

TRIUNFO.—«Mortadelo y Filemón» son, en estos momentos, los personajes de historietas cómicas más populares del país. ¿Por qué esta popularidad? ¿Cuáles cree que son los motivos por los que han alcanzado una difusión tan enorme, superior a la de todos los demás personajes que usted ha creado?

FRANCISCO IBÁÑEZ.—Bueno, quizá porque «Mortadelo y Filemón» se apartaban un poco de lo que son los otros personajes. Por sus transformaciones, por sus disfraces, por sus cosas, creo que «Mortadelo» marcaba casi una nueva pauta en la historieta. A lo mejor por esto gusta más al público y me gusta más a mí, quizá es que cae más simpático... De hecho, los gustos del público no los comprende nadie.

T.—Usted está de acuerdo en que el elemento básico de «Mortadelo y Filemón», junto a esa transformación continua, es un elemento de violencia, que las relaciones entre estos dos personajes giran siempre alrededor del mismo principio, de un continuo sadomasoquismo...

F. I.—Con sinceridad, usted, cuando ha ido por la calle y ha visto a una señora que ha hecho ¡plaf!, al suelo, ¿ha llorado o se ha reído? Pues entonces... Sobre esto de los golpes se ha discutido mucho. Además, nuestra violencia...

T.—Conste que no lo decimos en plan moralístico...

F. I.—Ya, ya, ya, pero incluso hablando en términos moralísticos, nuestra violencia es tan fantástica, tan irreal, que no llega a producir daño. La violencia de la historieta sería ya es otra cosa. Yo encuentro mucho peor un tebeo de guerra, que refleja una realidad, que lo nuestro, que no refleja ninguna.

T.—Otros personajes suyos (como «Rompetechos», por ejemplo) son como más tranquilos, más plácidos, no están metidos en esa dinámica de violencia tan continua...

F. I.—Pues, curiosamente, sobre «Rompetechos» ha habido quejas tremendas. Porque algún lector ha llegado a pensar que se trataba de la burla sangrienta de un defecto físico. No lo han tomado por el lado del humor. A estos señores habría que contestarles que el autor es igual que el personaje, que si a mí me quita usted las gafas tiene que llevarme a casa de la mano, vamos. Y me río, no hago una tragedia de esto.

T.—¿Cómo es posible que, al pasar de los tebeos al cine, «Mortadelo y Filemón» pierdan prácticamente toda su gracia?

F. I.—Es que varía completamente, el dibujo animado se mira con otra mentalidad que la historieta. Los «gags» tienen que ser diferentes. En el tebeo, la acción se divide en varias facetas, no se ven los intermedios, cada viñeta es una sorpresa con respecto a la anterior. Mientras que el dibujo animado, por su continuidad, no se presta a estas cosas. Aunque no lo parezca, los recursos que necesita el cine son muy distintos a los que necesita la historieta.



IBÁÑEZ

UN STAJANOVISTA DE LA HISTORIETA

NACIDO hace casi treinta y seis años, con estudios de Comercio y Peritaje Mercantil a las espaldas, y una no demasiado larga experiencia de trabajo administrativo en un Banco, Francisco Ibáñez tendría que pasar por tres revistas infantiles («Chicolino», «La Risa» y «Paseo Infantil», todas ellas hoy desaparecidas) hasta atreverse a llamar a la puerta del poderoso imperio Bruguera, monopolizador de casi todos los tebeos que asoman la cara cada semana en los quioscos españoles. Y a los doce años de pedir permiso para entrar en la «casa», Ibáñez se ha convertido —con amplio margen de diferencia— en el historietista más popular del país y también en el más prolífico. Popularidad concedida, especialmente por dos seres más bien lunáticos que disfrutaban dándose golpes viñeta tras viñeta, y que responden a los poco eufónicos nombres de «Mortadelo y Filemón», unidos profesionalmente por su «agencia de información» y sentimentalmente por un sado-masoquismo galopante. La difusión de ambos personajes a través de tebeos y libros sigue creciendo tras quince años de vida, siendo el cine quien en esta difusión va a la zaga.

Un dibujante que hace cuarenta páginas semanales para un número potencial de lectores que puede llegar hasta los siete millones. No se puede decir que esta sea una entrevista minoritaria...

