

# PEQUEÑOS DEFECTOS QUE DEBEMOS CORREGIR: APRENDIENDO A SER MUJER EN LA HISTORIETA SENTIMENTAL DE LOS AÑOS CINCUENTA Y SESENTA

Rosario Jiménez Morales

*Profesora de la Universidad Rey Juan Carlos*

**ABSTRACT:** *The so called "sentimental story" published in the 40s and 50s in Spain played an important part in women education during the postwar period. Publications as Florita, Mariló or Blanca spread a symbolic construction of femininity based on submissiveness. Love was the only destiny for women. And therefore they had to prepare themselves for it. Values as simplicity, integrity, absolute devotion to men and to the family, and rejection of fantasy represented the axiology of this publications. Feminine comic perpetuated in this way the asymmetric relationships in the Spanish society at the time by using a process sometimes even autorreferential since this reductionist image was created and disseminated by women authors as well.*

**KEY WORDS:** *Feminine comic; gender and symbolic representation; Spanish postwar period.*

En los años cincuenta, todavía época de posguerra, surge en España lo que se denominó "historieta sentimental", un género dentro del tebeo destinado exclusivamente a las mujeres y caracterizado por el tono fuertemente melodramático de sus publicaciones. Con la revista *Mis Chicas*, primera cabecera de este tipo fundada el 2 de abril de 1942 por Consuelo Gil, se le ofrece a la mujer un espacio propio dentro de un medio fundamentalmente masculino en el que la representación de la mujer era limitada.

Tras esta primera aproximación al universo femenino, la pregunta se hace obvia: ¿qué variaciones introduce el cambio de *target* en los contenidos? ¿De qué manera se transforma la creación simbólica de la mujer? ¿Empieza a pronunciarse, a superar la afasia, en lugar de ser hablada? Más bien lo contrario. Como afirma Juan Antonio Ramírez, en estas ficciones "ella es el ideal, la suprema perfección: espejo reductor-deformador que pretende contribuir a mantener la falsa opinión de que lo

# SMALL DEFECTS WE SHOULD CORRECT: LEARNING TO BE A WOMAN IN THE SENTIMENTAL CARTOON DURING THE 50S AND THE 60S DECADES

**RESUMEN:** La historieta sentimental de los años cuarenta y cincuenta jugó un papel fundamental en la educación de la mujer durante la época de la posguerra en España. Publicaciones como *Florita*, *Mariló* o *Blanca* difundían una construcción simbólica de la feminidad basada en la sumisión. La mujer era el sujeto destinado al amor y debía prepararse para ese final único. Valores como la sencillez, la honradez, la entrega absoluta al hombre y a la familia y el rechazo de la fantasía constituían la axiología de estas publicaciones. De esta forma, el cómic femenino perpetuaba las relaciones asimétricas de poder presentes en la sociedad española de la época mediante un proceso en ocasiones autorreferencial, ya que fueron muchas las autoras que colaboraron en la difusión de esta imagen reduccionista.

**PALABRAS CLAVE:** Historieta sentimental; representación simbólica de la mujer; periodo de posguerra.

reflejado es y debe ser la realidad" (Ramírez, 1975: 159). Reflejo y ser real se confunden porque no están tan lejos el uno del otro. Ambos se retroalimentaban en un proceso de culturización de la mujer a través de signos que le eran impuestos.

El aparente acceso de las mujeres a la cultura a través de las formas populares devino un instrumento eficaz de transmisión de la ideología dominante, de los valores impuestos a la minoría; minoría, por otra parte, no cuantitativa, sino respecto a la capacidad de producción de discursos y del imaginario simbólico. Estas obras lexicopictográficas se utilizaron para perpetuar las relaciones asimétricas que se producían entre géneros, y frente a lo explícito surgió en términos frankfurtianos un contenido oculto destinado a reafirmar y perpetuar la situación de opresión en la que vivía la mujer. La lectura de las obras, hegemónica en cuanto a que no se oponía resistencia en la decodificación, tenía una lógica subyacente impuesta a

través de inferencias y mediante la cual se reforzaban los valores opresivos sociales. Quedaban aún algunos años, más en el caso español, para que la deconstrucción colaborara con el feminismo en la desarticulación de los discursos emitidos desde las instituciones de poder.

Para asegurarse una recepción acorde con las intenciones emisoras, las distintas historietas de las diferentes colecciones mantenían una estructura y una estética muy similar entre ellas. Cambiaban los personajes, pero el argumento se repetía incesantemente. Es realmente llamativo que no se provocara un cansancio de las formas, ya que no había lugar para la sorpresa. Las lectoras esperaban y conocían casi de forma apriorística el obligado y necesario *happy ending* (lo que Adorno llamaría el anhelo de un terreno seguro). En pocas páginas y en un esquema reiterado *ad infinitum* las protagonistas cumplían su sueño de felicidad mediante el verdadero amor. Habría que preguntarse: ¿por qué entonces consumían este tipo de lecturas?

