

Breve panorámica de la industria editorial del cómic en España

“Los cómics no crecen en los árboles ni aparecen desde la nada en los estantes de las bibliotecas”

Perogrullo

“La historieta o cómic, que ambas expresiones utilizaremos indistintamente (...), puede definirse a nivel operativo como una historia narrada por medio de dibujos y textos interrelacionados, que representan una serie progresiva de momentos significativos de la misma, según la selección hecha por un narrador (...)”, escribía yo hace años.

En más corto, y como escribe Gubern en *El Lenguaje de los cómics*, el cómic es una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética”.

Ambas definiciones omiten la máxima calificación del cómic: ser medio de comunicación. Y no hablan de sistemas de reproducción, de mecanismos industriales, del editor y su economía, que tan totalmente condicionan al medio. Ahora bien, partiendo de cualquier definición –éstas u otras que el lector valore en más– el cómic sólo es reconocible como una realidad social si se tienen en cuenta los aspectos industriales y económicos que están en la base de su misma existencia pública.

Datos básicos sobre la realización-edición de cómics

Partimos de que el cómic existe en tanto que hay un autor que realiza artesanalmente una obra, en este caso una historieta o cómic, y que hay un lector que la recibe y la lee. Pero esta formulación es engañosa, puesto que la ecuación autor/lector no es simple sino compuesta, en tanto que no puede funcionar sin la existencia de un intermediario, que es el productor editor.

El dibujante nos cuenta una historia por medio de una secuencia narrativa que primero dibuja a lápiz sobre una hoja de cartulina o papel y después pasa a tinta, y recurre a una serie de convenciones expresi-

vas por las que el dibujo y el texto escrito se interrelacionan, sobre la base de un guión previo.

Un publicista español escribió hace años que “el cómic es el cine de los pobres” y tenía razón en la medida en la que la realización de un cómic se semeja a la realización de una película. Sólo que en sencillo. El dibujante es el director (de la película, o sea del cómic), y el director artístico, y el cámara, y el iluminador, y el técnico de sonido, y puede ser el guionista. Hace también las veces de documentalista, de encargado del guardarropa, de jefe de la segunda unidad en las obras más espectaculares, de experto en efectos especiales y de jefe de especialistas. Y sobre todo el dibujante visiona constantemente la parte de la historieta ya dibujada, para finalmente encargarse del montaje definitivo del cómic. Incluso, como he apuntado, la función del guionista-dialoguista es asumida muy frecuentemente por el dibujante.

Este dibujante lo hace todo, de su mano nace la página de cómic como obra acabada y completa cuya realidad final es controlada totalmente por el autor... mientras la obra permanece sin publicar.

Aquí hay que volver sobre la formulación inicial autor-lector y al elemento que faltaba en la ecuación. Puesto que mientras la obra permanece sin publicar



Las hermanas Gilda / Vázquez. Pulgarcito. Revista Juvenil. Bruguera. 1976

es sólo eso: una página original de cómic, una creación personal que responde a los planteamientos expresivos del autor y que incluso puede alcanzar altos niveles artísticos, que puede colgarse como ornato en la pared del salón, formar parte de una exposición o llevarse a las salas de un museo. Pero como original único cumple escasamente su función de medio de comunicación, hasta que la obra artesanal no alcanza a otras personas distintas al autor a través de un proceso de reproducción industrial.

Es así como la sencilla ecuación autor/lector se complica con el añadido de un tercer elemento: el productor editor, lo cual implica –dicho suavemente– la manipulación de la obra original para, a través de los procesos de reproducción y copia, transformar la página o páginas originales en una publicación de cómics (llámese revista, tebeo, *comic-book*, álbum o libro de cómics), que circula por una serie de canales de difusión que permiten su consumo y que llega –en nuestro caso– hasta los estantes de la biblioteca.