T.—¿Interviene usted directamente en las películas, o es a partir de sus personajes como trabaja un grupo de animadores, sin que su papel vaya más allá?

F. I.—Yo intervengo, sí, sí. Cuando la película se proyecta, voy a la taquilla, pago mi entrada, entro, la miro... y es como intervengo.

T.—Da la impresión de que está bastante descontento de este paso al cine...

F. I.—¿Descontento yo? Nooo. En cine los hace un amigo mío. ¿Y para qué perder un amigo?, díganme ustedes...

Un negocio como otro cualquiera

T.—Acaba de hablar de las diferencias cine/historieta. Sin embargo, en los últimos años se han hecho diversos estudios en los que se demuestra que el lenguaje cinematográfico y el lenguaje de los «comics» tienen una serie de conexiones muy evidentes, incluso elementos comunes. Partiendo de su opinión sobre esta teoría, nos gustaría saber si cree que el señor que dibuja una historieta se plantea unos problemas similares a los del señor que rueda una película.

F. I.—Es de suponer que sí. Pero mi problema es hacer la historieta, llegar a encontrar un guión que tenga cierta gracia y desarrollarlo en dibujos. Años atrás, además de ese problema, estaba el de cobrar la historieta. Esto, afortunadamente, ya pasó. A mí me preocupa más el encontrar un tema y unos «gags» que agraden al público que la realización, la parte de dibujo, que es simplemente mecánica.

«Lo que pasa es que para hacer bien la historieta se tendría, lógicamente, que prepararla antes, bocetarla, mirar de qué forma queda mejor, echar mano de archivo, buscar fondos especiales y cosas por el estilo. Haciéndolo de esta manera, tendríamos al final de la semana un par de páginas magníficas. Pero como el mercado requiere cuarenta páginas semanales, hemos de prescindir de todas esas cosas y trabajar, trabajar, trabajar... así es la situación actual. Hay pocos dibujantes, y los pocos que hay, debido a la gran demanda que existe de la revista infantil, pues hemos de cubrir todas las necesidades del mercado. Mercado no sólo español, porque la historieta que se hace en España cruza la frontera y media Europa se nutre de ella. Por lo tanto, no podemos perder tiempo —que no sería perder tiempo, al contrario, sería ganarlo para hacer las cosas mejor—, es imposible.

«Volviendo a la pregunta, pues no sé, no sé... Seguramente, ni yo sabría hacer hoy una película ni un director una historieta. Cada uno está especializado en su rama, y lo que hace falta es que nos salga bien a todos.

T.—Pero, entonces, esas necesidades actuales del mercado motivan que los personajes salgan menos preparados, que al producir tan de prisa, esa producción sea de menor calidad...

F. I.—La historieta infantil es un

negocio como otro cualquiera. Si el editor ve que existe mercado para lanzar diez publicaciones, no lanzará dos, lanzará diez. Y esas diez publicaciones han de llenarse. Es hoy el caso concreto de Editorial Bruguera. Bruguera lanza semanalmente unos doscientos mil ejemplares de cada una de sus cinco, seis o siete revistas infantiles, lo que representa un total de lectores que oscila entre los tres y los siete millones a la semana. Y a este público hay que darle género, hay que darle comida, hay que alimentar al monstruo. Lo que significa que no podemos perfilar demasiado las cosas. Pero también es cierto que hay historietas magníficas de fronteras afuera, hechas por realizadores que no pasan de las dos páginas semanales, y que llegan aquí y no gustan. De momento, lo nuestro gusta. A menudo, el público no aprecia la perfección, se guía por otras cosas, indiscifrables casi siempre.

**«Pulgarcito»,
en vez
del «Boletín Oficial»**

T.—Evidentemente, estos tres o siete millones no están compuestos por niños. Quiere decirse, entonces, que hay un amplio porcentaje de personas mayores que también leen —o leemos— estas publicaciones infantiles. Pero, ¿cómo se logra interesar a ambos sectores, cómo una historieta puede atraer, al mismo tiempo, a un niño de ocho años y a un señor de cincuenta?

