéndose un total de ciento ochenta y un números ordinarios, más unos pocos especiales, entre tres editores: D.E.R., Crisol y Bruguera (Cuadrado 2000). Considerando que *Tío Vivo* fue una creación independiente y cooperativa de cinco autores en que uno de ellos, Conti, hizo las veces de director artístico, y que en junio de 1958 todos ellos excepto Giner fueron recontractados por Bruguera (Guiral 2010), en este trabajo acotaré el análisis a los cincuenta y dos primeros números ordinarios y seis especiales en que se aprecia la mayor unidad creativa y editorial en toda la historia de la cabecera. Este periodo seleccionado empieza en junio de 1957 y termina en junio de 1958



FIGURA 1. — Portada del nº 12 de *Tío Vivo*. Semanario de humor para mayores ilustrada por José Peñarroya y publicado en septiembre de 1957.

Fuente: colección particular del autor. ©Penguin Random House Mondadori.

en que Conti es substituido por Enrich en el cargo de la dirección artística. A su vez, me centraré en las cuatro series de historietas de estilo caricaturesco, cuyos títulos y autores son: *Golondrino Pérez* de Guillermo Cifré, *Tarúñez y Cía.* de Carlos Conti, *La familia Pi* de José Peñarroya y *Blasa, portera de su casa* de Josep Escobar. Estos, junto a *Lolita* y *Enrique se van a casar* de Eugenio Giner, de estilo realista, constituían el aporte de historieta al contenido habitual de *Tío Vivo*; el resto de páginas del cuaderno lo ocupaban chistes de una viñeta³ y textos normalmente acompañados de ilustraciones.

La revista *Tío Vivo* era una publicación semanal en formato cuaderno grapado –26x18cm.– de veinticuatro páginas que a partir del número once pasó a ser de veinte páginas. Su precio facial era de dos pesetas y media y en los números extraordinarios de cuatro pesetas. Las portadas –ver Figura 1– contenían un chiste de una viñeta y una franja vertical en el margen izquierdo anunciando algunos contenidos como: *24 páginas de carcajadas, Chistes, historietas, cuentos, Secciones: Nuestros críticos feroces, El tostón del día*. A partir del número cincuenta el chiste de portada pasó a ser una fotografía coloreada y generalmente protagonizada por bellas mujeres, según el canon de la época. La portada era a color, mientras que el resto de páginas podían ser, además, en blanco y negro o bitono. La estructura de *Tío Vivo* era muy rígida, la portada debía contener un chiste de una sola imagen, ya fuera dibujo o fotografía; la contraportada poseía seis chistes de viñeta única que dibujaban cuatro de los fundadores más Enrich y Vicenç Pañella. En el interior se repartían chistes de una viñeta, textos ilustrados e historietas de sus

cinco autores cooperativistas. Las páginas de cómic llenaban casi toda la página, cuando no la ocupaban totalmente. A continuación detallaré los rasgos de cada serie.

5. GOLONDRINO PÉREZ DE GUILLERMO CIFRÉ

Siguiendo la estela de otro personaje de vida similar, *Cucufato Pi*, aparecido en la revista *Pulgarcito* en 1949, Cifré presenta las aventuras de Golondrino Pérez en planchas de entre once y quince viñetas rectangulares. En este, y en el resto de cómics de *Tío Vivo*, la primera viñeta es el doble de grande para albergar el título de la serie y la firma del autor –ver Figura 2.

Golondrino Pérez es un hombre adulto de edad media, baja estatura, gran nariz, bigotito y profundas entradas capilares coronadas por un ridículo mechón de pelo enhiesto a modo de tupé aerodinámico. Viste americana negra y pajarita y en la calle suele cubrirse con un sombrero. Golondrino habla siempre en verso, normalmente pareados, aunque el resto de los personajes de sus relatos no le imiten. Golondrino es lo que popularmente se conoce como solterón, cuyo único *leitmotiv* y tema central de la serie es intentar encontrar una mujer que quiera ser su novia y futura esposa. Su inagotable búsqueda de pareja siempre termina en fracaso: «¡Buaaaa! ¡Buaaaa! ¡Qué triste es mi sino por culpa de la mujer, soy un desgraciado, Golondrino!». Golondrino se percibe a sí mismo como un perdedor, mientras que él es canijo y feo, las mujeres a las que aspira son altas, delgadas e increíblemente bellas. Solo cuando parece alcanzar el éxito descubrimos que se trata de mujeres feas, viejas, gordas o, literalmente, una cacatúa, metáfora visual de lo grotesco. Generalmente la narración lleva a un desenlace en la última viñeta en que nuestro personaje recibe un desengaño monumental que le hace saltar hacia atrás, o hacia adelante, estrellándose contra el duro suelo. En unas pocas ocasiones son sus propias afirmaciones, que de tan disparatadas, hacen que el salto con tortazo lo lleve a cabo su interlocutor. La estructura narrativa comienza con la tristeza de su frustrante soledad, pasa por la locura del enamoramiento y acaba con el trágico chasco final.

Los recursos icónicos utilizados por Cifré, presentan a Golondrino como un ser dinámico que corre, salta y hasta vuela, sus pies no tocan el suelo, es ligero como

3 Para el caso de *Tío Vivo*, no considero los chistes de una sola imagen como historietas porque el lenguaje del cómic se fundamenta en la yuxtaposición de viñetas de manera que, mediante el recurso de la elipsis, el lector o lectora de cómics complete la información que falta entre viñeta y viñeta. Me baso en la propuesta del dibujante y teórico Scott McCloud el cual, a partir del concepto de *arte secuencial* formulado por Eisner (1996), define los cómics como «ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector» (McCloud 1995: 9). Una definición que por su abstracción es más abierta que otras, aunque próximas, como la de Gubern (1979: 35): «estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética».