Ahora bien, el cómic que llega a nuestras manos, por la compra o por la lectura en o a través de la biblioteca, no es exactamente el mismo que la obra original, ya que ésta sufre una serie de transformaciones a través de la edición, las cuales se encuentran en la base mecánica de la propia industria editorial y estrechamente ligadas a los planteamientos estructurales económicos, e incluso ideológicos de la empresa.

Ante todo el lector, el investigador o el bibliotecario han de valorar el hecho de que en todos los casos, incluso los mejores, la página de cómic reproducida en una publicación no es idéntica al original de la misma página, pues en el proceso de reproducción se produce una merma respecto a los valores gráficos creados por el autor, pudiendo ser importantes las pérdidas de trazos respecto al dibujo original; ello es aún más grave cuando la reproducción es en colores.

Por supuesto cuenta decisivamente el tipo de papel empleado por la editorial, si bien no es matemático el que a peor papel se corresponda una peor reproducción, pues depende del tipo de dibujo y del tipo de color; y también el tamaño a que se publica el cómic respecto del tamaño de las páginas originales. Y aún hay que contar con el taller de imprenta en el que se realiza la edición, ya que puede ser un condicionante decisivo de los resultados últimos.

Por supuesto, los posibles fallos de reproducción, de color, de papel, de impresión, son achacables a los técnicos que están en cada uno de estos pasos intermedios y al utillaje industrial que manejan, pero en definitiva todo ello viene dado por la inversión económica que la empresa editorial realiza en la edición de cada cómic.

Pero hay un condicionante mucho más importante que los derivados de los procesos técnicos de reproducción-edición, y es el control que el editor puede realizar, y muchas veces realiza, sobre el cómic antes de publicarlo. Y hablo de la manipulación de la obra, desde remontar la secuencia narrativa para adaptar la página a otro formato hasta acortar o alargar los textos en función de sus planteamientos editoriales, e incluso la extensión total de material dibujado para adaptarlo a un número dado de páginas. A lo que hay que añadir la fidelidad y veracidad de la traducción cuando se trata de una obra procedente de otro país.

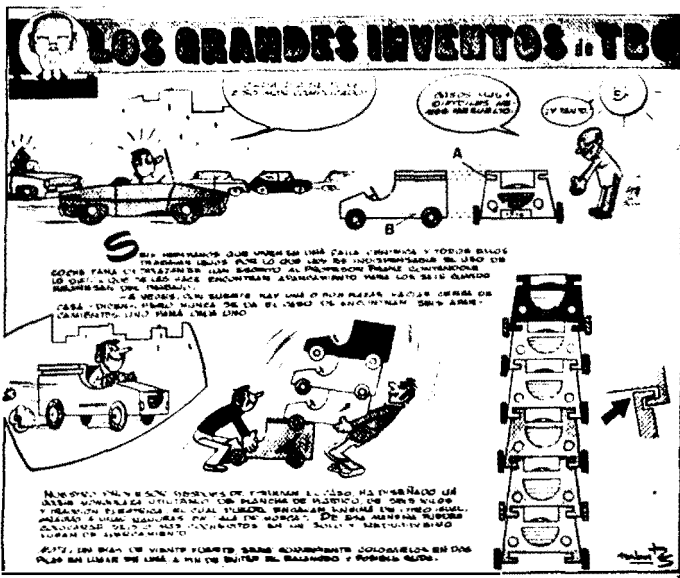
Y aún hay algo peor, que el estudioso suele ignorar a la hora de valorar un cómic, y es la existencia de la censura editorial, que puede llegar a ser más grave que la censura del Estado o de las instituciones. Esta censura editorial o industrial puede deberse a razones ideológicas, aunque esto no es frecuente. Pero si lo es el caso de editores que alteran datos básicos de la personalidad de los personajes o del argumento, que mutilan la obra o que cambian su final.

Es desde esta perspectiva global como el lector, el estudioso, el investigador y también el bibliotecario han de acercarse al cómic, para valorar correctamente las obras que manejan. Y ello no sólo con respecto al cómic último más actual, sino desde un conocimiento histórico del medio.

