CLAVES ARGENTINAS EN LA MADUREZ DE LA HISTORIETA ESPAÑOLA:
DE *RICO TIPO* AL *ETERNAUTA*

POR

ÁLVARO PONS
Universitat de València

Si bien se podría pensar inicialmente que la historieta argentina ha sufrido una influencia colonizadora de la española y europea, la realidad muestra una relación radicalmente contraria. En diferentes etapas clave de la historia del cómic español, la historieta argentina ha sido percibida como un modelo de madurez, que ha provisto de dirección y creado puntos de inflexión decisivos en diferentes géneros y formas de la historieta española. Este ensayo se centra en dos momentos que definen la importancia de esta influencia rioplatense: en primer lugar, el nacimiento de una historieta de humor adulta en el año 1951 con la creación del semanario «*DDT*», a partir de la influencia de la argentina «*Rico Tipo*». En segundo lugar, la diferenciación que marcó la nueva historieta española adulta de los años 80, que encuentra en las influencias argentinas –derivadas fundamentalmente de Oesterheld– una vía particular y diferenciada respecto a su origen en las líneas fantásticas de la editorial Warren.

El desarrollo de la historieta argentina sigue una cronología estructural profundamente similar a la española, desarrollándose en sus inicios desde las publicaciones satíricas para después seguir las influencias de la historieta norteamericana de prensa. En las primeras experiencias seminales de historieta que podemos encontrar en España en la década final del siglo XIX y comienzos del siglo XX, autores como Apeles Mestres, Mecachis, Atiza, Robledano o Xaudaró muestran claramente las influencias de los pioneros europeos como Rodolphe Töpffer, Caran d'Ache, Wilhem Busch (Martín, *Historia* 15). Son obras que aparecen fundamentalmente en las publicaciones de corte satírico y en las dirigidas a un naciente público infantojuvenil desde los periódicos, siguiendo de nuevo un modelo que podemos encontrar tanto en Gran Bretaña como en Francia durante los mismos años. Este comportamiento primigenio se traslada de forma mimética a la realidad argentina, que las reproducirá con pautas casi calcadas, encontrándose las primeras expresiones de arte secuencial, entendido dentro ya de la tradición de la historieta o de la protohistorieta, en publicaciones como *Caras y Caretas*, una veterana revista fundada en 1898 que acogerá

en sus páginas a partir de 1912 la serie *Viruta y Chicharrón*,¹ de Manuel Redondo. Esta es una versión propia de *Spareribs and Gravy* de Geo Mc Manus² que marca una de las primeras diferencias que se pueden indicar entre el modelo español y el del Argentina. Mientras que en España la influencia y permeabilización de los autores españoles hacia la obra de los autores pioneros de la prensa norteamericana no alcanzará importancia hasta casi finalizada la década de los años 20,³ en Argentina se observa una rápida asimilación de los modelos narrativos de la historieta estadounidense (Lypszic 393). Sirva de ejemplo la rápida maduración de autores como Arturo Lanteri, que en 1916 realiza una serie como *Las aventuras del Negro Raúl*,⁴ todavía con una estructura narrativa y compositiva primitiva que recuerda poderosamente a la de los

pioneros europeos de la historieta, pero que apenas seis años después es el responsable

¹ El formato de página completa a color está influido por las *Sundays* americanas, las planchas a color que se publicaban en los suplementos dominicales. Las historias del flaco Viruta y el grueso Chicharrón tenían un matiz casi surrealista, que expandía la corriente humorística del *slapstick* cinematográfico al juego de palabras. La serie se publicó durante más de veinte años.

² Justo antes de comenzar a trabajar en su creación más reconocida, *Bringing Up Father*, McManus creó para el diario *The New York American* esta serie, narrando las desventuras de la pareja formada por un hombre alto y desbargado y otro rechoncho y bajo. Una pareja que antecedería en varios años a la cinematográfica de Stan Laurel y Oliver Hardy, pero con la que comparte la misma motivación humorística en el gag físico y gestual.

³ Básicamente, a partir de la influencia generada por la publicación de series de prensa americanas en *Pinocho*, la revista dirigida por Salvador Bartolozzi, que las importaba con extraordinaria celeridad, editándose con apenas unos meses de diferencia entre la edición original y la española.

⁴ Estructurada alrededor de un esquema básico, en el que el protagonista –de raza negra y baja extracción social– imagina cómo sería su vida en un status social superior o enfrentándose a los problemas de la vida moderna, el objetivo de la serie era la concienciación de la necesidad de asumir la condición social propia y evitar sueños sólo reservados a clases sociales superiores.

de *Pancho Talero*⁵ (1922) una obra ya de estructura moderna en lo secuencial, que parte del referente ineludible de Geo McManus y su *Bringing Up Father*, pero que establece pautas de maduración autoral propias con un lenguaje secuencial moderno en plenitud. Además, se produce otro importante punto de conexión entre la historieta argentina y la estadounidense: su amplia difusión integrada en la prensa diaria y periódica; que la aleja en cierta medida de la tradición española, que se basará en un formato de revista seriada que, en muchos casos es ofertada como suplemento periódico de diarios de gran tirada. Divergencias tanto en los métodos de producción y distribución como en la propia evolución estilística permite afirmar, con cierta prudencia y matizando posibles casos aislados, que la historieta argentina protagonizó un desarrollo y maduración más rápido que la española, favorecida, la primera, por la rápida asimilación de los recursos y formas narrativas de la historieta de prensa americana durante las décadas iniciales del siglo xx.