No poco se ha hablado sobre la abolición de la novedad en los productos culturales de masas, de cómo estos simplifican la gnoseología repitiendo estereotipos fácilmente identificables por el consumidor. Adorno y Horkheimer avisaron desde su postura neomarxista de los peligros de la insistencia de la masa en la ideología que la domina, en la interiorización de un mito del éxito difícilmente alcanzable en la realidad. Situada la lectora en el plácido lugar de lo ya conocido, se evitaba la incómoda confrontación con lo nuevo, que se opone aquí a lo dominante. La dicotomía se establecía entre elaborar un pensamiento propio o dejarse llevar por una necesidad afectiva que además coincidía con las expectativas que la sociedad había puesto en ellas. Difícil elección, si es que existía, en la España de la posguerra.

Sin embargo, en toda representación siempre se pierde algo de lo representado en un proceso de construcción de significados que actuará de forma global. En la representación de lo femenino en el tebeo sentimental se pierde a la mujer real, a la que se codifica con signos que sustituyen la propia realidad (el simulacro que sustituye a lo real por los signos de lo real, diría Baudrillard). Se educaba así a la mujer a través de la percepción que de sí misma intuía en las historietas sentimentales. Y es ahí donde entramos en el terreno de la ideología, en la imposición de unos valores a favor de una clase dominante que terminan por alienar al grupo dominado. Mediante un proceso de identificación con las protagonistas

se perpetúan esos valores dominantes, ya que "cualquier concepto ideológico de apariencia o alcance universal puede ser hegemonizado por un contenido específico que acaba "ocupando" esa universalidad y sosteniendo su "eficacia" (Zizek, 2010a: 13). Los valores y las ideas no ocupan un lugar autónomo, son construcciones abstractas que deben estar insertas en un discurso para permitir su perpetuación. Al introducirlos en el relato, forman parte del proceso comunicativo. Están listos para transmitirse y decodificarse.

Los estereotipos eran emitidos incluso por la propia mujer, pues en muchos de estos tebeos existía la participación femenina en las labores creativas. De esta forma, se creaba un fenómeno paradójico: la mujer era hablada por ella misma a partir de un proceso de interiorización de la representación que el hombre había impuesto. No realizaba un discurso libre sino que este surgía de las estructuras de poder. Parece coherente si se analiza la transmisión del mensaje ideológico en la sociedad. El primer paso en la dominación de un grupo sobre otro es la imposición que tras un periodo se convierte en aceptación de unas condiciones que por interés no le pertenecen (lo que Marx denominó falsa conciencia). Es el propio grupo oprimido el que se encarga de perpetuar el pensamiento opresor y es igualmente entonces cuando se llega al momento álgido de la subordinación de un sexo a otro, cuando la parte oprimida expresa de sí misma:

Las mujeres, por suerte o por desgracia, tenemos fama de habladoras y de contar mentiras. Tanto, que nuestros más antiguos refranes lo confirman. Por ejemplo: 'Yendo las mujeres al hiladero, van al mentidero (*Mariló*, nº 50).

Así, la imposición maximiza su potencialidad al realizarse de forma horizontal entre semejantes, pues las relaciones verticales llevan implícito el germen de la sublevación. El recurso al humor era además un instrumento sumamente eficaz para construir el modelo arquetípico femenino, ya que la capacidad de reacción ante el mensaje latente disminuía. De esta forma, la revista *Sissi* tenía una sección denominada "La costilla de Adán" en la que eran frecuentes la reiteración de tópicos que conformaban la imagen femenina:

La verdad yo no creo en el flechazo; no se puede saber a primera vista si un hombre es rico o no (*Sissi*, nº 168).

Me encantaría llevar tu retrato colgado del cuello dentro de un medallón de oro, adornado con perlas y brillantes (*Sissi*, nº 182).

Me gusta venir a este restaurante, porque se come muy mal y mi línea no corre ningún peligro (*Sissi*, nº 207).

Si, parafraseando al político y escritor francés Étienne de La Boétie, cualquier forma de servidumbre se realiza con la aceptación de los sometidos, es fácil vislumbrar una colaboración de las mujeres en la interiorización de los valores que les ofrecían estas publicaciones; colaboración que se realizaba de forma totalmente inconsciente, pues “una obra de arte de masas puede garantizar su efecto ideológico al instilar falsamente ideas comunes, al instillarlas de modo epistemológicamente defectuoso, pero con implicaciones favorables a prácticas de dominación” (Carroll, 2002: 338). Lo artificial, lo impuesto, se percibe como lo per se, como lo perteneciente al orden lógico y casi biológico de las cosas. Así, “el orden natural —que no es sino el artificial de la moral dominante— acabará imponiéndose por sí solo. Ella no tiene nada que hacer. “Tan solo amar y callar” (Altarriba, 2001: 138). Pero, ¿cuáles eran los principales valores —llamémosles principios de dominación— transmitidos por las historietas sentimentales?