Nacimiento del cómic español

Como en toda Europa, la historieta española, o cómic, nace en el siglo XIX ligada a la prensa periódica y lo hace en publicaciones de adultos: revistas satíricas, revistas de humor, revistas ilustradas y familiares (hasta mucho más tarde los periódicos diarios españoles no publicarán historietas), en el momento en que la burguesía asciende a posiciones de poder político. En esta prensa aparecen a partir de 1873, y durante los años siguientes, las primeras his-

Profesor Franz de Copenhague / Sabates. TBO. Revista Juvenil. Ediciones TBO. 1977





Carpanta / Escobar. Pulgarcito. Revista Juvenil. Bruguera. 1976

torietas españolas, obra de dibujantes –Pellicer, Apelles Mestres, Mecáchis– que son auténticos creadores de lenguaje.

El deficiente planteamiento económico y profesional desde el que nacen y viven muchas de las publicaciones de la prensa del XIX repercute sobre los primeros creadores españoles, los cuales son dibujantes y humoristas gráficos que a veces deben simultanear la realización de historietas con otras profesiones u oficios para poder vivir –en el XIX hay dibujantes que son ilustradores de libros, pintores, dibujantes técnicos, decoradores, periodistas en sentido muy amplio, empleados en los más diversos negociados, y hasta militares–, y ello condiciona su actividad y los cómics que están realizando.

Estos dibujantes, creadores de la primera historieta española, han de padecer, debido a la miserabilidad de la industria editorial del momento, bajos precios por sus colaboraciones e incluso el impago de las mismas, así como el total dominio que los editores ejercen sobre su trabajo, lo cual a su vez generará entre los dibujantes, que muchas veces ven en el editor un enemigo, una picaresca laboral que en términos generales se ha arrastrado a lo largo de más de un siglo.

Añádanse tópicos como el de la bohemia general y realidades como la de la insolidaridad de los dibujantes. Y es que ante la arbitrariedad editorial en la asignación de encargos laborales, la falta de un trabajo seguro y continuado, la usurpación de derechos por parte de los editores, la total falta de protección y derechos sociales, cada dibujante suele preocuparse únicamente por el logro de sus intereses exclusivos.

Inicialmente la historieta cumple en la prensa una función similar a la de la caricatura o el chiste, la de simple material complementario de los abundantes textos que forman el contenido de estas revistas, a las que aportan la novedad y la curiosidad de una imagen popular y hasta populista (por lo que esta historieta primitiva tiene mucho de atracción de “barraca de feria”, similarmente a lo que ocurrirá con el primer cinematógrafo cuando éste nazca varias décadas después).

El hecho de que, de acuerdo con los datos del censo de 1877, España continúa siendo en esta fecha un país eminentemente agrario, con un 86'5 % de población que habita en las zonas rurales, lejos de los centros de producción y distribución culturales, y con un 77% de analfabetismo, limita claramente los lectores y más aún su densidad, reduciéndolos a ámbitos urbanos muy específicos. En alguna medida ello contribuyó a la dispersión de la primera historieta española en múltiples revistas y publicaciones, lo que dificultó la posibilidad de que se produjese una concentración laboral y de negocio que permitiese planteamientos industriales específicos.

Con estos datos generales a la vista, y con el más importante de que la historieta española se publicará durante más de treinta años exclusivamente en la prensa dirigida a los lectores adultos (lo que evidentemente no excluye el que los niños pudiesen acceder ocasionalmente a la historieta, sobre todo la publicada en las revistas de tipo familiar), se cierra el primer gran período de la historia del cómic español, en el que las poderosas individualidades de algunos artistas creadores logra superar las carencias de planteamientos económicos y técnicos de la industria editorial.