Avanzando en el tiempo, durante de la década de los años 30, la revista de historietas, generalmente de orientación infantil, irá creciendo como modelo referencial de la estructura industrial de la historieta en ambos países, estableciéndose una ordenación similar, basada en un grupo nuclear de cabeceras, de profunda implantación y arraigo popular, alrededor del cual se articula un nutrido grupo orbital de títulos que reproducen y clonan los aciertos de los primeros. En España, ese primer grupo estará constituido,

⁵ De nuevo, George McManus será el referente para una serie argentina: si *Viruta* y *Chicharrón* se basaban en *Spareribs and Gravy*, esta serie tiene un claro referente en *Bringing Up Father*, narrando las desventuras de un marino que prefiere la compañía de sus amigos de bar a la de su esposa en el hogar.

fundamentalmente por *T.B.O.* (1917) y *Pulgarcito* (1921), dos publicaciones de orientación y vocación infantil que definen estrategias editoriales bien diferentes, pero que se constituyen en referente de cualquier otra publicación nacional, que seguirá de una forma u otra el modelo de estas dos revistas. La fuerte vinculación de la historieta con la prensa hace que la aparición de este núcleo central de publicaciones en Argentina se demore un poco más en el tiempo, pero es posible definir a partir de mediados de la década de los 30 el liderazgo de dos publicaciones: *El Tony*⁶ (1928), de la Editorial Columba (una revista de extraordinaria longevidad que llegaría hasta casi el siglo XXI), y fundamentalmente, *Patoruzú* (1936), revista que nace como respuesta al fulgurante éxito del personaje del indio Patoruzú, creado por el dibujante Dante Quinterno en 1928 como secundario

dentro de la serie *Aventuras de Don Gil Contento* que realizaba para el diario *Crítica*. La popularidad del personaje creció tan rápidamente que pronto gozaría de su propia serie en el diario *La Razón* en 1931, saltando rápidamente a la cabecera de protagonismo exclusivo empujado por el propio Quinterno. Pese a que se pueden establecer de forma aislada discrepancias entre las revistas,⁷ se puede hablar sin excesivos inconvenientes de evoluciones paralelas que, por desgracia, entraron en una dramática asimetría a partir de 1936, con el estallido de la guerra civil española, que detiene de forma drástica la

⁶ *El Tony* es la primera revista argentina dedicada exclusivamente a la historieta. Aparece en 1928 como una escisión de *Páginas de Columba*, con contenidos fundamentalmente humorísticos dedicados al público infantil que pronto derivaron hacia la historieta de corte realista, primero importando series de prensa o *comic-book* americanas (*Agente secreto X-9*, *Mandrake el mago*, *Tarzán* o *Batman*) para después estar íntegramente realizada por autores argentinos.

⁷ Sobre todo a nivel de contenidos y en algunas condiciones coyunturales derivadas de la importancia del autor en la industria argentina, que se convierte en impulsor y empresario de las iniciativas editoriales, frente a una postura mucho más tradicionalista española, donde el dibujante es un empleado de editoriales de larga historia y raigambre.

evolución de la historieta, en un hiato que no se superaría hasta bien entrada la década de los 40. Las editoriales españolas especializadas en tebeo sobreviven con tremendas dificultades tanto políticas como económicas: por un lado, la severa censura franquista obliga a un control desmedido de las publicaciones en España, con especial atención a las infantiles como “formadoras del espíritu nacional” y, por otro, la persistente carencia de recursos, especialmente de papel (agravadas por el inicio de la II Guerra Mundial), impone la única autorización gubernamental de publicaciones unitarias o folletos, obligando a las revistas a cambiar de título y periodicidad en cada número. Como indica Antonio Martín:

en el caso concreto del TBO solamente se publicaron entre 1941 un Almanaque y 15 números, apareciendo cada ejemplar con un título diferente: *Selección de Historietas para 1942. Ediciones TBO, De todo un poco. Ediciones TBO, Una hora de risa. Ediciones TBO, etc. (Apuntes 98)*

Dificultades que favorecerían, por un lado, el desarrollo de una prensa infantil afecta al régimen, que no sufría en igual magnitud las duras condiciones económicas y, por supuesto, las persecuciones políticas y, por otro, la implantación de un modelo editorial importado de Italia que permitía solventar de forma sencilla las dificultades impuestas por la autorización previa gracias al modelo del cuadernillo apaisado de aventuras. A partir de los años 40, la edición española de historieta se basaría fundamentalmente en dos modelos divergentes de gran éxito: la publicación de humor, generalmente enfocada a un público infantil, y el cuadernillo de aventuras, de espectro lector más amplio aunque con vocación juvenil.

DE LA REVISTA ARGENTINA *RICO TIPO* A LA ESPAÑOLA *DDT CONTRA LAS PENAS*

Se dice que la aparición de *Rico Tipo*, la revista fundada por el dibujante Divito,⁸ respondía a los enfrentamientos entre éste y Dante Quinterno por la sensualidad de las chicas que dibujaba, exagerada según el creador del indio Patoruzú para una publicación de vocación familiar, específicamente para un lector infantil (Cascioli 332). Esta es una excusa que ha trascendido ya al terreno de la leyenda, pero que marca perfectamente las diferencias entre las revistas *Patoruzú* y *Rico Tipo*. Desde su primera aparición en noviembre de 1944, la revista dirigida por Divito aboga por una diferenciación tanto formal como de contenidos, en busca de un perfil de lector mucho más adulto, que permita abrir un nuevo nicho de lectores. En lo formal, cambia el formato tradicional apaisado de *Patoruzú* por otro vertical e introduce una mayor proporción de textos, rasgo que se identifica con la prensa escrita más “seria” o satírica y, por tanto, adulta. Respecto a los contenidos, la portada inicial de Divito, siempre protagonizada por las bellas mujeres que habían dado fama al dibujante (que popularizaron la expresión “las chicas de Divito”), ya definía una mayor incidencia en la temática sexual, siempre desde una perspectiva irónica, pero también aportando un planteamiento costumbrista de clara vocación urbana. Es fácil ver en los primeros colaboradores de la revista esta intención, tanto las creaciones del propio Divito para la revista (*Pochita Morfoni*, *Fúlmine*, *Fallutelli*, *El Abuelo*...) como en las Carlos Warnes (firmando como “Napoleón Verdadero” y luego como “César Bruto”), Taboada, Fantasio, Oski, Blotta, Calé, Landrú, etc. La revista se nutre fundamentalmente de colaboraciones literarias, siendo la presencia de historieta proporcionalmente menor, generalmente en la forma de tiras de tres o seis viñetas o de chiste en una única viñeta. Hay que resaltar la inclusión de un cuadernillo central de mayor gramaje, que incorporaba