F. I.—Bueno, a la historieta que nosotros hacemos se le llama «historieta infantil» por llamarla de alguna manera. En realidad va dirigida a un público compuesto, en un cuarenta por ciento, de niños, y en un sesenta por ciento, de adultos. Si la «historieta infantil» la leyera simplemente los niños, entonces en vez de preguntar a ese señor de fuera ¿dónde está Ibáñez?, ese señor de fuera sería yo y ustedes me preguntarían —a mí, como ordenanza— por otro... En teoría, la historieta infantil no existe, y cuando ha habido alguna que se ajustaba a los cánones, pues ha durado muy poco, porque era completamente ñoña, no atraía a todos los públicos. Y si no atrae a todos los públicos, no es negocio, y si no es negocio, el editor no la quiere. Como veis, todo va a parar en el negocio final del editor. Lo que me parece lógico, ¿eh?

T.—Insistiendo sobre lo mismo, ese «atraer a todos los públicos» se consigue a base de considerar al adulto como un poco —o un mucho— niño, o al niño como un semiadulto, un adulto en potencia.

F. I.—Las dos cosas. Porque las dos cosas son ciertas, ¿no? Se busca el término medio, y ya está, miel sobre hojuelas. El adulto ya tiene el «Boletín Oficial», y si no lo lee porque prefiere leer «Pulgarcito» será por algo, digo yo. Por otra parte, los niños crecen hoy día sabiendo mucho; prácticamente, un niño de diez años de mil novecientos setenta y dos equivale a un adulto de veinte años de no hace

demasiado tiempo. Además, si fuéramos a hilar muy fino, tendríamos que hacer veinte formas distintas de revista, acoplándonos estrictamente a los diversos periodos del ser humano..., y eso no se puede hacer. Por ello buscamos algo que agrade a todos. Es una cuestión de gustos, no se puede analizar más.

T.—Estamos en el terreno del «agradar», de la evasión, de lo divertido... La historieta es simplemente un medio para obtener estas tres cosas, sin mayor proyección que un consumo inmediato, o cree usted que los tebeos también reflejan de alguna manera, indirectamente si se quiere, una serie de realidades, o si a través de ellos se puede llegar a conocer una realidad social, por ejemplo...

F. I.—Eso es problema de los sociólogos, no mío. Yo no tengo tiempo de pararme a pensar en otra cosa que no sea la historieta. Porque vivo de lo que llaman una profesión liberal: me levanto tranquilamente a las seis de la mañana, estoy trabajando —tranquilamente— hasta las dos del mediodía; a las dos del mediodía como tranquilamente en veinte minutos, vuelvo a mi mesa, continúo pensando y trabajando hasta las diez de la noche, siempre muy tranquilamente. A veces me pregunto: ¿cómo serán las profesiones no liberales?

»Entonces, está claro que no me da tiempo a pensar si la historieta va a influir en el público o si es el público el que me está influyendo a mí y a mis personajes sin darme cuenta, o cosas por el estilo. Los sociólogos también han de vivir y ganarse su sueldo; por lo tanto, que resuelvan estas papeletas.

**Incluso reminiscencias
kafkianas**

T.—Y cuando usted lee análisis teóricos dedicados a sus personajes, o al «comic» español en general, ¿qué es lo que piensa de ellos?, ¿le valen en algún sentido?

F. I.—Estos señores descubren cosas en las historietas que yo, cuando las leo, me digo: ¿pero esto lo he hecho yo? Algunos de estos autores complican de tal manera la historieta que a mí me espantan, francamente me espantan. Aseguran que los personajes de fulanito son así, tienen tales reacciones psicológicas, tales reminiscencias kafkianas... ¡caray!, yo no he hecho nada de eso, por favor, yo soy un hombre limpio... Se exagera un poco, de verdad. Aunque, por otro lado, está bien que esos señores se preocupen de la historieta y ayuden a mantenerla al día, que la promocionen. De hecho, a nosotros nos hacen un favor.

T.—Hemos hecho las anteriores preguntas porque nos parece que ha habido una notable evolución en los personajes de los tebeos españoles. Los actuales poseen un mundo propio, muy alejado de la realidad, se han abstractizado, por decirlo de alguna manera; han perdido la representatividad que tenían otros anteriores, como las Hermanas Gilda o como Carpanta, que



**«MI HUMOR, COMO EL DE TODOS
LOS HISTORIETISTAS ACTUALES,
ES DE EVASION,
PURA Y SIMPLEMENTE DE EVASION».**

era un personaje nacido en un momento muy concreto y por unas causas muy localizables...