Los periódicos para la infancia del siglo XIX

Este planteamiento va a cambiar radicalmente en el período comprendido entre finales de siglo, los primeros años de 1900 y sobre todo a partir de 1914. Momento en que la historieta española se va a orientar, no exclusiva, pero sí principalmente hacia los lectores infantiles.

Durante todo el siglo XIX, y desde 1798 en que se publica *La Gazeta de los Niños*, las únicas revistas dirigidas a los niños, aparte de las específicamente religiosas y proselitistas, habían sido las que se agrupan bajo el nombre genérico de “periódicos para la infancia”.

Se trata de revistas que se publican mensualmente, pero que pese a su condición de publicaciones periódicas más bien forman un todo editorial a la manera de los actuales fascículos, de manera que, encuadradas por años, el producto final está muy cercano al libro, del que intentan ser complemento según la intención de sus editores. Los periódicos para la infancia se nutren de un contenido de cuentos moralizadores que son verdaderos ejemplos de comportamiento, relatos históricos, algún pasatiempo o juego, fábulas y poesías, etcétera, y llevan pocos, muy pocos grabados e ilustraciones.

Este producto editorial es común a toda Europa, ya que con estas revistas se reproduce la ideología de las clases dominantes, para contribuir bajo un disfraz formalmenterecreativo a la formación de sus vástagos.

Significativamente, los periódicos para la infancia españoles no publicarán historietas, ni siquiera cuando este medio se afianza en las revistas españolas desde 1880. Prácticamente la única historieta localizada en el conjunto de los periódicos para la infancia españoles es *Un drama desconocido*, que aparece en el número de enero de 1875 de la revista *Los Niños*, dirigida por Carlos Frontaura. Después nada, hasta casi finales de siglo.

Ante la distancia existente entre esta prensa para niños y la vital y convulsa realidad española de aquel tiempo, es bueno valorar la consideración que tenían del niño, su formación y su recreo, recluido en un gueto social, pedagogos, educadores, religiosos, editores y demás “fuerzas vivas” del siglo XIX. Y la escasa estima social y cultural concedida al nuevo medio, por la que en casi cien años de vida de periódicos para la infancia tan sólo hemos logrado localizar hasta el momento una única historieta en sus páginas.

Pero, como señalaba, a finales de siglo se está cerrando un período de la historia española, que queda clausurado definitivamente en 1914, año en que podemos considerar que realmente se inicia el siglo XX en términos de procesos históricos.

Entre los datos más importantes que van a marcar el cambio general de la sociedad española, se inicia con el siglo la crisis del parlamentarismo y del sistema de partidos turnantes, lo que a la larga desembocará en cambios más radicales que llevarán en su momento a la proclamación de la República, y acontecimientos posteriores.

En lo económico España continúa siendo un país eminentemente agrario, pero se camina ya hacia procesos de urbanización que servirán de base a nuevos modelos de vida social más modernos. Ello y el aumento de la actividad fabril llevará al crecimiento del proletariado urbano, que ha superado la dispersión y la atonía de la vida campesina. Se legisla sobre

las condiciones de trabajo y la jornada laboral —recordemos que España es el primer país en que se alcanza la jornada de 8 horas—, sobre la protección a la infancia, sobre la extensión de la educación primaria.

El cómic en la prensa para niños

Estos procesos van a originar un nuevo modelo de sociedad, en la que la prensa, de todo tipo, adquiere nueva fuerza e importancia. Ya desde la última década del XIX se crean nuevas empresas editoriales que superan los defectos estructurales de la prensa del XIX y cuyo planteamiento comercial prima sobre intenciones políticas o de partido. Sin embargo, ello no es extensible a la mayoría de las editoriales que a partir de ahora se van a especializar en la publicación de la prensa para niños.

En 1900 la revista infantil *Album de los Niños*, aún “periódico para la infancia”, incluye en sus páginas diversas historietas, primero extranjeras, después de autores españoles como Rojas, Polanco, Xaudaró, Donaz y otros.