⁸ José Antonio Guillermo, “Divito”, es una de las grandes leyendas de la historieta argentina. Ilustrador, historietista, humorista y editor, su incesante actividad durante casi tres décadas y su fuerte carácter – calificado en muchas ocasiones como hedonista– se tradujo en una influencia decisiva para la historieta argentina. Sus dibujos de mujeres llegaron a convertirse en un icono sociocultural y sexual en Argentina.

además bitono frente al blanco y negro del resto de la revista, en el que se hacía una recopilación de chistes de una sola viñeta, donde en muchos casos se perdía la línea divisoria del cuadro.

El éxito de la revista fue espectacular, alcanzó rápidamente los 250.000 ejemplares de distribución, cubriendo junto a *Patoruzú* (que en ese momento alcanzaba similares cifras de distribución) la práctica totalidad del posible espectro de compradores potenciales de historieta en Argentina. Un éxito que sería trasladado, con el tiempo, a España. Con la llegada de la década de los 50, terminan las restricciones a la publicación de revistas impuestas por la escasez de papel, en un escenario donde se produce una clara polarización, como ya se ha indicado, entre dos tipos de publicaciones: una de humor, enfocada a un público infantil, que tendría en la revista *Pulgarcito* de la editorial Bruguera a su mayor exponente, y otra de aventuras, dirigida a un público más generalista aunque de corte netamente juvenil, que sería dominada durante la década de los cuarenta y parte de los cincuenta por las publicaciones de Editorial Valenciana, con series como *Roberto Alcazar y Pedrín* o *El Guerrero del Antifaz*. Un panorama de publicaciones que la editorial Bruguera intenta ampliar con la aparición, en 1951, de *DDT contra las penas*, un semanario humorístico que buscaba atraer hacia la historieta un perfil de lector más adulto. Con el subtítulo de “Revista humorística para todos” o, específicamente, “Revista humorística para mayores”, *DDT* reunía en sus páginas a lo mejor de los colaboradores de la editorial: Cifré, Conti, Escobar, Peñarroya, Nadal, Jorge, García y Martz-Schmidt, con historietas que si bien podían tener una apariencia formal similar a las ya existentes en *Pulgarcito* (historietas de una página), tenían en sus contenidos una clara intencionalidad de digresión y alejamiento de los modelos más infantiles y comunes planteados en aquélla. Desde este punto de vista, existe una clara correlación entre los contenidos urbanos y de picardía sexual existente en *Rico Tipo* y los que encontraremos posteriormente en *DDT*, con las diferencias lógicas marcadas por la rigurosa censura franquista (con fundamental componente eclesiástico, traducido en una persecución intensa de toda insinuación sexual) que la publicación española debía superar. Si bien es cierto que sería incorrecto afirmar que la temática costumbrista es nueva en la historieta de humor española, la realidad marca que las tipologías manejadas en otras publicaciones anteriores similares entroncan con modelos universales que no eran específicamente pertenecientes a la realidad sociológica española. La lectura costumbrista existe, pero es secundaria, restringida a una interpretación entre líneas de los postulados de símbolos clásicos como el hombre de buen corazón, el cascarrabias, etc. Modelos de comportamiento fácilmente satirizables que comenzarían ya una evolución en la revista *Pulgarcito*, derivando hacia una iconografía costumbrista más entroncada con la realidad social, justo a partir de mediados de los años cuarenta, coincidiendo con la entrada de Rafael González como director de publicaciones de la editorial Bruguera. Su incorporación en la editorial marca un cambio claro en la orientación de la revista

Pulgarcito, que comienza a dar cabida a personajes más reconocibles para un lector medio más adulto, pero que encontrarán desarrollo completo en *DDT*. En esta publicación, los personajes nacen directamente de los estereotipos sociales de la España de los años 50 (Pons, “Unha arte democrática”). Encontraremos así a *Apolino Taruguez*, de Conti, un empresario de dudosa reputación que se dedica a la estafa y estraperlo, un pícaro dedicado a engañar siempre a sus clientes que se escuda en la explotación continuada de su único empleado, Celedonio, muchas veces referido como “su esclavo” en una clara indicación a las penosas condiciones laborales de la época; *Cucufato Pí*, de Cifré, un enamoradizo que representa sin ambages la represión sexual del hombre español, sometido en la dictadura a los postulados de la moral católica que Franco abrazaba e imponía con decisión y que sería, en cierta medida, complementado con *Ofelio*, de Jorge, un tímido compulsivo, vestido siempre de forma anticuada que tenía una imposible relación con las mujeres por su incapacidad de relación; también eran representadas las instituciones familiares, fundamentalmente en *La familia Cebolleta*, de Vazquez, y *Doña Tula, suegra*, de Escobar. La primera era un reflejo evidente de la unidad familiar de la época, donde el padre debía hacerse cargo del mantenimiento familiar a través del pluriempleo, en una representación aparentemente compatible con la marcada moral franquista, pero que muestra sin ningún tipo de veladura las tremendas dificultades de las familias para poder sobrevivir en la España de la posguerra. La segunda es una sátira feroz de la institución familiar y de la moral imperante a través de la figura de la suegra, que debe compartir su casa con su hija y yerno, al que humilla de forma continuada. Otras series estarían dedicadas al retrato de tipologías específicas de la realidad española de los cincuenta, como *Amapolo Nevera*, de Cifré, que retrata a la perfección al pícaro que se dedica a vivir del trabajo de los demás o *Don Danubio, personaje influyente*, de Martz Schmidt, una representación acertada de la creencia popular de que toda prebenda administrativa o gubernamental sólo se podía conseguir mediante influencias de personajes de la alta sociedad.