F. I.—Carpanta fue un personaje del momento, del momento y de nuestro país. Hoy día no podemos limitarnos a hacer los personajes para el mercado interior, han de ser unos personajes generales, que interesen en toda Europa. Por eso no pueden tener unas características demasiado definidas, de tipo local, necesitamos echar mano de un humor internacional, que agrade a todo el mundo. Supongo que Carpanta, por seguir con este ejemplo, no interesaría fuera. A pesar de que las historietas son magníficas, a pesar de que Escobar es un maestro y tiene una gracia extraordinaria, el fondo de las historietas de Carpanta quizá no se acabase de entender fuera de España. Supongo sólo, ¿eh?

T.—¿Pero no ha habido otras causas, aparte de esta necesidad de internacionalización, que hayan influido en el cambio?

F. I.—Es que también se trata de un proceso lógico. La historieta siempre evoluciona: evoluciona la historieta en general y evoluciona la propia historieta que hace cada dibujante. Se va cambiando de estilo, de sistema, de recursos. Ustedes se acordarán que, años atrás, en la revista «Pulgarcitos», casi se daba más importancia a la palabra que a la imagen; se usaban entonces aquellos «bocadillos» llenos de palabras rimbombantes, rebuscadas, que no significaban nada... y le hacía gracia al público. Hoy se busca más la imagen, la acción, la movilidad, ayudadas ligeramente por el «bocadillo», por la palabra. Y de aquí a unos cuantos años, ¿qué sé yo lo que puede salir? De momento estamos en esto, en una historieta con una cierta agilidad, una cierta gracia, un cierto dinamismo, al que colabora un diálogo lo más breve y, dentro de esa brevedad, lo más gracioso posible. Y no es una situación solamente española, fuera de España viene a ser lo mismo. A veces introducen cambios, un poco atrevidos y tal, pero de momento se estrella con la pared, no progresan. Aunque progresarán, claro, la evolución está hecha de pequeños cambios como éstos.

Hablando mal de los señores sesudos

T.—Con respecto a otros tipos de humor que existen hoy en nuestro país, ¿cuál es la situación de la historieta? En otras palabras, ¿qué relación hay entre un Ibáñez y un Chumy, un Escobar y un Forges, un Vázquez y un Perich, un Coni y un OPS...?

F. I.—Bueno, por un lado está el chiste político, que yo jamás he hecho ni intento hacerlo; por otro, el chiste de las cosas que ocurren en el país, puramente local y que no trasciende nuestras fronteras, y está lo nuestro, el humor «infantil» entre comillas, que se aparta completamente de los dos anteriores. Lo que hacemos nosotros vie-

ne a ser como el celuloide rancio, que no ha muerto ni posiblemente morirá jamás. Celuloide rancio, hecho de otra forma, con otra concepción y trasladado a un papel. Esa similitud me hace confiar en que la historieta seguirá gustando durante años y años.

»No soy tonto. Ya sé que todavía hoy la historieta se considera como un arte inferior. Los señores sesudos no quieren saber nada de ella, enfrascados como están en sus novelones. Poco a poco ya se irán convenciendo de que esas historietas que tanto desprecian podrían suplir muy bien a las novelas que leen. Es simplemente una cuestión de tiempo, de machacar y machacar. Por mi parte, me niego a establecer jerarquías en el humor. Pasa como en la Medicina, ninguna especialidad es más importante que otras, todas se complementan y se necesitan entre sí. Pues igual aquí.

T.—A la vista de cuanto acaba de decir, ¿cómo definiría usted su propio humor?

F. I.—Mi humor, como el de todos los historietistas actuales, es de evasión, pura y simplemente de evasión. Se basa esencialmente en la sencillez de las cosas. Cuanto más sencilla es una historieta, el público mejor la lee y pasa un rato distraído. No hace falta que se ría a carcajadas, sólo con que empiece una historieta y la termine y ponga una buena cara nos sentimos satisfechos. Es señal de que le ha gustado, de que ha pasado un momento agradable. La historieta ha cumplido, entonces, su principal misión.