## LOS PEQUEÑOS DEFECTOS

En la revista *Florita* se podía encontrar una sección titulada “Pequeños defectos que debemos corregir”, destinada a pulir las posibles aristas de la esposa futura e ideal en la que debería convertirse la mujer. El uso de la palabra “deber” implicaba una obligación, un imperativo que había que cumplir si no se quería formar parte de las taradas, es decir, de las imperfectas. Decir “defectos” llevaba implícita una búsqueda de la perfección, mientras que la utilización de “pequeños” contribuía a minimizar la posible preocupación de las lectoras. Había que educar, pero no a través de la agresión explícita.

En la búsqueda de la perfección ha sido sin duda el género femenino el que más ha sufrido la imposibilidad intrínseca a la palabra. Buena ama de casa, mejor amante, y, al incorporarse al trabajo, una profesional respetada. La mujer debía y aun actualmente debe ser perfecta, a lo que cabe preguntarse, ¿para quién? ¿Perfecta en sí misma? Jamás. Perfecta para el hombre, para la imagen simbólica que el hombre quiere proyectar sobre ella. La mujer es un ente desnudo que es necesario llenar a base de los atributos dictados desde el patriarcado. De esta forma, se desubjetiviza, se convierte en objeto de

deseo, y no meramente erótico, sino también en trofeo del matrimonio. La mujer no elige, es elegida. Citando la célebre sentencia de Simone de Beauvoir “On ne naît pas femme, on le devient”, la mujer llega a serlo a través de un proceso de culturización y de anulación de su ser. ¿Y qué defectos debían corregir las lectoras de las historietas sentimentales? No debían ser coquetas, sino sencillas y modestas, renunciando al adorno excesivo: “Es equivocado el concepto de que una habitación modesta no luce nunca. A veces, un simple detalle, como cortinas o visillos, confeccionados por vosotras mismas, puede hacer interesante lo que era vulgar” (*Florita*, nº 272).

El halago de la sencillez era tal que a menudo en las historias el desequilibrio económico entre los protagonistas se cubría si esa virtud estaba presente en la chica. Así, un pretendiente pudiente podía expresar de la mujer deseada: “Silvia es una chica sencilla, lo reconozco. Pero eso le hace más encantadora aún...” (*Blanca*, nº 25).

Tampoco había que molestar cuando se estaba enferma, había que pasar desapercibida. La limpieza era asimismo precepto de obligado cumplimiento: “La mujercita que, debido a su esfuerzo consigue hacer brillar semejantes cualidades, se encuentra preparada para que su futura casa sea un hogar modelo” (*Florita*, nº 273).

Y para no descuidar las labores “propias” de la mujer, existían secciones que enseñaban a cocinar y a coser.

La sumisión se enmascaraba bajo la discreción; virtud muy halagada en estas historias y que aquí se convertía en un claro eufemismo. Las representaciones eran además muy maniqueas. Las protagonistas o se situaban en el lado de la bondad, dispuestas a una entrega máxima y con un halo virginal, o



Imagen 1. Claro de luna, nº 94.

representaban todo aquello que se debía evitar. A veces pasaban de un extremo al otro, sin transición ni metamorfosis con resultados híbridos. El poco espacio que ocupaban estas historias provocaba unos cambios éticos bruscos. Además, al estar destinado a un público amplio, los personajes estaban fuertemente codificados bajo unos signos que permitían una exégesis inmediata y simétrica respecto del proceso de enunciación. El mensaje era claro: si querían ser aceptadas por la sociedad y formar un matrimonio (lo que venía a ser lo mismo), debían comportarse acorde a los buenos valores que allí se enseñaban. Había que seguir todos sin excepción. Se construía de esta forma un arquetipo femenino rígido; nada de identidades líquidas o poco estables.