La evolución en la representación de los arquetipos es evidente: desde una estampa de moral universal se ha pasado a una iconografía localista, cercana, emparentada con la tipología sociocultural de la época. Mientras que en la etapa anterior de otras revistas, las lecturas costumbristas son indirectas; en *DDT* existe una lectura manifiesta y primaria, mediante la citada inclusión de paradigmas de modelos sociales de la época, en especial los desarrollados en las urbes al abrigo de las dificultades de la postguerra española, caricaturizados y escondidos para evitar la acción de la censura franquista, pero con clara vocación de crítica social. El desarrollo de una nómina propia de personajes reflejo de los estereotipos sociales imperantes en la época es equivalente a la existente también en las páginas de *Rico Tipo*, que focaliza su atención sobre la vida porteña y los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, más centrada en el desarrollo de un humor literario pero sin olvidar la definición de una serie de personajes que reflejan

los arquetipos de la sociedad urbana de los años 40. Este paralelismo inicial entre los contenidos urbanos y de sátira social entre *Rico Tipo* y *DDT* se prolonga en las claras concomitancias formales de las dos publicaciones, comenzando ya desde la portada: mientras que hasta los años 40 era habitual que la portada de la revistas infantiles de historieta en España incluyera una historieta completa, a partir de la aparición de *DDT* la portada es sustituida por una gran viñeta, a todo color, que incluía una banda inferior de color para la inclusión de la información sobre la edición (fecha, número, precio, etc.), con el logotipo situado en un recuadrado en el lateral superior izquierdo, características que encontraremos exactamente igual en la revista argentina *Rico Tipo*. Las dificultades marcadas por la censura hacían imposible que las portadas de la publicación española reflejaran líneas similares a las marcadas por Divito en *Rico Tipo*, con sus espléndidas y sugerentes señoritas. Pero en las portadas de *DDT* de Cifré o Peñarroya hay una obvia influencia estilística del trazo de Divito, que no sólo se muestra en la representación de la mujer, prácticamente idéntica a las del artista argentino, aunque en una representación mucho más casta y moralista, en consonancia con las exigencias de la censura, sino también en el estilo de caricaturización y deformación de la figura humana, así como en la vibrante paleta cromática elegida. En la publicación española encontraremos también una multiplicación importante de las secciones de texto, que no llegan a igualar en profusión y número a las de la argentina, pero que suponen un importante aumento y diferenciación respecto a la política de otras revistas infantiles anteriores, marcando así esa orientación adulta que los editores españoles querían dar a la revista. Incluso encontraremos reproducida la sección central temática de chistes: al igual que en la publicación dirigida por Divito, *DDT* incluye en cada número una doble página central en bitono en la que de forma rotativa un autor de la plantilla ilustra diferentes chistes sobre un tema, en los que los bordes de la viñeta suelen desaparecer. Existe, además, un mayor interés por la consideración autoral, incluyendo, en los casos de las tiras generalmente de seis viñetas, una banderola que incluye de forma bien visible el nombre del autor de serie, de manera similar a la que encontraremos en las historietas de *Rico Tipo*.

Como diferencia formal fundamental, hay que remarcar que *DDT* apuesta decididamente por la presencia mayoritaria de historieta, siguiendo el modelo plancha de una página, de entre 15 y 18 viñetas, continuando con la tradición de la historieta de humor en el país, mientras que en *Rico Tipo* la historieta es más tangencial y reducida a la forma de tira de tres o seis viñetas. Las similitudes formales y temáticas entre las dos publicaciones no son coincidencia. Como indica Antoni Guiral (90), la influencia de la publicación de los autores de Bruguera se produce unívocamente a través de la figura de Rafael González,⁹ profundo conocedor de prensa argentina y que recibía de

⁹ Figura fundamental de la Editorial Bruguera desde 1945 a 1978, ocupó cargos desde director artístico a director de publicaciones. Su compleja incorporación a la editorial, ya que había sido represaliado

forma habitual las publicaciones periódicas satíricas y de humor de ese país. Según declaraciones conseguidas por Guiral de Gemma Bitrián, una de las colaboradoras de Rafael González, “Cada semana enviaban *Rico Tipo* desde Buenos Aires y Rafael González se los mostraba a los dibujantes y decía: Mire, quiero que haga algo como esto” (91). Una influencia empresarial¹⁰ que se plasmó además en el estilo de los dibujantes: es innegable que el trazo y estilo de Divito está presente en la evolución estilística de algunos autores, destacando la influencia que tuvo en artistas como Cifré, Peñarroya o Nadal. Ya he comentado la asimilación de técnicas ilustrativas de Cifré para la realización de portadas, pero también existe una vinculación entre la construcción de la viñeta de Divito y la que encontramos en Cifré o Peñarroya (Moix 173). Desde un punto de vista estrictamente estilístico, serían Cifré y, sobre todo, Nadal los más influenciados. Mientras que el primero adopta la deformación anatómica y trazo de caricaturización de Divito, Nadal se convertirá en el heredero natural de la facilidad del argentino para la representación de mujeres de sofisticada y elegante sensualidad, que tendrán la referencia más evidente en la serie *Rosita la vampiresa*, una serie que se arriesgaba en el límite del descaro sexual permitido por la censura, tanto en su temática como en el dibujo.