T.—El hecho de estar trabajando en un tinglado editorial tan amplio como Bruguera, que tiene ya su línea marcada, sus características propias, ¿condiciona de alguna forma la personalidad de los dibujantes que publican allí, predomina la «marca de la casa» sobre la trayectoria individual de cada uno?

F. I.—Al principio, quizá sí; cuando llega un dibujante nuevo que se inicia en la profesión, pues, claro, hay que guiarle un poco, conducirlo ligeramente. Luego, si se ve que ese dibujante tiene calidad de historietista, ya se le permite que coja los derroteros que más le gusten. Siempre que los resultados agraden a la empresa y agraden al público, claro. Lo que no es algo privativo de nuestra editorial, por supuesto, todas vienen a funcionar igual.

»O sea, que no es que Bruguera condicione una forma de hacer, es que la forma de hacer es esa. Hace unos años, en Barcelona y en Madrid existían otras varias editoriales de publicaciones infantiles o juveniles. Hoy prácticamente todo está en manos de Bruguera. No creo que haya sido por casualidad.

T.—Eso quiere decir que actualmente, en España, cualquier iniciativa que fuese por camino distinto al de Bruguera fracasaría sin remedio...

F. I.—No, no, ¿por qué?; no, ¿por qué había de fracasar? Tendríamos que esperar la reacción del público para saberlo. Supongo que habrá otros caminos, la cosa es que demuestren su existencia.

¿Conflicto generacional en la historieta?

T.—En su excelente libro «Los «comics», arte para el consumo y formas pop», Terenci Moix habla de dos generaciones de dibujantes de Bruguera: la del treinta y seis (Peñarroya, Escobar, Nadal) y la del cincuenta y seis (usted mismo, Beltrán), esta última que empieza a trabajar en la editorial alrededor de mil novecientos cincuenta y nueve. Nos gustaría saber si cree que realmente existe esta división generacional, si ve características diferenciales muy marcadas entre ambos grupos.

F. I.—Pienso que no se puede hablar de generaciones que van de tal año a tal otro o que están marcadas con un número exacto, como con matasellos. No, la evolución es continua. Lo que pasa es que es lenta y quizá el público ni se da cuenta de ella. Lo percibimos realmente si cogemos una revista de hoy y una revista de hace diez años. Quizá nuestra entrada en la casa supuso una variante, pero si no hubiéramos llegado, seguro que los señores que ya estaban allí habrían evolucionado en un sentido igual o muy parecido.

T.—Y aparte de que sea generacional o no, tenga fecha precisa o todo lo contrario, ¿cómo ha sido esa variante?, ¿cuáles han sido los puntos de separación?

F. I.—Bueno, en parte ya los he dicho antes. Creo que nosotros aportamos más agilidad en la historieta, más vivacidad, más movilidad. Antes, en la historieta se conversaba; ahora, la historieta se mueve. Dicho así, quizá no parezca nada, pero de verdad que representa un cambio esencial. Aparte se ha modernizado el dibujo, como es lógico y natural.

T.—Ibamos a apuntar otra cosa que, en su caso sobre todo, nos parece muy clara, y es la importancia dada a los segundos términos. Es decir, que en la historieta tradicional de los años cuarenta había dos figuras que estaban hablando, y detrás, nada. Sin embargo, en las suyas (aunque quizá últimamente menos) detrás hay un gato que está haciendo no sé qué, o un caracol con sombrero que está fumando, o «Rompe-techos» pegándose contra una farola, o «espeluznantemente» un señor con un puñal clavado en la espalda que va leyendo un periódico por la calle...

F. I.—A mí esto de los segundos términos me gusta mucho; desde el principio me ha gustado muchísimo. ¡Lástima de falta de tiempo! Si en vez de hacer tantas historietas a la semana hiciese pocas, a mí me gustaría que en el trasfondo de la historieta principal, en su segundo término, hubiera otra historieta que se desarrollaría a la sombra de los primeros personajes, y quizá incluso una tercera historieta... Pero el tiempo nos lo condiciona todo. Con nuestro ritmo de trabajo sólo podemos recurrir a pequeños detalles que animen un poco la viñeta; lo demás es un lujo.