FIGURA 2. — Historieta de *Golondrino Pérez* por Guillermo Cifré, publicada en *Tío Vivo. Semanario de humor para mayores* nº 27 en diciembre de 1957.

Fuente: colección particular del autor. ©Penguin Random House Mondadori.

una pluma. Sus movimientos, teatrales y exagerados, lo asemejan a un bailarín de ballet. Los corazones que surgen de su pecho o las pupilas de sus ojos, también transformadas en corazones, indican su pasión por la mujer de turno y cuando fracasa estos aparecen tachados con aspas. A pesar de ser un hombrecito mínimo, no deja de abalanzarse sobre las bellezas que se cruza azarosamente por la calle: «Señorita, verla y enamorarme como un tonto, esto es lo que me ha ocurrido de pronto», «Somos mayorcitos y no podemos perder el tiempo. ¿Quiere casarse conmigo al momento?». Las piropea o directamente les pide matrimonio con una falta absoluta de prolegómenos muy a pesar de que en muchas ocasiones ellas lo califican de *birria*. Las mujeres son grafiadas en dos polos opuestos, las menos caricaturescas son las mujeres altas, guapas, delgadas y jóvenes que visten moderno, lucen una cintura de avispa y recios senos, en el otro extremo las mujeres aparecen gordas, feas, viejas o todo ello al mismo tiempo.

El escenario de las desventuras de Golondrino es urbano. Predomina la calle, en la que se esbozan edificios, vehículos y peatones, y en menos casos el protagonista está en su piso rodeado de algún sillón, una mesita o cuadros en las paredes. El espacio público es el lugar donde pueden darse los necesarios encuentros de Golondrino con su objeto, bellas señoritas solteras; la vía pública es su nicho ecológico: «Soy tan pequeño y tan feo que no tengo prometida: voy a darme un buen paseo a ver si encuentro... ¡Qué vida!».

La motivación del protagonista es de carácter romántico y sentimental, el resto de aspectos de la vida quedan supeditados a ello desatendiéndose su situación social, parece de clase media, pero no hay constancia de su empleo, si es que tiene. Sin embargo, cuando la situación lo exige, accede al dinero necesario para comprar unas flores, un anillo, o hasta un coche Biscúter: «¿Con qué la voy a obsequiar? ¡Ya está! ¡Un precioso collar!». A diferencia de muchos personajes de tebeo, aquí no hay carencia material, el déficit es solo de tipo emocional.

6. TARÚGUEZ Y CÍA. DE CARLOS CONTI

La serie *Tarúñez y Cía.* comenzó ocupando toda una página del semanario –ver Figura 3–, pero a los pocos números redujo su espacio pasando de seis a cuatro filas de viñetas. El diseño general es idéntico

al de *Golondrino Pérez*, viñetas casi cuadradas y la primera mucho más ancha para incluir en ella el título de la serie que apela al nombre de la empresa compuesta a partir del apellido del dueño. Es la única historieta de *Tío Vivo* que abiertamente continuaba otra anterior, pues Conti había creado para la revista *El DDT* de Bruguera *Apolino Tarúñez, hombre de negocios* con idénticos personajes principales.

Por *Tarúñez y Cía.* discurren tres personajes, el jefe don Apolino Tarúñez, el oficinista Celedonio y el botones del que no sabemos el nombre. Don Apolino es un hombre maduro, alto y orondo, pelo en las sienes y siempre con un puro en la boca. Viste una chaqueta negra bajo la que se descubre chaleco y corbata. Personaje obsesionado por los beneficios económicos pero poco dado a trabajar, obliga hasta extremos violentos a que toda la labor la hagan sus subalternos, siendo él un experto en escurrir el bulto ante acreedores o inspectores del fisco: «¿Cómo creen que podría tener ese dinero si pagase todo lo que debo? No se hagan ilusiones que yo soy un financiero a la moderna». El señor Celedonio, es oficinista a las órdenes del jefe, inventor aficionado y fanático del fútbol y las quinielas, es un hombre bajo con solo tres pelos en la coronilla, viste traje y corbata de negro riguroso, se cubre con un bombín, y sobre su larga nariz unas gafas tipo binóculo le dan un aire de chupatintas decimonónico. Gráficamente se repite el estereotipo de hombrecito perdedor visto en *Golondrino Pérez*. Por último, el botones es un adolescente que, vestido con el uniforme propio de su cargo, realiza encargos para el jefe y para Celedonio, cuya estatura, algo más baja que la de Celedonio, reafirma una situación inferior en el escalafón empresarial. Prácticamente todas las aventuras de *Tarúñez y Cía.* se escenifican en una austera oficina de un edificio urbano, aunque nunca llega a saberse a qué se dedica la empresa. El decorado solo se traslada a la calle cuando los empleados salen para algún encargo del jefe.

Las tramas de *Tarúñez y Cía.* giran en torno a las relaciones jerárquicas entre los tres protagonistas supeditadas a la economía laboral: «Necesito un aumento de sueldo, jefe... Nada de chiste. O me paga, o me lanzo por esa ventana al arroyo. Me tiene desesperado su avaricia» reivindica Celedonio. El jefe aprovecha su cargo para trabajar lo mínimo mientras prácticamente esclaviza a sus empleados ayudándose de la violencia a base de patadas, mamporros o garrotazos: «¡Ajá! Nuevamente le pillo in fraganti