Las relaciones se prolongarán más allá de las comentadas, afectando también a la propia tipología de los personajes. No es difícil ver cómo ciertas caracterizaciones de situación de *Fallutelli*, de Divito, un oficinista de temperamento canalla y vengativo, se proyectan en cierta medida en creaciones como *Apolino Tarúñez*. Incluso trascenderán los límites de *DDT*: primero en *Tío Vivo*, una revista aparecida en 1957,¹¹ y, segundo, en un personaje tan famoso y carismático de la historieta española como *Mortadelo*. El aspecto del personaje en su primera aparición en *Pulgarcito* (1958) tiene como principales influencias a *Violeta García*, una serie anterior de Iranzo, y a otra de las creaciones de Divito: *Fúlmine* (Alcázar).

El recrudecimiento de la persecución censora, que a finales de los años 50 atacó con fuerza a las publicaciones de Bruguera, hizo desaparecer el ingrediente más ácido y llegó a retirar series, como *Doña Tula, suegra*, por atentar contra la imagen de la familia, la censura también hizo acusaciones a otra de las creaciones de Escobar, *Carpanta*, por presentar una imagen falsa del español en un país donde, según el Ministerio de Información, “tras veinticinco años de paz, el pueblo ya no pasaba hambre” (Cuadrado 426).

por el régimen franquista como periodista, permitió el relanzamiento de *Pulgarcito* y el comienzo de la expansión de la editorial. A él se atribuye la creación de personajes como El Reporter Tribulete y de toda la línea de revistas de humor de la editorial.

¹⁰ Paradójicamente y de forma puramente anecdótica, la sede de la editorial se trasladó en 1952 a la calle República Argentina de Barcelona.

¹¹ Esta revista supone la primera experiencia de autoedición en forma de cooperativa por parte de los autores que participaban en *DDT* (Cifré, Contí, Escobar, Peñarroya y Giner), pero fue rápidamente reabsorbida por parte de la editorial Bruguera.

DE LA HISTORIETA DE AVENTURAS A LA INFLUENCIA DE OESTERHELD

Aunque se puedan establecer paralelismos entre la historieta argentina y española de los años cincuenta, en tanto que en ambas se produce una eclosión del género aventurero como base de la publicación historietística, las similitudes pronto se revelan como puramente formales. En Argentina, este género vive una edad dorada, fundamentalmente a través de publicaciones como *Misterix*, *El Tony* y *Hora cero*, que recogen en sus páginas las primeras obras guionizadas por H.G. Oesterheld¹² y la aparición de una extraordinaria generación dibujantes constituida por autores como Hugo Pratt, Alberto Breccia, Solano López, Arturo del Castillo, José Muñoz, etc. Una reunión de calidad, tanto en forma como fondo, que se puede establecer, sin exceso de exageración, como uno de los puntos clave de la creación del “cómic de autor”, muy anterior a su expresión europea,

¹² Figura clave de la historieta argentina, Hector Germán Oesterheld comenzó a escribir relatos de misterio y bélicos para pronto especializarse en la historieta, donde desarrolló una impresionante trayectoria hasta su desaparición en 1977, tras ser secuestrado por las fuerzas de la dictadura militar de Videla. En 1957 fundó la editorial Frontera, una de las experiencias culturales más ricas de la historia de la historieta argentina, donde se formaron autores tan importantes como Albert Breccia, Solano López o Arturo del Castillo.

que se consolidaría durante la década siguiente. El guionista H.G. Oesterheld se define como centro de gravedad de este proceso, alrededor del cual se desarrolla un patrón de aventura más adulto, que evita el simple desarrollo de tópicos y lugares comunes para construir historias que plantean reflexiones más maduras. Así, su modelo de héroe se aleja completamente del tradicional pseudomitológico para entrar una definición más compleja, que establece la dualidad héroe-villano en una estructura más matizada y poliédrica, que huye de la interpretación maniquea de corte infantil que impera en la historieta de aventuras de la época. Rompe además con la clásica identificación del género con los escenarios exóticos de temporalidad indefinida para situar sus historias en escenarios reconocibles, incluso cotidianos, fuertemente relacionados con los sucesos de actualidad del momento (Gociol 40).

Este es un tipo de aproximación al género que no tiene comparación posible con la historieta de aventuras que se está desarrollando en ese momento en España. El modelo español de cuadernillo apaisado de aventuras, importado del equivalente italiano, consiguió un espectacular crecimiento durante la década de los cuarenta y los cincuenta por una particular coincidencia de situaciones que transforman a la sociedad española en un caldo de cultivo ideal. Por un lado, las dificultades económicas derivadas de la posguerra encuentran en estas publicaciones una forma de evasión fácil, barata y accesible, que permite al lector olvidarse durante su lectura del hambre y las restricciones, gracias a una clara incidencia en temáticas de tipo exótico o futurista (Altarriba 180). Como indica Porcel:

La intención primera de éstos es de pura evasión, más allá de ciertos valores que son inevitable reflejo de la sociedad en la que estos tebeos son concebidos: patriotismo a ultranza, religiosidad, militarismo..., valores constantemente ensalzados e inculcados desde el poder en un bombardeo ideológico continuo a cuya influencia los guionistas de historieta, como cualquier otro ciudadano, difícilmente pueden sustraerse. (84)

Evidentemente, existe un control ideológico de los argumentos impuesto por la censura, pero se centra fundamentalmente en la tolerancia hacia los temas de tipo exótico y la persecución exagerada y rigurosa de cualquier expresión de tipo sexual o que pueda inducir a interpretaciones “pecaminosas” por parte del lector (Porcel 78).