Aún es un intento tímido, pero marca simbólicamente la renovación de estas revistas y señala el inicio de nuevos modos de hacer que van a alterar substancial y radicalmente la evolución de la prensa para niños, cuyo crecimiento será espectacular a partir de mediados de los años diez. Lo cual es bueno y también es malo.

Por un lado, a partir de ahora el cómic tendrá en España un soporte específico —del que carecía— en la revista infantil, que evolucionará desde una inicial coexistencia entre los diversos contenidos hasta llegar a la integración total del medio en la prensa para niños. Esto supone la validación del cómic, ya que así deja de ser sólo un simple complemento en las páginas de la prensa de adultos, donde no obstante se continuará publicando.

Pero esto mismo, al reducirse el cómic en la opinión bienpensante a ser un elemento mayoritario y básico de la que algunos designarán como “prensa infantil”, dará lugar a la infantilización del medio. Lo cual será malo para la historieta española.

Y es que casi desde el nacimiento de estas nuevas revistas para niños se jugará con un matiz en la calificación de las mismas, que viene dado por el mismo nombre con que se las conoce. Así, los editores comerciales, base de la naciente industria del cómic, que se dirigen al niño con publicaciones animadas por una intención exclusivamente recreativa y que van a potenciar progresivamente la edición de historietas, hablarán siempre de revistas para niños o, incluso, cuando el término se popularice por un típico deslizamiento cultural, de tebeos.

Por el contrario, los grupos que se arrojan una autoridad moral e incluso disciplinaria respecto al niño (formados por padres de familia, pedagogos y maestros, curas y otras gentes de iglesia, autoridades varias...) van a distinguir estas revistas con el nombre de "prensa infantil", queriendo reforzar con la calificación enfática de prensa la función formativa que exigen a la misma y desde la que intentarán contrarrestar los males educativos de todo tipo que pronto achacarán a los tebeos y a la historieta

Es ahora cuando al crecer los nuevos modelos de revistas para niños se va a concentrar su edición en Madrid y Barcelona, capitales editoriales españolas a las que pronto se añade Valencia. Con la particularidad de que la edición de tipo más popular, con publicaciones más cercanas al lector, con contenidos más recreativos, realizada por nuevos editores surgidos desde pequeños talleres gráficos y con pretensiones más populacheras, se dará mayoritariamente en Barcelona y en Valencia.

Mientras que en Madrid va a publicarse generalmente una prensa infantil más selectiva, de mayor calidad literaria, estéticamente más elaborada, que se dirige a lectores niños de las clases media y alta, muchas veces desde empresas sólidamente asentadas en el mundo del libro o la prensa, cuando no desde editoriales institucionales, confesionales o protegidas por el Estado; aunque es preciso subrayar que también se mantendrá una línea de edición popular en Madrid, aunque sea menor que la existente en otras ciudades.

Retroceso expresivo del primer cómic para niños

Al focalizarse la edición de historietas de forma preferente, y en algún momento casi exclusiva, en las primeras revistas para niños con contenidos humorísticos (con los ejemplos tópicos de *Charlot*, *TBO*, *Periquín...*) y folletinescos de aventuras (con títulos como *La novela en láminas de Periquín* o la *Colección Gráfica de Aventuras y Viajes*), se va a producir junto con la progresiva normalización de la edición de historietas un acusado retroceso expresivo del medio.

Este retroceso se concreta en la quiebra de los evolucionados niveles de lenguaje que ya había alcanzado el cómic español gracias a los grandes creadores del XIX. Niveles expresivos que eran totales en el caso de la historieta muda. Mientras que en el caso de la historieta con textos se había logrado, tras numerosos titubeos y un proceso acumulativo de trabajos (en el que no cabe olvidar una posible influencia del cómic norteamericano de la época), alcanzar la completa interrelación imagen/texto mediante el uso del



Historias de la puta mili. Ivá. ■ Jueves. 1986

bocadillo en los primeros años de 1900, hasta el logro total de la "historieta hablada" en 1906.

