



Vanguardia y humorismo gráfico en crisis. La Guerra Civil Española (1936-1939) y la Revolución Cubana (1959-1961), Jorge Catalá Carrasco, Suffolk & Rochester, Tamesis, 2016, 315 pp.

Decía en una entrevista Robert Crumb, al preguntársele por la influencia en su obra de los cómics de E.C. Segar, que siempre le había llamado la atención el hecho de que «[p]uedes oler el pan rancio y la col hervida cuando lo lees», de manera que el legado del autor de *Popeye* no radicaba tanto en el grafismo cuanto en el retrato

social que este estilo delataba: «En los viejos tiempos, los dibujantes acababan de salir de los entornos pobres. Se ve en su trabajo (...) Eran parte de ese mundo. Segar nunca concibió hacer algo que no formara parte de ese mundo. Dibujó sobre aquella gente y para aquella gente» (Crumb, 2014: 150). Es así como Crumb ponía el acento en los aspectos fundamentales de una obra que había quedado sepultada por las adaptaciones infantiles del personaje para el cine y la televisión.

Estas palabras resuenan como el elemento crucial en la eterna búsqueda del reconocimiento cultural para la narrativa gráfica, máxime al ser pronunciadas por uno de los autores que constituyen el puente de diversas tradiciones en apariencia antagónicas: entre el cómic norteamericano y europeo, entre la industria y el *underground* y entre el clasicismo vinculado a las vanguardias de la década de 1920 y la exploración de nuevas vías expresivas emprendida décadas después en el seno de la cultura pop. Este eje articulador explica la evolución de un medio que permanece atento a su contexto y a la incidencia en el mismo, una preocupación que transmitían los pioneros como Outcault o McCay y los maestros del cómic norteamericano como Sterrett, Herriman o el mismo Segar.

Es desde esta doble vía (el valor social del cómic y la búsqueda de vasos comunicantes) de la que parte Jorge Catalá para acometer su estudio titulado *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis* y con un subtítulo que nos especifica los periodos analizados: la Guerra Civil española y la Revolución Cubana. El autor aclara ya en la introducción que este diálogo no puede limitarse a una mera comparación de obras sino a «comprobar el comportamiento del humorismo gráfico de vanguardia dirigido a adultos en dos países de habla hispana de muy estrechos vínculos y en dos periodos que representan, probablemente, los dos momentos culminantes del ámbito hispanohablante en la relación entre la cultura y la política» (p. 1). La culminación de la consideración de la cultura como instrumento político se articuló, además, desde los mecanismos expresivos de las diferentes vanguardias artísticas, creando unos textos que no se limitaban a la propaganda política de

urgencia sino que interpeleban al lector en la búsqueda de caminos que huyesen de la simpleza. Es por ello que el diálogo entre ambos momentos se estableció entre las obras, que podían llegar a contradecir las lecturas prejuiciosas de cada bando adscrito a los conflictos relatados.

El autor deja también muy claro este aspecto como declaración de intenciones de su análisis al señalar que «los artistas cubanos aprendieron de la experiencia anterior española, aun cuando una parte significativa de los humoristas españoles era de ideología conservadora y estuvieron alineados en el bando nacional durante la guerra civil» (p. 3). Los trasvases de ideas y estilos entre autores y publicaciones de uno y otro período y país resultan más que evidentes tras la lectura del libro y reflejan la complejidad de un fenómeno dirimido en el territorio del cómic en momentos en que ni siquiera se planteaba el medio como un ente subsidiario respecto de otras manifestaciones más «elevadas». Sería más tarde cuando el cómic y el cine en sus vertientes más abiertamente «políticas» (como la prensa de trincheras o el cine documental de intervención) sufriesen un proceso de abandono (también en la conservación archivística, como recuerda Catalá) que conduciría a la ulterior necesidad de recuperación documental y de reivindicación de géneros y medios.

El libro *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis* es el resultado de un proceso de investigación llevado a cabo durante años en archivos y bibliotecas de Cuba, España y Reino Unido. El estudio abarca periódicos que incluían viñetas humorísticas, revistas españolas y prensa de trincheras del bando nacional (*Vértice*, *La Ametralladora*) y republicano (*La Traca*, *No Veas*, *L'Esquella de la Torratxa*), así como publicaciones cubanas (*El Pitirre* o *Palante*, entre otras). El componente transgresor del humor le permite al autor explorar la vulneración de las fronteras expresivas emprendidas por las obras analizadas, lo que incide en la superación de ese mero carácter de urgencia requerido por los momentos históricos en que se desarrollaron las publicaciones. Este punto de partida queda perfectamente definido en el libro: «El humor tiene (...) un carácter subversivo y para desarro-

llarse en plenitud debe adoptar una posición a contracorriente (...), el humorista debe poner en contradicción su pensamiento con el pensamiento universal» (p. 26).