Y si se ensalzaba la sumisión, se demonizaba por completo su contrario: la desobediencia, la cual constituía una evidente desviación. Así sucedía en el nº 50 de la revista *Mariló*, cuyo título, “Desobediencia castigada”, resumía la semántica del relato. Cuenta la historia de Teresina “una preciosa niña de unos trece años de edad, muy aficionada a asistir a toda clase de fiestas y figurar siempre en el puesto más destacado de las mismas”. Su madre le regañaba porque su comportamiento era “impropio de una niña que ha de ser modelo de sencillez y recato”. Teresina es invitada a un baile, pero desobedece a su madre al no ponerse la ropa adecuada. A causa de las bajas temperaturas y de su empeño en mostrarse, enferma de una pulmonía que la lleva cerca de la muerte. Solo los rezos piadosos de la madre logran salvarla. A partir de entonces es obediente; obediencia a los padres que en la vida real se traducirá en un comportamiento similar frente al marido. Resulta igualmente importante la mención al hecho religioso. No es la madre la que perdona en última instancia la imprudencia a la niña sino Dios. La obediencia no está impuesta por el ser humano sino por la divinidad. Se instaura así en términos “foucaultianos” una voluntad de verdad inserta en el discurso y legitimada a través de una instancia superior. No son dictados humanos los que obligan a la sumisión sino religiosos y, por lo tanto, incontestables. El hombre ni puede ni debe intervenir en las leyes divinas. Forman parte de una lógica construida históricamente y presentada como algo naturalizado. Si Dios desea que la mujer obedezca, esta lo hará mediante un aprendizaje conductista basado en el binomio recompensa-castigo.

Este apoyo en la religión como fundamento de la ética era un recurso recurrente. Se educaba a las mujeres en la misericordia, se les enseñaba a perdonar a través de los

preceptos de la Biblia. Entre las historias de ficción y los recortables de muñecas y vestidos, se insertaban parábolas como la del buen samaritano o las llamadas Gracias Actuales (auxilios e inspiraciones que da Dios para evitar las tentaciones). La mujer debía ser pura, piadosa, debía saber perdonar. En una España mayoritariamente católica, el discurso religioso tomaba el carácter de verdad de forma inmediata. Era un argumento de autoridad indiscutible.

Pero no solo se utilizaba la ficción para inculcar valores, sino que también se educaba mediante el ejemplo de personas reales. Eran frecuentes las secciones que describían las vidas ejemplares de mujeres influyentes: reinas, religiosas y sobre todo las dedicadas a las artes, aunque siempre ensalzando las cualidades morales. Así, en el número especial de Navidades de *Florita* de 1955 se comenta la vida de Ana de Uzés, escultora y escritora, quien “a pesar de las reconocidas y alabadas cualidades escultóricas y literarias, su labor más digna de loa fue su caridad inagotable, el amor al prójimo doliente y menesteroso”. Ello unido a la frecuente mención a estrellas de cine, conformaba la figura del idolo mediante la cual era más sencillo transmitir la carga ideológica.

## LA VIVENCIA DEL AMOR

Hay un destino al que la mujer se veía abocada, un sentido en su existencia. Era el amor. Efectivamente, “ella solo ama y, cuando no lo hace, espera la llegada del amor que, si cumple con los requisitos de honestidad, dulzura, humildad y callada laboriosidad, no dejará de producirse” (Altarriba, 2001: 128). Y mientras esperaban la llegada del amor, su vida aparecía como congelada, anulada en la inmovilidad. Walter Benjamin denominaba al momento mesiánico como “dialéctica en suspenso” (*dialektik im stillstand*), es decir, mientras se anhela la llegada del Mesías todo permanece inmutable. De la misma forma, la niña permanecía en su infancia hasta que el hombre en una acción mesiánica permitía que prosiguiera su vida como mujer, que es lo mismo que decir como persona entregada al amor. Era entonces cuando comenzaba su propio y fugaz viaje “heroico” en el que “[...] descubrirá unos nuevos sentimientos, alcanzará la madurez afectiva, se hará realmente adulta. En ese sentido, la historieta sentimental escenifica una ceremonia de iniciación, un rito de paso que se llevará a cabo cumpliendo con unos tránsitos emocionales, obligatorios para obtener la felicidad. Porque llegar a ser mujer y casarse

—ambas cosas coinciden en un mismo y maravilloso acto— no solo es garantía de felicidad sino la única posibilidad de conseguirla” (Altarriba, 2001, 135). Y era el hombre el mentor y el guía que daba pie a la epifanía reveladora de la verdadera naturaleza de su ser. Descubría así una teleología que le estaba destinada desde el nacimiento, un destino al que pocas escapaban. Si para Heidegger el ser humano era un ser para la muerte, para la historieta sentimental y para la sociedad española de la época la mujer era un ser para el amor, un ser destinado a la entrega incondicional.

En el nº 4 de la revista *Blanca* se narra la historia de Magdalena, una adolescente despreocupada por encontrar el amor, pero cuya opinión varía cuando un hombre se siente atraído por ella: “He dejado de ser una niña. ¡Él me ha dicho lo que toda mujer desea escuchar y sus palabras han despertado mi corazón!”.