Sin embargo, los primeros editores de revistas recreativas para niños van a dar un gigantesco paso atrás, volviendo a situar enormes paquetes de texto al pie de las viñetas de los cómics y dejando casi totalmente de lado el uso del bocadillo (que, curiosamente, en algunos casos se incluye en viñetas que llevan textos al pie). Esto supone un grave estancamiento expresivo de la historieta española, similar al que en la misma época experimenta el medio en las revistas infantiles inglesas, italianas y francesas. Y a la vez se produce la caída de los niveles temáticos del cómic publicado por esta prensa, que se vuelven absolutamente intrascendentes y repetitivos.

La fabricación en serie de cómics a que da lugar la demanda de los primeros editores de tebeos para niños (*Buigas*, *El Gato Negro*, *Heras*, *Magín Piñol*, *Marco*) será la que potencie la aparición de una generación de autores españoles de historietas que a larga acabarán por especializarse, dando así vida a una nueva profesión (desvalorizada pero profesión) que entre los años veinte y hasta finales de siglo dará lugar a varias generaciones de autores de historietas.

En general se tratará de escritores y dibujantes mediocres que fabrican historietas por encargo, que trabajan por un precio mínimo, sin ningún reconocimiento de sus derechos (que también ellos ignoran), realizando obras menores en las que no ponen gran interés y que muchas veces están inspiradas cuando no plagiadas de historietas anteriores.

Por su parte la mayoría de los editores del primer tercio de siglo suelen ser pequeños impresores doblados de editores, con intención comercial pero sin planteamientos de empresa y con una escasa o nula financiación, lo que les obliga a vivir prácticamente al día, confiando en la aceptación y ventas de cada número para poder mantener la edición de sus tebeos

de forma continuada. Para ello suelen encadenar unas colecciones de tebeos con otras a fin de ocupar mayor espacio de mercado, alternándolas con la publicación de novelas por entregas, colecciones de chistes, cuadernillos con horóscopos, pliegos de recortables, cuentos infantiles, y toda clase de impresos populares.

Crecimiento del cómic como producto cultural

Durante el primer tercio del siglo la historieta española mantendrá un papel de relativa importancia en la prensa para adultos (sobre todo en las revistas, pero también en los periódicos diarios). Es en esta prensa donde se puede encontrar lo mejor de la historieta española de dicho período, no necesariamente por la importancia y/o trascendencia temática de las obras (ya sean de humor, costumbristas, satíricas o críticas en general), sino porque los planteamientos expresivos de las mismas son altos, su lenguaje es sumamente moderno y alcanzan altas cotas de innovación.

En síntesis, la historieta de adultos española realiza una importante aportación al crecimiento del medio en España. Es el caso de las obras de K-Hito, Mihura, López Rubio, Bluff, Alfaraz, Demetrio, Martí Bas..., publicadas en las revistas *Buen Humor*, *Muchas Gracias*, *Gutiérrez* y en algunos suplementos infantiles de la prensa diaria, entre los que destaca *Los Chicos* en Valencia.

Paralelamente, algunos de estos autores, y otros como Bartolozzi, Barbero, Cabrero Amal, Cornet, Junceda, Ramírez, José Muro, Jaime Tomás, Riera Rojas y algún otro, realizaron también historietas de un alto nivel expresivo y de calidad para tebeos como *Pinocho*, *Macaco*, *Violet*, *Pocholo*.

Pero en una valoración global del cómic español durante la primera mitad del siglo XX, habrá que señalar que si bien el cómic se afianza como parte de la cultura en tanto que medio expresivo, lo hace desde contenidos humorísticos, de aventuras, relacionados con temas de moda y actualidad, y en general totalmente intrascendentes. Pese a los grandes acontecimientos que afectan a la sociedad española, como la segunda República, la guerra civil, o la dictadura de Franco, el cómic español prácticamente enmudece ante la realidad (no totalmente) y los autores dejan de lado su condición de medio de comunicación.