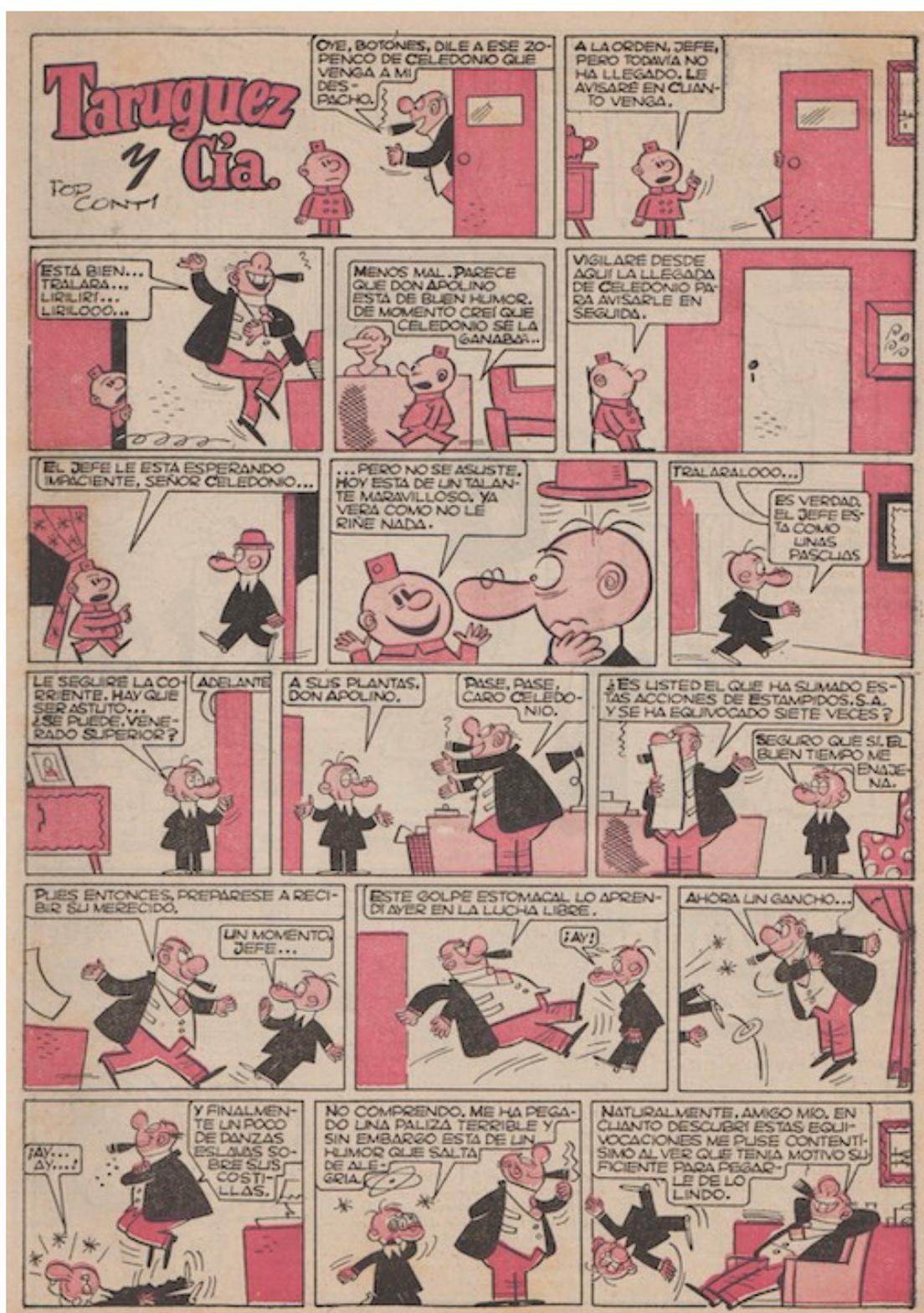


FIGURA 3. – Historieta de *Tarúgez y Cía.* por Carlos Conti, publicada en *Tío Vivo. Semanario de humor para mayores* nº 2 en junio de 1957.

Fuente: colección particular del autor. ©Penguin Random House Mondadori.

rellenando quinielas en horas de oficina. ¡Tome pedazo de atún! ¡Alcornoque, pisaverde,... árbitro!». Pero ante la presencia de acreedores o inspectores de hacienda escurre el bulto mediante multitud de trucos: «Salgo para Lisboa. Si alguien pregunta por mí, ya saben». La relación de poder entre los dos empleados, Celedonio y el botones, es algo ambigua pues, a pesar de estar ambos bajo el yugo del jefe, el rango les separa y don Apolino lleva a cabo estrategias para dividirlos: «El botones que cobra un sobresueldo de espía, me informó de que durante las horas de trabajo normales no hacía usted nada».

Al ser una serie con varios personajes el chasco final de cada aventura tiene diferentes destinatarios con especial predominio de la derrota de Celedonio. En ocasiones el derrotado es ajeno a la oficina como ocurre con los cobradores de deudas contraídas por don Apolino: «¡Je, je, je! ¡Por allá va dando traspies. Ha rodado siete pisos de escaleras!». Celedonio y su compañero botones desarrollan sus propias tácticas contra las exigencias e intimidaciones del jefe. Ambos practican sus aficiones en horas de trabajo y eludir la vigilancia de don Apolino se convierte en un arte; Celedonio explica en una ocasión: «cuando el infeliz de don Apolino se va a sus negocios yo escapo por una ventana ayudado por el botones y me vengo a la playa. ¡Je, je...!».

7. LA FAMILIA PÍ DE JOSÉ PEÑARROYA

Con un diseño de viñetas similar a los dos anteriores, el dibujante José Peñarroya incorporó al nuevo semanario una remodelación de la serie *Don Pío* publicada desde 1947 en la revista *Pulgarcito*. Se trata de *La Familia Pí* –ver Figura 4–, donde se aprecia una moderación de los problemas y un aumento del número de familiares en relación a su serie antecesora.