A partir del momento en que él la invita al baile y la ve como mujer, ella piensa que ha cambiado incluso físicamente. Es por ello que inmediatamente va a mirarse en un espejo, pues las palabras del hombre parecen haber obrado milagros sobre el físico de la muchacha. La percepción de la propia imagen se ha realizado a través del Otro. Es el hombre el que aporta la identidad a la mujer, el que la rescata de la nada mediante la mirada. Se convierte así en objeto observable y observado. Está preparada para cumplir las expectativas del otro género perdiendo su subjetividad. Ella nunca puede desear, siempre es deseada. Por lo tanto, es normal que “no emita signos, pero sepa interpretarlos” (Altarriba, 2001: 141). Es una mera figura de decodificación semiótica dedicada a una hermenéutica constante. Si se considerara el acercamiento y seducción del otro en los términos dictados por Bataille, se diría que la mujer es siempre la receptora de ese acto de agresión, nunca la que agrede. Así, se podría resumir el acto mesiánico de redención y salvación de las mujeres a través de los hombres citando tres niveles diferentes: un rescate físico, concerniente a situaciones donde la vida de ella peligra y el hombre demuestra su superioridad anatómica; una salvación económica (les ayudan a salir de la pobreza); y una intervención metafórica situada en el orden de lo simbólico (la transformación en mujer). Son situaciones de inferioridad física, económica y personal; situaciones cuya perpetuación provocaba que las mujeres las aceptaran como normales en su vida cotidiana y se anulara su capacidad de resistencia a la lectura ideológica.

Es frecuente la siguiente exclamación entre las protagonistas de los romances: “¡Por fin he encontrado lo que mi

corazón anhelaba desde que dejé de ser niña!” (*Sissi*, extra de verano, 1961).

La mujer que no era capaz de amar era vista como una niña, cuyo comportamiento infantil debía finalizar. No era concebible la vida sin sentimientos románticos. El rechazo no podía provenir de una decisión autónoma y adulta. Hubiera sido inadmisibles. En el nº 53 de *Tu romance*, una mujer joven enamorada de un hombre más adulto expresa su inmadurez burlándose y despreciando el amor: “Yo al menos sigo siendo una niña. ¡Me molesta la seriedad, el amor y todas esas zarandajas, Andrés!”. Sin embargo, su postura no será ni mucho menos firme. Al final de la historia el personaje se habrá rendido finalmente al destino inexcusable del amor, y su crecimiento interior habrá acabado.

Paradójicamente, mientras la mujer se desarrollaba en la vivencia del amor romántico y más específicamente en el matrimonio, el hombre recuperaba su adolescencia en el mismo. Resulta extraño ver exclamar al novio en uno de los relatos cuyo argumento gira alrededor del matrimonio de varias hermanas: “Ellas ya se han convertido en mujeres, y yo es como si volviese a tener quince años” (*Sissi*, nº 272).

Sin embargo, la ausencia de Eros en las historias convertía la relación conyugal en una práctica materno-filial. Desprovista de todo elemento sexual, la mujer ocupaba el lugar de la madre. Era un amor sin erotismo, sin sexo. De ahí que la mujer, aunque femenina, no debía mostrarse demasiado. Eran relaciones que, aun dándose, se situaban en la esfera de lo platónico.

En definitiva, la felicidad de la mujer residía en la culminación del amor. Así Ángela, al despedir a Luis cada mañana cuando este sale a pescar, afirma: “Otras esperan a un



Imagen 2. Lilian azafata del aire, nº 38.

príncipe azul que llegue de muy lejos... Y yo sé que mi príncipe azul es Luis. Algún día dirá que me quiere y en su amor encontraré la dicha que presiento" (*Blanca*, nº 12).

Y es que el silencio y la espera, incluso tras haber encontrado a la persona amada, era propio de la mujer. Esta espera constituía otra forma encubierta de opresión, pues siguiendo a Barthes (2007: 45): "La ausencia amorosa va solo en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda —y no de quien parte—: yo, siempre presente, no se constituye más que ante tú, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar: 'Soy menos amado de lo que amo'". Y como era la mujer el sujeto de la espera, la que sufría la angustia de la ausencia, era ella la que sacrificaba cualquier otro aspecto de su vida a la intensidad del sufrimiento y la que se situaba a sí misma en una posición de inferioridad.

Como no podía ser de otra forma, toda esa entrega y paciencia se veía siempre recompensada con el matrimonio: "Te llevaré si tu mamá quiere acompañarnos y convertirse en mi esposa" (*Sissi*, nº 207).

Incluso cuando con los años el género intenta adaptarse a la realidad profesional de la mujer, el matrimonio sigue siendo el objetivo fundamental e insistente. Las aventuras y la autonomía se convierten en episodios inconsistentes y transitorios que deben dejar atrás una vez se decidan a entrar en el viaje de la autorrealización a través del amor. Así, en *Lilian, Azafata del Aire*, una colección basada en las aventuras de una joven azafata, se dice a modo de epílogo: "Sí, Lilian parece verdaderamente enamorada de Marcel, el simpático muchacho que ha logrado abrir la ventanita de su corazón. Pero antes ¡tendrán que compartir algunas otras aventuras!" (*Lilian, Azafata del Aire*, nº 42).