La guerra va a suponer un fuerte retroceso ideológico, social, político, cultural y económico a las posiciones de los años anteriores a la República. En los años cuarenta la sociedad civil reinicia su vida diaria bajo la tutela del Ejército, el partido único, el magisterio de la Iglesia y el yugo de los planteamientos

ideológicos de la extrema derecha. No hay, pues, que extrañarse de los resultados que ello acarrearán durante dos décadas, durante las cuales los españoles viven regidos por el miedo, el hambre y la falta de libertad.

Lógicamente, como en los restantes campos de la cultura española, la mayor parte del cómic que se publica en estos años no tiene una calidad mínima. Abundan los tebeos inútiles y hasta francamente malos, tanto por el desplome de la economía, el desconcierto de los editores, la falta de materias primas, la deficiente maquinaria de impresión y los condicionantes y limitaciones oficiales, como por la improvisación de nuevos dibujantes y, sobre todo, por la perenne falta de buenos guionistas, así como por las amplias tragaderas que los lectores de la época tienen.

Existe la teoría de que en tiempos de crisis florece especialmente la industria del entretenimiento y la evasión. Sea cierta o no, esta teoría responde a lo ocurrido en los años de la postguerra civil española, cuando la edición de tebeos alcanza su momento de máximo auge. Es entonces cuando se inicia —desde unos planteamientos editoriales que nunca fueron muy sólidos— una de las etapas fundamentales del cómic español, gracias a la calidad y alto nivel que dibujantes de la importancia de Blasco, Escobar, Batet, Freixas, Puigmiquel, Roso, Roca, Bosch Penalva, Cifré, Ripoll, Laffond, y un largo etcétera, presentan en estos años y que se muestra en sus obras publicadas en títulos como *Chicos*, *Pulgarcito*, *El Campeón*, *Coyote*, *Jaimito*, *Florita*, *Nicolás*, etcétera.

Pero para valorar el cómic español de después de la guerra hay que tener siempre presente en qué mundo se vivía y cómo toda la producción cultural del momento responde a una sociedad traumatizada. Cuando la Escuela pretende domesticar al niño para su inserción pasiva en el sistema. Cuando la Iglesia ejerce a diario una acción represora. Cuando la alfabetización no suele pasar en muchas ocasiones a un estadio superior. Cuando el interés prioritario para millones de personas es poder trabajar y comer, lo que lleva a los españoles a convertirse en cómplices globales —voluntariamente o a la fuerza— de un modelo de sociedad inspirado por el régimen franquista.

Un ejemplo: es un hecho demostrado que la censura no habría existido durante tantos años y ejercida con tal rigor sin la pasividad o la tolerante mansedumbre de los editores, que en el caso concreto y documentado de los editores de cómics de los años sesenta llegaron a preferir y a pedir la existencia de una normativa censora clara y concreta, en lugar de asumir un criterio propio desde el que enfrentarse responsablemente con los organismos censores.

Del crecimiento a la crisis del cómic

Tras dejar atrás el vía crucis de la postguerra la sociedad española alcanzará nuevamente, gracias al desarrollismo de los años sesenta, los niveles económicos y de bienestar de los años treinta. Lógicamente ello se refleja en el cómic español y sobre todo en las empresas editoriales, que comienzan una recapitalización que no por necesaria será menos funesta a la larga para el cómic, al concentrarse la edición en las manos de unos pocos grupos editoriales que marcarán la ley del mercado a los editores más pequeños.

Todo lo que vendrá tras los años setenta hasta nuestros días es industria y sólo industria. Explotación total de la historieta, de los tebeos, de los autores y de los lectores, pesca a las individualidades que crean una obra importante a contracorriente, como es el caso de Carlos Giménez, El Cubri, Ventura & Nieto, Alfonso Font, Enric Sió, Ivá, y unos pocos más, pero que no cambia el sentido industrial que la producción de cómics adquiere año por año, hasta que el *marketing* se impone a la edición.