La Familia Pí está protagonizada por un grupo parental de siete miembros más su criada. Los componentes de la familia son los dos padres, Pepe y Josefina; cuatro hijos, un chico y una chica ya crecidos más dos varones gemelos de unos seis o siete años; y por último el tío Victorino, de una generación anterior a la de los padres. Excepto este, todos los miembros de *La Familia Pí* se llaman José en diferentes variantes, el cabeza de familia se llama José o Pepe, la esposa Josefina, los hermanos más mayores Finita –de Josefinita– y Pepín, y los

gemelos José-Pepe y Pepe-José. José era un nombre tan habitual en la sociedad española que los tebeos de la posguerra utilizaron el hipocorístico *Pepe* como caricatura de los nombres de pila masculinos.

Los esposos Pepe y Josefina son de edad madura, ella más alta que él, y entrados en carnes. Pepe luce un escueto bigote y viste pajarita, Josefina tiene el pelo corto y viste falda o vestido de una pieza. Los hijos mayores son altos y delgados y los gemelos son muy cabezones recordando a los míticos personajes de la serie de Escobar *Zipi y Zape*. El tío Victorino parece ser pariente por la línea paterna, es calvo, tiene bigote y viste siempre de negro, quizá de luto. La sirvienta, de nombre Sebastiana, es una mujer gorda y malhumorada de la quinta de los esposos que siempre está haciendo tareas de limpieza y habla con acento gallego.

Los argumentos de *La Familia Pí* casi siempre giran alrededor de los problemas que generan el consumismo y la búsqueda, por parte de esposa e hijos, de un mayor estatus social que choca contra la reiterada falta de presupuesto familiar para cubrirlo; todos piden: «Un abrigo de pieles...», «A mí una garrafa del perfume Noche de Luna.», «A mí una Vespa.». El dinero para cubrir esa espiral ascendente de compras proviene de los aleatorios aumentos de sueldo y de las horas extras del trabajo de oficina de José, y en última instancia, del misterioso patrimonio del tío Victorino: «Querido tío Victorino... Préstame mil pesetas y en las próximas horas extras que haga te las devolveré», solicita Pepe repetidamente a su tío que consume la vida sentado en un sillón de la sala de estar. En menos ocasiones, las desventuras familiares dependerán del comportamiento salvaje de los pequeños de la casa o de las exigencias laborales en la oficina de Pepe –no tan exageradas como en *Tarúñez & Cía*. Los escenarios son más diversos que en las otras series, predominan las situaciones en el piso urbano donde vive toda la familia, pero también en la oficina de Pepe o en las tiendas y grandes almacenes donde se lleva a cabo el voraz consumismo de Josefina.

La situación socioeconómica de la familia Pí es ambigua. Por un lado, la vivienda parece amplia y viven siete personas sin contar a la criada, aspecto que los podría catalogar como de clase media pujante ya que se permiten disponer de servicio y acomodar a un tío a pensión completa. Pero por otro lado, no solo los caprichos superfluos sino los consumos básicos como el agua o luz se convierten en un problema porque el salario de Pepe resulta a todas luces insuficiente:



FIGURA 4. – Historieta de *La Familia Pí* por José Peñarroya, publicada en *Tío Vivo. Semanario de humor para mayores* nº 10 en agosto de 1957.

Fuente: colección particular del autor. ©Penguin Random House Mondadori.

«Le ruego con lágrimas en los ojos, Señor Dire, me permita trabajar más horas extras para salvarme del aumento de sueldo».

8. BLASA, PORTERA DE SU CASA DE JOSEP ESCOBAR

La historieta de Escobar mantiene el mismo diseño formal que el resto de series, con tendencia a ocupar toda la página y repartiendo sus viñetas en seis filas –ver Figura 5. El título de la serie en la primera viñeta contiene una rima chistosa que predispone al humor desde buen principio. Cabe señalar el parecido de Blasa con otro personaje creado por Escobar para la revista *El DDT* en 1951, *Doña Tula*, con la que comparte aspecto y personalidad.

Blasa es una alta, voluminosa y poco agraciada mujer madura. Casada con Melanio, un hombre diminuto de espíritu enfermizo, es la portera de un edificio de pisos de alquiler en cuya planta baja se ubica, como era habitual en la época, su propia vivienda. El edificio está situado en una ciudad y por él circulan numerosos personajes secundarios de la serie, normalmente los diferentes inquilinos que lo habitan, pero no solo estos. Personajes que se caracterizan tanto por sus profesiones: embajador, médico, agente de seguros o artista, como por sus aficiones: conquistar bellas mujeres, los animales... Otro secundario es el propietario del bloque, don Ataúlfo, un hombre rico y de tamaño semejante al de Blasa con la cual se entiende a la perfección.

El físico de Blasa intenta sugerir su personalidad temperamental y mangoneadora. Es avara, fisgona y perro fiel del arrendador de los pisos. Precisamente esa actitud es la que la convierte en la candidata ideal para su trabajo como se narra en una conversación del primer episodio entre el propietario y uno de sus empleados: «Pero don Ataúlfo ¿Cómo es posible que haya dado la plaza a ese basilisco? ¿No comprende que los vecinos no podrán aguantarla?», «No sea tontaina, eso es lo que conviene, que paren poco tiempo en casa, y a nuevos vecinos, alquileres más altos». El control férreo y despiadado sobre los vecinos es justamente opuesto al trato que da Blasa a su marido Melanio, que padece todo tipo de enfermedades, siempre encamado bajo varias mantas. Debido a su mala salud, que no podemos saber hasta qué punto es fingida, Melanio no trabaja y ella le dedica mil atenciones impidiéndole que realice el menor esfuerzo. Blasa no

tiene hijos y cuida a su marido como si de un bebé se tratara. Bajo la máscara de enfermo, Melanio es un pícaro con una coartada perfecta para no dar un palo al agua ni aunque se queme la casa.