Así, los numerosos ejemplos gráficos que ilustran el volumen nos introducen en la extensa gama de recursos visuales (también caricaturescos de las principales figuras políticas del momento) que no sólo resultaban útiles en su ridiculización del contrario sino que mantienen su vigencia con el paso del tiempo. Fijémonos en la ilustración de Bofarull en la página 138, con los rasgos zoomórficos de Hitler y Mussolini caracterizados como un cerdo y un sapo respectivamente, que juegan con un balón que representa un globo terráqueo. Más allá de los símbolos obvios manejados en aquella época (el dibujo es de 1938, es decir, dos años anterior a *El gran dictador*, de Chaplin), este estilo se situaba en una tradición que tendría su culminación en obras posteriores como *Pogo*, de Walt Kelly, una de las obras emblemáticas en el uso de figuras humanas y animales para la sátira política. Como insiste el autor, los rasgos de las obras exceden los límites reduccionistas de la militancia personal de cada cual, de modo que lo interesante, en Bofarull y otros muchos, es «la disposición de estructuras expresivas vanguardistas de la narrativa en imágenes al servicio de dicha militancia» (p. 134).

El estudio de Jorge Catalá se articula en tres grandes bloques. En el primero se recoge la relación entre humor y vanguardia en España y Cuba. La llegada del franquismo supondría, en el caso español, la imposición del costumbrismo en la cultura (también en el cómic pese a fenómenos insólitos como *La Codorniz*) y la ruptura de la trayectoria de las vanguardias rastreada no sólo en la prensa de la guerra civil sino también en los años 20 y en los autores del 27, y en 'la otra generación del 27' en especial, tal y como se recoge en el libro, por la aportación de Ramón Gómez de la Serna, defensor de que «el humor (...) introduce desorden en la realidad (...) [y] funcionaría como un resorte desestabilizador del orden establecido» (p. 34). El modelo cubano, por su parte, difiere del español por la irrupción de un factor poderoso como es la distribución de cómics norteamericanos en la isla, creando una situación

de ambivalencia: «El peso del cómic estadounidense se dejaba notar y la reacción contra el imperialismo por parte de la Revolución Cubana dejaba en un lugar ambiguo este medio de comunicación. La intelectualidad cubana colocará al cómic en el mismo lugar que a la novela sentimental en revistas femeninas o a los folletines» (pp. 64-65).

El segundo bloque se centra en el humorismo gráfico durante la Guerra Civil, recogiendo asuntos fundamentales en el estudio cultural durante esos años como son la radicalización de las concepciones artísticas o el papel de los medios de comunicación como elemento aglutinador de los bandos en conflicto. Además, se fija una tipología de los numerosos formatos desarrollados entonces, como las tiras cómicas, las caricaturas, los álbumes de guerra, la prensa de trincheras o las aleluyas. La búsqueda en archivos le permite al autor presentar auténticas joyas como la tira cómica de Ley en que se ve a Franco («una figura regordeta y bonachona (...) con una dosis de afeminamiento, como era usual en su descripción durante la guerra», p. 96) sirviendo de limpiabotas del Estado Mayor de los italianos. Especial atención merece a lo largo del libro la revista *La Codorniz*, la publicación humorística de postguerra por antonomasia, que no renunció a su responsabilidad subversiva: «Uno de los objetivos principales de *La Codorniz* en su primera etapa será devolver al transeúnte una realidad disociada, patas arriba, que previamente haya pasado por el mortero del mundo ramoniano. De esa manera se dinamitará desde dentro la *actitud extrema* de un país rebautizado católico y con viejas ínfulas imperiales» (p. 156).

El tercer bloque se traslada con más detalle a Cuba para reflexionar sobre el tránsito desde la prensa clandestina al poder y la construcción de una industria nacional, un proceso muy diferente al español en tanto que se da respuesta a esa invasión de la industria norteamericana señalada antes: «Para responder a la ingente cantidad de cómics proveniente de los EE.UU., los años sesenta constituyeron una década de consolidación en la historieta nacional de Cuba que optará a grandes rasgos por la vía didáctica, combinada con la militancia en

consonancia con los postulados de la Revolución» (p. 271).

Tras el estudio minucioso de los dos períodos que conforman el objeto de estudio, el autor extrae algunas conclusiones en esta imprescindible contribución a los estudios culturales y al análisis académico sobre la historieta. Como muestra en estas páginas finales, analizar el cómic supone abordar una perspectiva interdisciplinar que abarca campos como la historia, la historia del arte, los medios de comunicación o asuntos como el compromiso del artista y su relación con la autonomía del texto. Aquí Catalá vuelve a Gómez de la Serna cuando señala «[p]ara él, la independencia del artista era de suma importancia como depositario de una labor social que debía juzgarse no por los apremios de unas circunstancias concretas, sino con la ponderada mirada que da el paso de los años» (p. 292). Por ello, el trabajo de los humoristas gráficos de aquellos años debería ser rescatado de los archivos con políticas públicas de recuperación antes de que muchas de aquellas páginas se pierdan para siempre. Y por ello también *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis* no se limita a relatar la cronología del cómic de dos épocas concretas ya que ofrece claves para repensar la teoría e historia del cómic al tiempo que marca un camino en la labor del investigador para hallar y reflexionar sobre un medio en ocasiones denostado por la propia Academia y pese a la escasa sensibilidad social respecto a esas políticas archivísticas. Porque, como constatan autores como Robert Crumb, el cómic es un medio demasiado serio como para permitir que se pierda el reflejo que han ido haciendo dibujantes y guionistas de cada contexto social. Asumiendo y ampliando ese punto de partida, el presente análisis se revela como una crucial herramienta de rescate y reflexión.

Bibliografía

CRUMB, Robert (2014), *Entrevistas y cómics*, trad. Josep Borillo & equipo UJI, Madrid: Gallo Nero.

Manuel de la Fuente
EU-topías