Las similitudes entre la situación española y argentina quedan reducidas, por tanto, a una mera coincidencia temporal en el tipo de lectura que se desarrolla en ambos países. Sin embargo, la influencia de Oesterheld será prominente y fundamental en el desarrollo de la historieta española años después. Tras la muerte de Franco, se produce en España una inusitada eclosión de la publicación de revistas de cómic para adultos, que se basará, fundamentalmente, en dos grandes ejes editoriales diferenciados: uno de revistas de género basadas en material de procedencia estadounidense y otro de revistas de cómic de autor de procedencia europea. En el primer bloque encontramos

un grupo de revistas que recogen los contenidos de género fantástico y de terror que la editorial americana Warren publicó durante los años 70. Estas historietas cortas, fuertemente influenciadas por los *comic-books* de la editorial EC de los años 50, tenían la particularidad de haber sido realizadas, en un amplio porcentaje, por autores españoles, que llegaron a la editorial de la mano de la agencia Selecciones Ilustradas y que con el tiempo conformaron lo que se conoció como la “invasión española” (Roach 257). Autores como José Ortiz, Esteban Maroto, Luis Bermejo, Auraleón, José González o Martín Salvador se convirtieron, junto a los autores filipinos, en los más prolíficos de la editorial, que verían publicadas en castellano sus historietas primero en publicaciones de la editorial Iberomundial (*Vampus*, *Rufus*, *Vampirella*...) y, más tarde, en las publicadas por Toutain Editor (1984 o *Creepy*).

En el segundo bloque hay que citar la aparición de revistas que se nutren fundamentalmente de la renovación historietística que se está dando en Europa, en especial desde Francia con el movimiento Humanoide y desde Italia con publicaciones como *Alter Linus*. Paradójicamente, el principal introductor de estas tendencias en España fue el editor de procedencia argentina Roberto Rocca, quien funda la editorial Nueva Frontera, en clara referencia a la editorial creada por H.G. Oesterheld y su hermano. La primera de las revistas editada constituye, también, una alusión directa a la historieta argentina: *TOTEM*, recuperando el nombre de una antigua publicación de la Ed. Cromodinámica de Álvaro Zerboni.¹³ Una relación que continuaría con la colección de álbumes de esta editorial recibió el título de *SUPER TOTEM*, nombre de la segunda revista de Zerboni, que contó con colaboraciones de Julio Álvarez Cao, Casalla o Hugo Pratt (Trillo 637). Paralelismos que no se trasladarían a los contenidos de la revistas de la editorial, y aunque sería habitual la presencia de autores de como Muñoz y Sampayo o Hugo Pratt, su publicación venía de forma indirecta a través de las ediciones previas en revistas europeas.

El éxito del formato revista en España durante la década de los 80 es arrollador, con una multiplicación de títulos que llega a más de una treintena de cabeceras (Pons, Porcel y Sorní 95), favorece una coyuntura que permite la aparición de producción propia, prácticamente relegada durante esa década a las publicaciones de humor infantil de la Editorial Bruguera. Dentro de este panorama, la influencia de Oesterheld será especialmente importante a través de un guionista que se convertirá, al igual que el argentino, en omnipresente en la historieta española de los años 80: Antonio Segura. Sin más experiencia que algunos relatos de ciencia-ficción, Segura debuta en la historieta con

¹³ Zerboni desarrolló una intensa actividad editora en Argentina, siendo posteriormente el fundador de Ediciones Record, una de las más importantes de ese mercado. Con la llegada de la dictadura, se exilió en Italia, donde creó Eura Editoriale, que fue la responsable de la edición de la revista *L'Eternauta* en 1980, donde se editaría la obra de Oesterheld.

la serie *Hombre*, con dibujos de José Ortiz. Una historieta de corte futurista-apocalíptico en la que se encuentran estructuras narrativas y aproximaciones temáticas similares a las planteadas por Oesterheld en sus obras. Segura desarrolla un personaje próximo a la concepción del antihéroe, pero que comparte un planteamiento humanista, con elementos ideológicos claramente reconocibles y coincidentes con los del guionista argentino. El concepto de héroe en ambos guionistas es puesto en duda y hay un llamamiento a la

reflexión sobre la propia definición del mismo. Obras como *Boggie* (con dibujos de Leopoldo Sánchez), *Orka* (dibujos de Luis Bermejo) o *Sarvan* (dibujos de Jordi Bernet) son los primeros pasos de Segura en una trayectoria que alcanza una definición propia y particular a partir del fallido proyecto *Metropol*. A partir de entonces, toma el control total de todos los guiones y establece un entorno reconocible y urbano, en el que se desarrollan diferentes historias que comparten una ambientación coral, que recuerdan fuertemente al protagonismo grupal que Oesterheld plantea en *El Eternauta* y entre las que destaca *Kraken*, con dibujos de Jordi Bernet. En ella, se narran las aventuras de un grupo especial de la policía, dedicado al patrullaje de las cloacas de la ciudad. Un escenario que permite un análisis del entorno urbano perfectamente identificable pero desde una situación rupturista que posibilita reflexiones interesantes sobre el ser humano en condiciones límite. Una estructura que se puede identificar, en cierta medida, con el Buenos Aires invadido por los extraterrestres de Juan Salvo: la ciudad se erige en un protagonista más de la historia, pero desde una perspectiva reconocible a la vez que distorsionada, lo que permite al guionista explorar la respuesta humana a diferentes cuestiones. Pese a que la edición en España en ese momento de la obra de Oesterheld es casi testimonial, es evidente que Segura ha aprendido bien las lecciones del maestro a través de la aparición, en 1973, de la versión de *El Eternauta*, dibujada por Alberto Breccia en las páginas de la revista *El Globo*.¹⁴ Una versión posterior donde las difíciles circunstancias de la sociedad argentina han radicalizado el discurso simbólico del guionista, ya en contacto con el movimiento montonero, buscando a través de la ciencia-ficción la plasmación de los hechos políticos que está viviendo su nación: el derrumbe de la sociedad civil, el abandono de las instituciones y la política de ignorancia hacia la situación interior argentina ejecutada por los países extranjeros son claramente trasladadas a las viñetas en el enfrentamiento entre los alienígenas (metáfora evidente de los militares golpistas) y los amigos de Juan Salvo (la sociedad civil). Una doble lectura que no pasa desapercibida a los ojos de Segura, que intentará trasladar siempre a sus obras un mensaje subliminal de tendencia abiertamente progresista, pero contagiado del desencanto hacia la existencia de soluciones utópicas que emanaba la obra de Oesterheld.