T.—Pero algo de esa idea de las tres historietas que coexisten ya es-



«NO TENGO TIEMPO DE PARARME A PENSAR SI LA HISTORIETA VA A INFLUIR EN EL PÚBLICO O VICEVERSA. ESO ES PROBLEMA DE LOS SOCIOLOGOS, NO MIO».

taba en su estupenda página «13, rue del Percebe»...

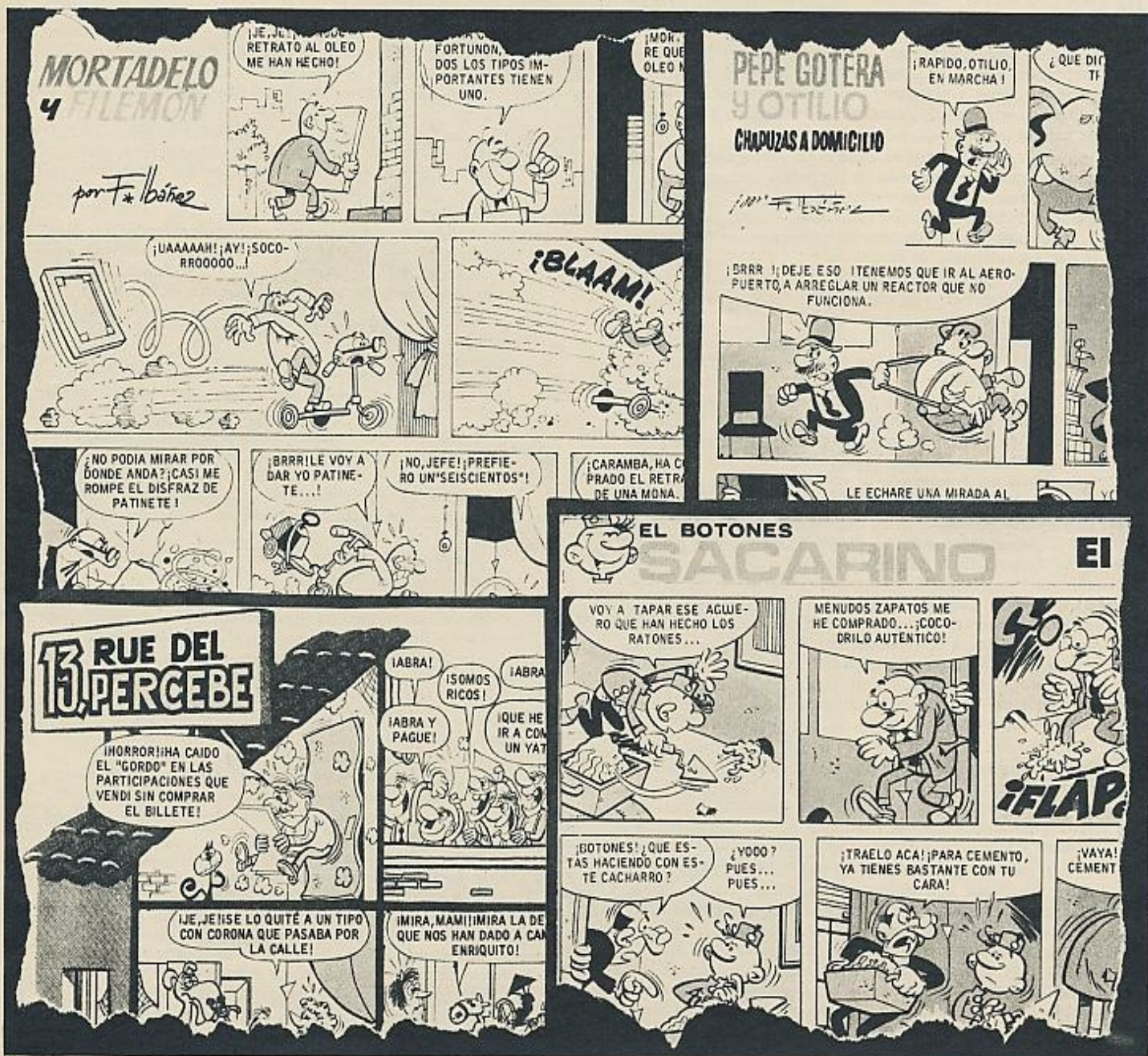
F. I.—Aquello en sí no era una página de historietas; era más bien una página de chistes. Que daba más quebraderos de cabeza que un parto múltiple, sobre todo porque no nos podíamos escapar del escenario fijo —cada uno de los pisos— en que se movían los personajes. Las diferencias con una página habitual de chistes venían dadas, primero, por la abundancia de detalles de ambientación, y segundo, porque el lector ya estaba familiarizado con los tipos que vivían en «13, rue del Percebe». Sabía que el uno no pagaba facturas, que el otro metía animales en casa, que el ascensor nunca funcionaba... eso le daba encanto. Tenía mucha aceptación, pero era tan difícil...