Sin embargo, tras la aparente independencia y frialdad sentimental de ella, la trama se sitúa alrededor de la derrota de Lilian ante su destino, de cuánto tiempo tardará en hacerlo suyo. Es eso lo que las lectoras esperaban pacientemente número tras número. El cambio se situaba en el orden temporal, no conceptual: podía posponerlo, pero no evitarlo.

Es igualmente subrayable las profesiones que aparecían representadas. Eran dependientas, enfermeras, peluqueras, secretarías; trabajos hacia los que eran orientadas y que llevaban implícito un ser para el otro, es decir, extendían los valores

imperantes más allá del ámbito privado del hogar. Siguiendo a Bourdieu (2000, 118): "En suma, a través de la experiencia de un orden social 'sexualmente' ordenado y los llamamientos explícitos al orden que les dirigen sus padres, sus profesores y sus condiscípulos, dotados a su vez de principios de visión adquiridos en unas experiencias semejantes del mundo, las chicas asimilan, bajo forma de esquemas de percepción y de estimación difícilmente accesibles a la conciencia, los principios de la división dominante que les llevan a considerar normal, o incluso natural, el orden social tal cual es y a anticipar de algún modo su destino, rechazando las ramas o las carreras de las que están en cualquier caso excluidas, precipitándose hacia aquellas a las que, en cualquier caso, están destinadas".

Esta tipología de mujer que surge a partir de los años sesenta ha sido denominada por Antonio Altarriba como "profesionales arriesgadas" (2001: 170), un personaje intermedio entre aquellas enamoradas de los números anteriores y las heroínas. Tenían su propio trabajo y eran autónomas, pero bajo esta aparente modernidad se escondían de nuevo valores tradicionales. En la jerarquía de preferencias, como venía siendo habitual, las aspiraciones profesionales no ocupaban el primer lugar. Esta situación reflejaba la realidad de los años sesenta ya que entonces "la mayoría de las mujeres estaban satisfechas con sus bajos salarios y carecían de ambiciones profesionales" (Roig, 1982: 415). No podía ser de otro modo que abandonaran el trabajo tras el matrimonio, pues "el hombre prefería trabajar doce y catorce horas diarias antes de que su mujer lo hiciera fuera del hogar" (Roig, 1982: 414). Se creaba así una dependencia continua del hombre que convertía a la mujer en un ente inferior. Siguiendo a Simone de Beauvoir: "La maldición que pesa sobre la mujer vasalla es que no le está permitido hacer nada: entonces se obstina en la persecución



Imagen 3. Lilian azafata del aire, nº 42.

imposible del ser a través del narcisismo, el amor, la religión; productora, activa, reconquista su transcendencia; en sus proyectos se afirma concretamente como sujeto; por su relación con el objetivo que persigue, con el dinero y los derechos de los que se apodera, vive su responsabilidad" (De Beauvoir, 2005: 851). Siendo esclava del hombre se le escapaba su propia identidad, entreteniéndose al ser en lo intrascendente, en lo superficial y poco consistente.

Y como "el amor, que es el auténtico protagonista de estos tebeos, solo se vive una vez y, tal y como en ellos se presenta, resulta definitivo" (Altarriba, 2001: 132), era natural que las protagonistas estuvieran dispuestas a presentar batalla a aquellas que se cruzaran en su camino. Mientras que los hombres eran nobles y aceptaban la elección de otro candidato, era frecuente la rivalidad entre mujeres. Una prueba de amor solía ser el enfrentamiento (directo o no) entre ellas. En realidad era una lucha metafórica entre la virtud y el vicio, aunque la primera no dudara en utilizar todo tipo de artimañas para hacerse con la victoria. La didáctica es clara: el fin justifica los medios. Ello se infiere en el nº 49 de *Tu Romance* en las palabras de Daniel cuando descubre lo que Elisa le ha hecho a una de las clientes de la peluquería donde está haciendo prácticas: "¡No finjas más, chiquilla! Solo una mujer celosa como tú es capaz de hacer lo que hiciste con los dorados cabellos de la tonta de Marta. ¡La he visto y está hecha una calamidad! ¡Estupenda venganza!".

Elisa solicitará el perdón de la encargada, pero descubrirá que no había nada malo en una acción éticamente reprochable si se utiliza como instrumento al servicio del amor: "Nada tengo que perdonarte, muchachita. ¡Ha sido la reacción lógica de una mujer celosa!".