La irrefutable autoridad de Blasa proviene de su subordinación al propietario del edificio donde ella ejerce las funciones de portera. Recaba toda la información posible a base de vigilar los movimientos de las personas que entran y salen de la casa, fisgando por el ojo de la cerradura de las puertas de los pisos o llegando al extremo de leer la correspondencia de los vecinos con una «lámpara de rayos X especial para porteras». Actúa siempre abiertamente consciente de que nadie le recriminará tales atentados a la intimidad: «En mi escalera esto no puede ocurrir. No sube nadie que no esté bien controlado por mí».

El gran elenco de personajes secundarios que constituyen los variopintos vecinos de la escalera que vigila Blasa genera una gran diversidad de situaciones en las que la portera casi siempre se sale con la suya. El control de accesos y el uso del ascensor cuando este no está estropeado, el fisgoneo indiscriminado, la prohibición de entrada a los animales o el fenómeno del realquiler son temas recurrentes en esta historieta cuyos escenarios se circunscriben a los espacios de la arquitectura residencial: vestíbulo de entrada, portería, escaleras, ascensor, pisos y azotea.

9. UN TEBEO PARA UNA SOCIEDAD Y VICEVERSA

Todas estas aventuras disfóricas, cargadas de violencia, frustración, ansiedad y fracaso, recurren al humor para tratar el mundo en que vivieron sus creadores. En el año de aparición de *Tío Vivo*, 1957, Cifré cumplió treinta y cinco años, Conti cuarenta y uno, Peñarroya cuarenta y siete y Escobar cuarenta y nueve. Todos vivieron y sufrieron la Guerra Civil y el cambio de una república a una dictadura. Conti y Peñarroya estuvieron en el lado republicano del conflicto bélico (Guiral 2005), pero fue el más veterano, Escobar, el que por militancia política fue castigado con la cárcel y la pérdida de su puesto en el Servicio de Correos (Soldevilla 2005). En el régimen nacionalcatólico parece que solo al amparo de los tebeos de humor caricaturescos⁴ podrán

4 Precisamente la caricatura, históricamente, se desarrolló dentro del género de la sátira y la crítica social (Barbieri 1993).



FIGURA 5. – Historieta de *Blasa, portera de su casa* por Josep Escobar, publicada en *Tío Vivo. Semanario de humor para mayores* nº 37 en marzo de 1958.

Fuente: colección particular del autor. ©Penguin Random House Mondadori.

existir condiciones para una expresión disonante. Como afirma Douglas (1999), el desafío al poder es la esencia del chiste. El humor es al mismo tiempo divertido y reflexivo, aunque busca la risa o la sonrisa no depende de ellas para funcionar. En esa doble naturaleza es donde *Tío Vivo* puede ser leído en toda su inocente y a la vez astuta profundidad consciente o no consciente de sus autores, y nos permite constatar que «el humor resulta fascinante e importante para los antropólogos y los historiadores porque proporciona datos sobre lo que es verdaderamente importante en una sociedad y en una cultura» (Driessen 1999: 227).

Golondrino, Celedonio, los Pí y Blasa fueron vehículos de una expresión que el resto de historietas españolas, las infantiles, las de aventuras y las femeninas, no podían permitirse. Desde el humor y la caricatura, vendida a un público de edad intencionadamente indefinida, sus dibujantes presentaron las desventuras de unos personajes de la cotidianidad caracterizados, casi ontológicamente, por la violencia y el fracaso según cada personaje. El humor y la burla fueron las coartadas para que esos autores hablasen de su experiencia del mundo en que vivían, un mundo que venía de la terrible experiencia de la guerra. Su estilo gráfico estaba supeditado al sistema industrial de producción de la prensa que se le imponía al cómic como actor de los medios de comunicación de masas y que había conformado la llamada Escuela Bruguera. Se caracterizaba por un dibujo de línea muy depurada, esquemática pero muy dinámica y expresiva, adoptando la vital cinética del cine de animación en que Escobar, Cifré y Peñarroya habían trabajado previamente. La productividad exigida y el intercambio de recursos entre los dibujantes dieron lugar a una economía de recursos de apreciable uniformidad tanto en el estilo de trazo caricaturesco como en la estructura de la página. Las viñetas, rectangulares y homogéneas disponían la acción casi siempre en planos *a vista de rana*, es decir, cuando «la línea del horizonte coincide con la planta de los pies [...], lo cual evita tener que representar planos en perspectiva o escorzos» (Merino 2003: 107). Se trataba de poder dibujar rápido, para imprimir y vender rápido; ese era el sistema industrializado de producción de Bruguera con tiradas anuales millonarias de revistas, libros y cromos a nivel español e hispanoamericano. La esquematización también comprometía el diseño de los personajes que pueden definirse como *planos*, es

decir, monocromos, estereotipados y sin profundidad (Varillas 2009). Por su parte, la caricatura es el recurso de concisión que permite, bajo una apariencia inocente por su vinculación al cuento y al tebeo infantil, colarse en el discurso adulto desplegando una capacidad simbólica mucho mayor que la del dibujo realista porque «deforma caricaturizando, poniendo en evidencia los rasgos más significativos [...] nos simplifica la comprensión del lenguaje» (Barbieri 1993: 79). Según McCloud (1995), la caricatura, más que una manera de dibujar, es una manera de ver.