Es cierto que el episodio de la transición política desde el franquismo nos permite hablar del nuevo "lenguaje periodístico del cómic", en un instante histórico en que la historieta recupera su condición y capacidad de medio de comunicación. Pero desgraciadamente y pese a la enorme importancia que adquiere este cómic —que hay que buscar sobre todo en las revistas de humor crítico y satírico de aquellos cinco años— se trata de un destello fugaz de lo que el medio puede llegar a ser, tan fugaz como la efervescencia que la sociedad española experimentó en aquellos años a la espera de un cambio real y profundo.

En conjunto, contemplando ahora la evolución del cómic español desde el teórico *boom* por el que sus editores pasaron en los años setenta y ochenta, hay que valorar negativamente aquel momento y el conjunto de lo que vino después. Es entonces cuando se inicia la caída lenta pero constante de los tebeos y sobre todo del cómic español. Si bien es en los años noventa y hasta hoy cuando la situación editorial del cómic pasa de ser grave a prácticamente entrar en coma.

Hoy el mercado español de los editores industriales de tebeos se basa en las numerosas ediciones españolas de *comic-books* norteamericanos y libritos de manga japonés, algunas revistas de erotismo y porno propio y ajeno, los álbumes francobelgas, unas cuantas obras de cómic de otros países realizadas para lectores de mayor nivel e interés, algún cómic experimental, más la edición de clásicos norteamericanos y españoles... y siempre las ediciones basadas

en personajes procedentes de las series de televisión y del cine.

El interés actual de los editores más importantes —Planeta-DeAgostini, Ediciones B, Salvat, RBA Editores, Panini, etcétera— se orienta hacia los cómics que pueden vincularse al negocio del *entertainment*; así la tajada más importante del mercado español del cómic queda en las manos de grupos financieros que tienen intereses múltiples en el universo de la comunicación global y que suelen practicar una política editorial de tierra quemada.

Alternativamente, las empresas editoriales de tipo medio —Norma, La Cúpula, El Jueves, Glénat, etcétera— están más cerca de la edición cuidada, hecha con la intención de crear un fondo editorial que permanezca, pero siempre con el doble riesgo de crecer en exceso o de perder tamaño y peso en el mercado.

Finalmente, muy poco a poco, crece el número de los pequeños y pequeñísimos editores, que en conjunto imprimen muchos títulos con tiradas muy bajas —500, 1.000 ejemplares— y cuya actividad podría configurar un nuevo camino para el futuro del cómic, en tanto que en estas ediciones el cómic es más importante como medio de comunicación (aunque sólo sea expresando los sentimientos, opiniones, los juicios de valor y hasta la ira de sus jóvenes autores) que como simple producto recreativo. Por otra parte, estos pequeños (y pequeñísimos) editores muestran predilección por los nuevos autores españoles.

Lo cierto es que en el año 2003 continúan surgiendo constantemente nuevos dibujantes en España. Muchos de ellos llegan a lo bestia, copiando, improvisando y dibujando mientras aprenden. Algunos han asistido a alguna escuela de dibujo de cómics, con profesores, clases y ejercicios, pero la mayoría aprenden publicando. Y es así como, en el momento más bajo y crítico de la edición española de historietas, se produce el fenómeno de una sobreabundancia de dibujantes (no de guionistas), que no tienen ningún futuro en el mercado español si quieren vivir de su trabajo, por lo que mayoría mira a los mercados norteamericano, francés, italiano, alemán, nórdico... como la tierra prometida del cómic. ■

Antonio Martín
 Historiador de la prensa, investigador del cómic y sociólogo
 Miembro del Grupo de Estudios de las Literaturas Populares y de la Imagen (GELPI)
 copyright © 2003 Antonio Martín
 amartinwalker@hotmail.com
 GELPI:gelpi2002@hotmail.com