La lucha entre mujeres es lícita, pues ellas no controlan sus sentimientos. "La donna è mobile" se dice en *Rigoletto*, pero también celosa y vengativa. El hombre solo hace ostentación de agresividad cuando quiere demostrar la verdad de su amor. Y ellas se mostrarán dichosas por esa muestra de superioridad física, por ser llevadas a la fuerza a un lugar apartado donde se les declarará y revelará el verdadero amor.

## LA CRÍTICA DE LA FANTASÍA

Un elemento significativo en la estructura semántica de la historieta sentimental era la denuncia de la fantasía. A las chicas

les estaba vetado explorar nuevos caminos que se salieran de aquello a lo que estaban destinadas, normalmente a una vida de sencillez y de ausencia de aspiraciones. Si la construcción de un universo onírico nos provee de las herramientas necesarias para ser conscientes de nuestros propios deseos, la eliminación de los mismos sitúa al sujeto en el plano de la conformidad, de la inmovilidad respecto a lo que desea. Siguiendo a Zizek: "La fantasía no significa que cuando quiero pastel de fresa y no puedo conseguirlo, en realidad fantaseo acerca de comerlo; el problema más bien es: ¿cómo sé en primer lugar que quiero pastel de fresa? Esto es lo que me indica la fantasía" (Zizek, 2010: 17). Los mecanismos que rigen las fantasías nos proporcionan el objeto de deseo. Eliminadas estas, el sujeto se encuentra desorientado, desasido y alienado de su propio deseo.

Así, la mujer privada del pensamiento fantástico, estaba desvinculada, desconectada también del conocimiento de sus propios anhelos. Sin orientación autónoma, se dirigía hacia lo que le señalaban, se veía apegada al vacío de lo real eliminando cualquier posibilidad de cambio. Las fantasías eran frecuentemente demonizadas a través de la virtud de lo recto. Toda evasión de la realidad era castigada, cualquier impulso inconsciente rechazado, de manera que el individuo se perdía en favor del mantenimiento del *statu quo* social. Eso provocaba inmovilidad, aceptación de lo ya visto e imposibilidad de rebeldía. De ahí que cualquier tentativa de las mujeres de reforma fuera denunciada, que cualquier comportamiento desviado se intentara encauzar hacia el buen y hegemónico camino mediante un final moralizador. Desde un punto de vista funcionalista, la historieta sentimental actuaba mostrando las desviaciones respecto a la opinión mayoritaria e intentando incorporarlas de nuevo al sentir general. Y todo ello con el mismo esquema simplista y circular que evitaba



Imagen 4. Mary noticias, nº 93.

posibles distintas lecturas: situación de comodidad y tranquilidad junto a un hombre tedioso pero bondadoso; expresión de un deseo de cambio y aparición de un sujeto más apetecible que desestabiliza la calma de la relación; intento de realización de la fantasía a través de un acercamiento a la aventura; y anagnórisis que revela no la propia identidad puesto que las mujeres de la historieta sentimental no tienen una propia, sino el valor de la persona despreciada; y regreso a la situación inicial pero con los valores reforzados por la experiencia empírica de riesgo-castigo.

Son frecuentes en el comienzo del relato las expresiones del tipo: "Con él la vida sería tranquila, segura, confortable... ¡Pero aburrida! ¡Y a mí me gusta lo imprevisto! Lo excepcional..." (*Blanca*, nº 32).

Mientras que, tras la incursión fallida en lo nuevo, las protagonistas se lamentarán: "¡Qué loca he sido! Me he dejado envolver en el loco tejido de los sueños, olvidando que es solo a Luis a quien verdaderamente quiero. Ahora me he dado cuenta cuando ya nada tiene remedio" (*Blanca*, nº 7).

Pero si algo tenía remedio en estas narraciones, y en apenas tres o cuatro viñetas e incluso en la misma, era el encuentro del verdadero amor y la redención a través del mismo. Las palabras finales de la protagonista, una vez perdonada por la osadía de una existencia desapegada de las convenciones, eran: "¡No temas, cariño! Ya me he curado de mis sueños gracias a mi dulce realidad que eres tú" (*Blanca*, nº 7).

Porque de los sueños, qué duda cabe, había que curarse como si se tratara de una enfermedad. Eran algo dañino, un virus que amenazaba la dulce estabilidad de las relaciones de poder. Martin Luther King tuvo el sueño que posibilitó la revolución de las minorías oprimidas. Había, pues, que evitar que la mujer soñara.