De acuerdo con la conclusión de Bohannan, tras su experiencia africana, de que «en un entorno en el que la tragedia es genuina y frecuente, la risa es esencial para la cordura» (Smith 1964: 295), podemos entender *Tío Vivo* como un medio para sobrellevar la dureza de la posguerra española. Y eso es posible porque lo cómico solo puede darse a través de cierta insensibilidad, de acallar nuestro afecto hacia lo que da risa (Bergson 1984), en otras palabras, solo distanciándonos empáticamente de los truculentos relatos del tebeo podemos alcanzar el efecto satisfactorio de lo gracioso. Esa suspensión de la compasión permite observar a los personajes sin ataduras emocionales hacia ellos y reírse, por lo menos, como lo haría un lector o lectora de los años cincuenta españoles ante los repetitivos descalabros de alguien como Golondrino Pérez al final de cada episodio semanal. Asimismo, Golondrino planteaba la incomodidad de una ideología católicofalangista impulsada por el franquismo que enaltecía el valor central de la familia y su deber patriótico de dar hijos a la nación. Los solteros, y por supuesto las solteras, son juzgados como fallos sociales en un mundo donde la estructura parental de la familia nuclear es central, «A ti lo que te hace falta es casarte. El matrimonio es una cosa estupenda» le aconseja un amigo a Golondrino, aunque luego ellas opinen que es un *mal partido*. En Golondrino Pérez todavía se impone el rol de ama de casa de la esposa defendido por Sección Femenina de Falange: «Mañana mismo la llevo al altar. Así podrá ella los platos lavar». Pero el hombre español que refracta este personaje es un ser desilusionado e infeliz, habitante del desencaje de una sociedad que aboga por la represión sentimental y sexual. Al prohibir la coeducación escolar y naturalizar roles diferenciados para cada género (Stolke 2000) se crece alienado/a del otro/a, no existen puentes de comprensión y a la larga se convierten en mutuos desconocidos. Pero que Golondrino siempre pierda

no implica mejora en la situación de las mujeres cuyo cometido de esposa y madre queda reafirmado machaconamente, al mismo tiempo que se exige el cumplimiento del canon estético adecuado para ser un *cuerpo central* (Fernandes y Barbosa 2016), como le ocurre a la señora Pí y a su hija Finita convertidas por la feminidad burguesa en unas *fashion victims* cuyo único objetivo en la vida es vestir a la última: «Ahora, gracias a tío Victorino podemos comprarnos esos modelitos de invierno». Sin embargo, en los cómics de Blasa se da una inversión de los papeles tradicionales, ella trabaja y domina, «en mi escalera se hace lo que yo mando, y ¡ay del que se atreva a contradecirme!», mientras que su marido está recluido en el hogar sin voz ni voto. Parece que la crítica de Escobar solo podía presentarse bajo la coartada de uno de los pocos empleos reservados a las mujeres como era el de portera, poniéndose en evidencia la imposibilidad de que ellas fuesen actores sociales activos fuera de los puestos asignados tradicionalmente.

Tío Vivo aparece en los años de la inflación y crisis posterior a la relativa bonanza que se dio entre 1951 y 1955. En cualquier caso existe «una serie de problemas estructurales muy graves: lo reducido de la renta nacional, su desigual distribución, la baja capacidad de ahorro...» (Tamames 1986: 680) que se plasma tanto en la empresa de Tarúñez y en la economía familiar de los Pí como en los problemas de vivienda a los que se enfrenta Blasa. Don Apolino Tarúñez, hombre sin escrúpulos, muestra las formas de aquellos negociantes sin alma que se enriquecieron con los turbios negocios del estraperlo, «Estoy seguro que don Apolino tiene dinero y no nos paga por vicio. Esto no puede continuar así» afirma don Celedonio sobre su jefe. Las relaciones de clase en el franquismo se dirimían en un absurdo Sindicato Vertical que en la práctica impedía las mejoras de la clase trabajadora favoreciendo a los dueños del capital. La congelación de salarios que los tecnócratas llevaron a cabo para salir de la crisis es el sino de Pepe Pí, de Celedonio y del botones que, pertinaces, ocupan sus viñetas reclamando un aumento de sueldo, insuficiente para Pí o que nunca se materializa para los empleados de Tarúñez. Fruto de esa crisis ya estructural es la oportunidad laboral de Blasa al entrar como portera en un edificio recién terminado. Su dibujante, Escobar, no se abstiene de mostrarnos explícitamente la práctica especulativa de los promotores inmobiliarios que los habitantes de las ciudades de los años cincuenta sufrieron ante el

gran aumento de la demanda (Betrán 2002), así como la resignada aceptación a la autoridad que representa una portera-dictadora. Las tácticas para sobrevivir a tales dificultades van a ser las de la picaresca, eludiendo el trabajo en el caso de Celedonio y Pepe Pí, y con los innumerables trucos de los vecinos de la escalera y de Melanio para evitar la monitorización de Blasa.

Este final de década de los cincuenta es también el momento del ascenso de la clase media. La clase media de los asalariados que Pepe Pí encarna y la clase media del consumismo de bienes que su familia ejecuta sin desaliento: «¿Qué le parece esta aspiradora, Señoritu?», «¿...Y este tren eléctrico?», «Es con flash y sólo vale tres mil», «...Es que hemos salido de compras, todos...». La familia de los Pí se encuentra en la encrucijada del paradigma consumista burgués y la escasez de una posguerra que había terminado oficialmente con el racionamiento tan solo hacía cinco años. Pepe, cabeza de familia, a pesar de obedecer al canon parental del franquismo y figurar una buena situación social, vive agobiado y acosado por una familia que ha entrado en una espiral de compras insaciable y que aspira al ascenso social, donde el único remedio acaban siendo las horas extras y los ahorros del tío Victorino. En contraste, Victorino representa el pasado austero y esforzado que mira con recelo un presente de derroche, un testimonio de otra época condenado por los nuevos tiempos a acabar sus días enclaustrado en su sillón.