Conatos de discusión

T.—Lo que sí existía en esa página era un pequeño tono crítico, divertido, cachondo es la palabra, sobre muchas cosas, un tono incisivo, de meter un dedo por algún sitio... aun dentro de un intento continuo de diversión, de evasión.

F. I.—A veces, sí; a veces ocurría. No está de más poner detallitos que reflejen algún aspecto de la vida actual. Pero no es tónica general, son excepciones. Parto de la base de que con mis historietas yo no quiero criticar nada ni jamás lo he hecho. Creo que el tebeo debe darle al niño diversión, no formación y tam-

«LA LLAMADA "HISTORIETA INFANTIL" VA DIRIGIDA A UN PUBLICO COMPUESTO EN UN CUARENTA POR CIENTO DE NIÑOS Y EN UN SESENTA POR CIENTO DE ADULTOS».



poco destrucción. Hay quien dice que la historieta debe formar. Yo pienso que bastante se paga en la escuela para que lo hagan los maestros y los profesores. El tebeo es como un juguete más, un juguete visual, y los juguetes son para distraerse. Y ustedes saben perfectamente que los juguetes instructivos no los compra casi nadie.

T.—Pero usted tampoco ignora que en la posguerra española había una serie de revistas infantiles («Flechas y Pelayos», «Chicos», «Maravillas») que no sólo trataban de formar al niño, sino de instruirle oficialmente en la ideología oficial. Era una especie de humor infantil político...

F. I.—Yo es que no puedo concebir una mezcla así: humor-infantil-político... me parece monstruoso. Y no niego que existiera; yo mismo he leído montones de esas revistas.

T.—Sin alejarnos del tema, ¿cree que influye la ideología del dibujante en el resultado de una historieta cómica, en que según sea muy de derechas o muy de izquierdas (hablando en sentido no directamente político, sino de acercamiento a la vida en general), sus personajes harán unas cosas o harán otras, tendrán diferentes maneras de actuar, de comportarse?...

F. I.—Creo que eso es aparte, que no tiene nada que ver.

T.—¿Cómo que no tiene nada que ver? Es imposible que en una labor de creación un autor no refleje sus opiniones ante la vida, su postura ante las cosas, su manera de pensar... Por ejemplo, usted trata los objetos de una forma absolutamente anárquica, destructiva, no pinta una lámpara de la «única manera» que se puede pintar una lámpara...

F. I.—¡Puff! Quizá, quizá se reflejen una serie de cosas, pero en todo caso es algo completamente inconsciente, completamente. Y lo digo por darles gusto a ustedes, ¿eh?... que son unos cabezotas y unos testarudos...

T.—Bueno, pues por eso queremos saber ahora cuáles son las limitacio-

nes de censura que tiene una historieta, qué obstáculos administrativos encuentra usted en su trabajo...

F. I.—¡Hombre, lo que faltaba! Pero si la censura es una cosa magnífica, que mira por el bien de los muchachos, por su educación, para que lleguen a ser buenos hombrecitos el día de mañana y todo lo demás. Y es muy de aplaudir la labor de estos señores. Pero, ¿es que alguien pone en duda la obra benéfica de la censura en nuestro país? ¡Por Dios!, lo que me faltaba oír... Ya no hablo más. Punto final.

Entrevista registrada en magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: RAMÓN RODRIGUEZ.