No se limitará la influencia de Oesterheld a este autor, ya que durante esta misma década, la revista *CIMOC* (Norma Editorial, 1981) acoge desde sus primeros números la publicación de otra serie con inevitables referencias al guionista argentino: *Frank Cappa*, de Manfred Sommer. Una serie que narraba las aventuras de un corresponsal de guerra y en la que encontraremos muchos puntos en común con otra de las grandes conexiones de Oesterheld, *Ernie Pike*. Si formalmente las influencias estilísticas de

¹⁴ Revista publicada por el editorial Buru-Lan, dirigida por Luis Gasca, donde se publicó además la obra de autores argentinos como Oski o Quino.

Pratt¹⁵ en Sommer son obvias, con especial atención en el uso del tempo narrativo, desde el punto de vista temático, las correlaciones con el reportero creado por Oesterheld son todavía mayores: al igual que la creación argentina, el nombre del protagonista se basa en personajes reales. Mientras que Pike recibe su nombre del corresponsal de guerra y escritor Ernest Pyle, Frank Cappa lo hace del fotógrafo Robert Cappa. En ambos casos, el género bélico es abordado desde una visión desmitificadora y de denuncia: no hay una descripción de batallas o hechos bélicos, sino un desplazamiento del foco de atención hacia las historias personales, hacia los episodios diarios de la guerra que ponen al ser humano en circunstancias extraordinarias y que sirven de base a los autores para desarrollar un discurso fuertemente antibelicista.

Tanto la labor de Segura, que merecería por sí solo un análisis monográfico por la amplitud y extensión de su obra, como la de Sommer, supone un punto de inflexión importante en el planteamiento de la historieta de género. Si la influencia de lo que se podría denominar “periodo Warren” se traducían en una aproximación al género ortodoxa, que apenas dejaba resquicios para nada más que unas reflexiones sencillas, de cierta candidez y alcance adolescente, la proyección de Oesterheld en estos autores se puede rastrear en ese intento, logrado, de alcanzar un desarrollo más adulto de las historias, independiente de la estructura temático-narrativa impuesta por el género.

Fuera ya de la órbita oesterheldiana, se puede establecer también una línea de paralelismos entre dos series que aparecen con apenas unos años de diferencia: *Alack Sinner*, de José Muñoz y Carlos Sampayo y *Peter Parovic*, del colectivo El Cubri.¹⁶ En ambas obras, el protagonista es un detective privado americano, rubio, de rasgos fuertes, que seguirá la tradición detectivesca de Marlowe o Spade para entrar en otros referentes literarios (de Aldecoa a Capote) desarrollando casos donde las alusiones a los códigos y postulados del género son obligadas. Pese a que la primera aparición de Sinner, en la revista *Alter Linus*, data de 1975 y la Peter Parovic, en *Sombras*, es de 1979, los autores españoles descubrieron la obra de los argentinos a posteriori, como indica Felipe Hernández Cava en la introducción a una reciente recopilación en álbum de las primeras historias del personaje:

¹⁵ Aunque desarrolla parte de su carrera inicial en Italia (junto a dibujantes como Alberto Ongaro o Dino Battaglia), a partir de su traslado a Buenos Aires y su contacto con H.G.Oesterheld, su carrera evoluciona y toma forma, definiéndose como autor completo a partir de la influencia decisiva del guionista. Su personaje más famoso, Corto Maltés, toma en su caracterización elementos clave definidos previamente en las obras que realizó junto a Oesterheld: desde la pose de testigo inactivo de Ernie Pike a la defensa de causas perdidas a partir de la perspectiva del antihéroe de Sargento Kirk. La preponderancia de la aventura de corte exótico de la historieta latinoamericana, la definición de un modelo de héroe pasional romántico —más próximo al antihéroe— y una ambigüedad en la concepción moral de sus personajes que sería antesala de la historieta adulta, se unen en su obra de forma indisoluble, desde sus primeras expresiones en *Ana de la Jungla* hasta su creación más famosa.

¹⁶ Constituido por Felipe Hernández Cava, Saturio Alonso y Pedro Arjona.