10. CONSIDERACIONES FINALES

He planteado la historieta como objeto pertinente para ser examinado bajo la lente antropológica, siendo especialmente valioso para el estudio de una sociedad concreta. El tebeo que he escogido es el semanario *Tío Vivo*, producto de una aventura cooperativa de dibujantes única en su especie que desafió el *establishment* editorial. La sociedad es la España de los años cincuenta, periodo señalado como *decenio bisagra* por su situación entre la década más autárquica de la posguerra y la implantación del desarrollismo a partir de 1958 (García Delgado 2000). El tebeo humorístico español de los años cuarenta y cincuenta pudo, gracias a sus características inherentes, tratar problemas que otros géneros del cómic, incluso que otros medios de masas, tenían vedados. Pues, como ha quedado patente más arriba,

se dan dos dimensiones de aprehensión: la mera lectura de la trama que tiene sentido en sí misma sin referencias al mundo real y el sutil mensaje crítico sobre la vida social del momento.

El significado de los tebeos como documentos visuales se destila de su contexto (Becker citado en Grau 2005) y refiere a transversalidades como la clase social, la economía, el género o el parentesco, haciendo que, a través de las historietas de *Tío Vivo*, la semántica propia del cómic con sus personajes como estereotipos presente una declaración ideológica de un universo de valores (Eco 1999)⁵. Así, se puede plantear que la cantidad de energía que el gobierno franquista asignó, en alianza con la Iglesia, para imponer un modo de vida fue directamente proporcional al éxito de ventas de aquellos tebeos cuyas caricaturas ridiculizaban esa misma doctrina. El costumbrismo jocoso de las historietas de *Tío Vivo* funcionó como un relato mítico que invertía los también relatos míticos oficiales utilizados para legitimar la tradicionalista ideología nacionalcatólica así como la naciente tecnocracia capitalista del desarrollismo. Cada historieta se basaba en la repetición de un mismo tema que nacía y moría en cada página, *eterno retorno* (Eliade 1972) de unos personajes fijos e invariables, idénticos a sí mismos, siempre embarcados en unas desventuras que concluían en la misma posición de la que partían⁶. Esa es precisamente la función del mito, fijar un sistema de valores. Pero lo que ocurre con el cómic de humor caricaturesco en la línea estilística de la Escuela Bruguera es que los valores son más bien unos antivalores que nos recuerdan que nunca nos aumentarán el sueldo, que nunca saldaremos nuestras deudas, que nunca conseguiremos una novia guapa o que nunca nos libraremos de la vigilancia de la portera y del jefe. En suma, que la vida era una penalidad, pero que encararla sirviéndose de la pauta dictada por el régimen no conduciría al éxito, sino que una indómita picaresca se presentaba como penoso remedio; el propio título del semanario ya invitaba a ser vivos, espabilados. El humor, lo cómico, eran recursos para disfrazar esos contenidos ante un

sistema de control social donde la censura solo era el método más reconocible, quizá el más burdo. Tanto que, evidentemente, la eludieron con un estimable éxito. Este anti-mito pudo nadar cómodamente en las aguas de ese franquismo que, como afirma Tusell, no «era un sistema político improvisado, sino que se basaba en la improvisación permanente», donde «las instituciones no eran nada ni significaban nada» y «la verdad es que nadie se las creía seriamente» (1984: 442).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo parte de un primer trabajo realizado por el autor en noviembre de 2010 en el marco del Máster Universitario en Investigación Etnográfica, Teoría Antropológica y Relaciones Interculturales de la Universitat Autònoma de Barcelona.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN A LA AUTORÍA

Raúl García Ferrer: Conceptualización, Curación de datos, Investigación, Metodología, Administración de proyecto, Visualización, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abella, Rafael. 1985. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara.
- Aíta, Lucía. 2021. «“La inefable HUMO”: alcances y limitaciones en las dimensiones humorísticas de una revista infantil argentina (1982-1984)», en Mara Burkart, Damián Fraticelli y Tomás Várnagy (coords.), *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*: 477-512. Buenos Aires: Teseo.
- Ballarín, Pilar. 2001. *La educación de las mujeres en la España contemporánea. (Siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis.
- Ballesteros, Antonio y Claude Duée. 2000. «Prólogo», en Antonio Ballesteros y Claude Duée (coords.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*: 11-14. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

5 Como queda patente, pero en un caso inverso al nuestro, en el clásico *Para leer al pato Donald* de Dorfman y Mattelart (1985).

6 Esta característica tan reiterada en los tebeos de los autores de la Escuela Bruguera es analizada ampliamente en el trabajo de Ramírez (1975b).

- Barbieri, Daniele. 1993. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, Henri. 1984. *La risa*. Barcelona: Orbis.
- Betrán, Ramón. 2002. «De aquellos barro, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista». *Acciones e investigaciones sociales* 16: 25-67. doi: <https://doi.org/10.26754/ojs_ais/ais.200216233>.
- Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Carrillo, Armiche. 2014. «La historieta como transmisora de ideología: España una, grande y libre (Carlos Giménez)». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V Historia Contemporánea* 26: 297-314. doi: <https://doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14509>.
- Catalán, Jordi. 2002. «Franquismo y autarquía, 1939-1959. Enfoques de historia económica». *Ayer* 46: 263-283. Disponible en: <https://www.revistaayer.com/articulo/806>. Fecha de acceso: 16 dic. 2021.
- Contreras, Jesús. 1973. «El héroe como vehículo de inculcación ideológica: el ejemplo de Tarzán». *Ethnica. Revista de Antropología* 6: 35-69.
- Cuadrado, Jesús. 2000. *Atlas español de la cultura popular. De la Historieta y su uso. 1873-2000, tomo II*. Madrid: Sinsentido/Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Di Febo, Giuliana. 2006. «“La Cuna, la Cruz y la Bandera”. Primer franquismo y modelos de género», en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y en América Latina. Volumen IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*: 217-237. Madrid: Cátedra.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. 1985. *Para leer al pato Donald*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Douglas, Mary. 1999. *Implicit Meanings. Selected Essays in Anthropology*. Londres: Routledge.
- Driessen, Henk. 1999. «Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología», en Jan Bremmer y Herman Roodenburg (coords.), *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*: 227-246. Madrid: Sequitur.
- Eco, Umberto. 1999. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen/Tusquets.
- Eisner, Will. 1996. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma.
- Eliade, Mircea. 1972. *Tratado de historia de las religiones*. México DF: Ediciones Era.
- Fernandes, Luís y Raquel Barbosa. 2016. «A construção social dos corpos periféricos». *Saúde e Sociedade* 25 (1): 70-82. doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-12902016146173>.
- Fernández, Ignacio. 2014. *La legislación sobre historieta en España. Desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla: ACyT Ediciones.
- Gamboa, José y Rocío Leticia Cortés. 2007. «La diversidad sexual en el cómic erótico on line: el caso de *El caballo negro*». *Temas Antropológicos* 29(1-2): 31-74. Disponible en: <http://www.temasantropologicos.com/volumen-34-numero-2-583425-792588-416665.html>. Fecha de acceso: 3 ene. 2022.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo.
- García Delgado, José Luis. 2000. «La economía», en José Luis García Delgado (coord.), *Franquismo. El juicio de la historia*: 115-170. Madrid: Temas de Hoy.
- Grau, Jordi. 2005. «Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos». *Gazeta de Antropología* 21, art. 3. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/7177>.
- Gubern, Román. 1979. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- Guiral, Antoni. 2005. *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera (1945-1963)*. Barcelona: Ediciones El Jueves.
- Guiral, Antoni. 2010. *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*. Barcelona: Ediciones B.
- Lacomba, Juan Antonio. 1976. «La más última historia de España (1939-1972)», en Juan Antonio Lacomba, Juan Velarde, Manuel Tuñón, Xavier Tusell, José-Carlos Mainer, José María Gil, Ramón Tamames et al., *Historia social de España, siglo XX*: 237-266. Madrid: Biblioteca Universitaria Guadiana.
- Landa, Carlos Gilberto y Julio César Spota. 2011. «Trazos fronterizos. Representación de la frontera sur con el indio durante el siglo XIX en la historieta argentina. Algunas reflexiones desde la antropología y la arqueología histórica». *Gazeta de Antropología* 27(2), art. 35. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/18783>.
- Marfil, M^a Inmaculada Concepción. 2014. «Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder Woman, la Mujer Maravilla». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V Historia Contemporánea* 26: 135-148. doi: <https://doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14511>.
- Martín, Antonio. 2000. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glénat.
- McCloud, Scott. 1995. *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Merino, Ana. 2003. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- Moix, Terenci. 2007. *Historia social del cómic*. Barcelona: Ediciones B.
- Núñez, Saydi y Andrés Ríos. 2020. «Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México». *Letras históricas* 22: 227-252. Disponible en: <http://www.letrahistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/7210>. Fecha de acceso: 4 ene. 2022.
- Páramo, Carlos Guillermo. 2009. «No uno, sino muchos... motivos de Condorito». *Maguaré* 23: 225-264. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/15043>. Fecha de acceso: 3 ene. 2022.
- Ramírez, Juan Antonio. 1975a. *El «cómic» femenino en España, arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Ramírez, Juan Antonio. 1975b. *La historieta cómica de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

- Ríos, Andrés. 2000. «*Evangelion*: la futurización milenarista en el cómic japonés. Una mirada antropológica». *Estudios del Hombre* 11: 127-143. Disponible en: <<https://publicaciones.cucsh.udg.mx/coleccion/edh/eshom/pdf/EDH11.pdf>>. Fecha de acceso: 3 ene. 2022.
- Rosario, Luisa del. 2016. «El cómic y el poder: una perspectiva antropológica». *Boletín Millares Carlo* 32: 52-65. Disponible en: <<https://hdl.handle.net/20.500.12285/bolmc/452>>. Fecha de acceso: 3 ene. 2022.
- Sánchez, Rosario. 1990. *Mujer española, una sombra de destino en lo universal: trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Shubert, Adrian. 1991. *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid: Nerea.
- Smith, Elenore. 1964. *Return to Laughter*. Nueva York: Anchor Books.
- Soldevilla, Joan Manuel. 2005. *El pare de Carpanta i de Zipi y Zape*. Lleida: Pagès Editors.
- Stolcke, Verena. 2000. «¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?».
- Política y Cultura* 14: 25-60. Disponible en: <<https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/821/807>>. Fecha de acceso: 18 nov. 2021.
- Tamames, Ramón. 1986. *Estructura económica de España*. Madrid: Alianza Universidad Textos.
- Tomé, Pedro. 1999. «¿Están locos estos romanos? Relaciones entre el cómic y los contextos culturales». *Revista de Antropología Social* 8: 57-80. Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO9999110057A/10045>>. Fecha de acceso: 7 oct. 2021.
- Tusell, Javier. 1984. *Franco y los católicos. La política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid: Alianza.
- Varillas, Rubén. 2009. *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio.
- Vázquez de Parga, Salvador. 1980. *Los cómics del franquismo*. Barcelona: Planeta.
- Vélez, Víctor. 2021. «Gandhi: The Beast Within. Una perspectiva antropológica de la figura simbólica de Gandhi desde el cómic». *Indi@logs* 8: 75-98. doi: <<https://doi.org/10.5565/rev/indialogs.177>>.