Fue mayúscula nuestra sorpresa cuando descubrimos que había un tándem, hijo de similar escuela, empeñado en una apuesta muy parecida a la nuestra: los descomunales Muñoz y Sampayo. Nos había precedido en el tiempo, aunque lo ignorábamos, pero su obra y la nuestra llegaron al lector español al unísono. (6)

Se puede argumentar que las coincidencias en la aproximación argumental y estilística provienen de un núcleo común de referentes literarios y artísticos. En cuanto a los guionistas, se adentran en los clásicos del género negro, con Dashiell Hammett y Raymond Chandler a la cabeza, y en cuanto a los dibujantes, se nutre de la obra de autores como Alberto Breccia, Pratt, etc. Sin embargo, es evidente que a partir del primer álbum se puede escrutar una influencia estilística de José Muñoz en Pedro Arjona, ya que se produce un sutil cambio evolutivo: al igual que Muñoz abandona los referentes de trazo de Pratt buscando una línea más sinuosa, de mancha negra omnipresente caniffiana, en la siguiente aventura de Peter Parovic, *Cadáveres de permiso*, publicada tres años después, encontramos un trazo más redondeado y sensual, con una planificación de viñetas más amplias y con una puesta en escena que recuerda poderosamente a la de los álbumes de *Alack Sinner* de la época.

UNA CONCLUSIÓN AVENTURADA

Si bien puede resultar exagerado e incluso aventurado decir que la historieta adulta en España nace por influencia de la argentina, es indudable que la historieta realizada en el país latinoamericano ha supuesto una clave de incalculable valor en momentos críticos de la evolución de la historieta española. Sin duda, el concepto de Escuela Bruguera que instaura Moix no existiría sin la creación de una cabecera como *DDT*, que aglutina precisamente a los mejores autores que trabajaban para la editorial y les dota de una conciencia grupal (que se manifiesta claramente en la experiencia colectiva de *Tío Vivo*). Clave que no se podría entender, a su vez, sin la existencia de *Rico Tipo*, la publicación argentina fundada por el dibujante Divito. Por su parte, la influencia de H.G. Oesterheld debe ser sopesada de forma más profunda, ya que aunque se pueda detectar de forma inequívoca en la historieta española de género de la etapa de la transición posfranquista, sobrepasa ampliamente las fronteras nacionales argentinas y españolas para erigirse como uno de los puntales de lo que después se conocería como “cómic de autor”, e incluso como referente y punto de inicio del cómic adulto (Coma 57). En cualquier caso, es evidente que la historieta española de género de los 80, que nace de la influencia de las publicaciones americanas, alcanzará su mayoría de edad a través de la figura del guionista Antonio Segura, que hace uso del género como vehículo de expresión de ideas progresistas y humanistas, al igual que en su día hizo Oesterheld. Paradójicamente, mientras la historieta española pasa por un momento dulce, elevada su consideración a elemento clave de renovación cultural en una sociedad que vive el

fin de la dictadura franquista y el comienzo de la transición a la democracia, mientras recicla las influencias del guionista argentino dentro de un discurso progresista propio, en Argentina se vivían los momentos más terribles del comienzo de la dictadura de la Junta Militar comandada por Jorge R. Videla. La transición hacia la democracia contrastaba con el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, donde decenas de miles de personas fueron secuestradas, torturadas y asesinadas por el gobierno militar. Había una lista interminable de desaparecidos, entre cuyos nombres figuraba el de Hector G. Oesterheld, detenido en 1977 por su militancia en el movimiento de oposición, que llevaría al inicio de un largo exilio de autores argentinos a países como España e Italia. Los aires de libertad que llegaban a la historieta española fueron también aprovechados por guionistas y dibujantes argentinos como Carlos Sampayo, Carlos Trillo, José Muñoz u Horacio Altuna, impulsando y dando energía desde España a ese movimiento de reconocimiento de la historieta como medio adulto que, en su momento, iniciara Oesterheld en Argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, Javier. “La Argentina que recuerda”. Revista Electrónica *Tebeosfera* 2 (2008) <www.tebeosfera.com>.
- Altarriba, Antonio. *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa, 2001.
- Cascioli, Andrés. *La Argentina que ríe*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007.
- Coma, Javier. *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*. Barcelona: Península, 1984.
- Cuadrado, Jesús. *De la historieta y su uso. 1873-200: Atlas español de la cultura popular*. Madrid: Sins Entido y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- Gociol, Judith y Diego Rosemberg. *Oesterheld (Rey de Reyes)*. Madrid: Sins Entido, 2007.
- Guiral, Antoni. *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La escuela Bruguera 1945-1963*. Barcelona: El Jueves, 2004.
- Hernández Cava, Felipe. “El orgullo heroico”. *Sombras*. Alicante: Ponent, 2004.
- Lypszic, David. “Argentina, cómics hasta los años 40”. *Historia de los Cómics*. Vol. 2. Barcelona: Toutain, 1982.
- Majo, Óscar de. “Historieta Argentina: la primera mitad de la historia”. Revista Electrónica *Tebeosfera* 2 (2008) <www.tebeosfera.com>.
- Martín, Antonio. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glenat, 2000.
- _____. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Moix, Terenci. *Los cómics, arte para el consumo y formas pop*. Barcelona: Llibres Sinera, 1968.
- Pons, Álvaro. “Unha arte democrática. O tebeo como espello da soceidade dende o século XIX até os 70”. *Boletín galego de literatura* 35 (2006): 85-11.

- _____. Pedro Porcel y Vicente Sorní. *Viñetas a la luna de Valencia: la historia del tebeo valenciano 1965-2006*. Alicante: Ponent, 2007.
- Porcel, Pedro. *Clásicos en Jauja. Historia del tebeo valenciano*. Alicante: Ponent, 2000.
- Roach, David A. "The Spanish Invasion—A Survey". *The Warren Companion*. David A. Roach y Jon B. Cooke, eds. Raleigh: Twomorrows, 2001. 257-65.
- Trillo, Carlos. "H.G. Oesterheld, un escritor de aventuras". *Historia de los Cómic*s. Vol. 2. Barcelona: Toutain, 1982.
- Von Sprecher, Roberto Héctor. "Héctor Germán Oesterheld, de El Eternauta a Montoneros". Revista Electrónica *Tebeosfera* 1 (2008) <www.tebeosfera.com>.