Sin embargo, sí había un lugar en el que la fantasía de las lectoras era posible, y estaba precisamente en las historias narradas del tebeo sentimental. Así, en la colección *Tu Romance* las lectoras escribían una carta explicando su situación y la editorial les confeccionaba lo que denominaban un romance, idealizaban la situación para que tuviera un final feliz. Aportaban una foto propia y junto a ella pedían el retrato del actor que pensaban se parecía a aquel a quien amaban. Incluso revivían con un efecto catártico las relaciones ya acabadas y fracasadas mediante su transformación en una historia feliz. Quizá la

publicación llegara a manos del amado y a este se le revelara la verdad de su amor. La estructura era siempre la misma: junto a la carta de la lectora con los datos básicos para la construcción de su relato comenzaba la historia con unas palabras de nexo entre esta y la carta, se desarrollaba el argumento, y se terminaba con un final feliz seguido del deseo expreso de que la fantasía narrada en la historieta y la realidad coincidieran. Se producía así una aporía evidente: al mismo tiempo que se educaba a la mujer para que habitara el universo de lo real, se le permitía vivir a través de los personajes de la historieta una felicidad que probablemente no alcanzasen jamás en su vida cotidiana. Como afirma Juan Antonio Ramírez: "Si la historieta femenina es el relato de una 'iniciación a la vida', una vez cumplido el rito viene el final del género y el inicio (para la lectora que cumple ese ciclo en su propia vida) de la rutina cotidiana, el principio de su muerte..." (Ramírez, 1975: 172). Y nada podían hacer para cambiarlo, puesto que se les había educado en el conformismo. El lugar de la aspiración y la fantasía se delimitaba al papel impreso del tebeo, jamás sucedía en la vida real. Solo participando en ocasiones del poder, en este caso viviendo una falsa fantasía que en realidad era impuesta por la estructura dominante, podía asegurarse un sometimiento voluntario e inconsciente del grupo oprimido. La vivencia de la fantasía a través de la ficción escondía así una lógica peligrosa: discapacitaba a la mujer para la acción, la aparente libertad la convertía en un ser sumiso y le desautorizaba para construir sus propias experiencias oníricas. Teniendo ese espacio ya dado de ilusión, en la vida cotidiana no intentarían liberarse. Y así es normal que Baudrillard exprese que "la mujer 'tradicional' no estaba ni reprimida, ni incapacitada para el goce: se sentía bien en su estatuto, no estaba en absoluto vencida, no era en absoluto pasiva, y no soñaba forzosamente con su 'liberación' futura" (Baudrillard, 1981: 20). Démosle ilusión de libertad al oprimido y cesará de intentar liberarse.



Imagen 5. Tu romance, nº 36.

## LA FEMINIDAD

La feminidad, que en palabras de Freud constituye el mejor destino para la mujer, era un *leitmotiv* en todas las historias. Puesto que “la mujer solo es apariencia” (Baudrillard, 1981: 12), debía cuidar específicamente de ella. En las relaciones de poder, los individuos situados en la cúspide de la jerarquía no necesitan mostrarse. Es la parte oprimida la que necesita vestirse para el otro. Eso reduce las posibilidades de competir en otros ámbitos diferentes del estético. Preocupadas por su aspecto y por encuadrarse dentro de lo femenino, las mujeres descuidan parcelas más importantes de sus vidas. Así, “al preferir la feminidad al penoso desarrollo de la plena personalidad, al no acabar de realizar esa difícil personalidad que no se alcanza por medio de la fantasía, sino dominando la realidad, estas chicas están condenadas a soportar mientras vivan esa tediosa, difusa sensación de falta de iniciativa, de inexistencia, de falta de interés por el mundo que las rodea que podríamos denominar anemia (es decir, carencia de personalidad), o sentirlo solamente como el problema que no tiene nombre” (Friedan, 1974: 246).

El nº 11 de *Blanca* cuenta la historia de Jane, una chica que se encarga de la barca de su padre cuando este enferma. No es femenina, pero este hecho no le supone problema alguno hasta que un día su mirada se posa en el capitán de un barco y se lamenta de que no se fije en ella: “Es natural. ¿Por qué iba a fijarse en mí? Voy siempre tan desaliñada... ¡Y esas señoritas que viajan en este barco son tan elegantes!”.

Pero Jane no se rendirá y reforzará su feminidad como instrumento de seducción. La conquista vendrá del aspecto exterior, no de la disposición interior. La bondad es también una cualidad estética. Y así el capitán expresará al final del relato: “¡Jane, vida mía! ¿Podrás perdonar mi orgullo? ¡Te quiero! Te he querido siempre. Desde aquel día que te vi con aquel vestido. ¿Podrás tú también quererme ahora?”.

Una vez más, las mujeres son objetos invisibles, inexistentes, hasta que un hombre las revela mediante su mirada y su atención. Pero no es ni mucho menos un caso único. Es frecuente que las protagonistas se expresen en los siguientes términos: “Es el complemento ideal a tu traje. ¡Qué ganas tengo de crecer un poco más, y poder lucir bonitos vestidos!” (*Blanca*, nº 30).

Y, como sucedía con el amor, la feminidad se alcanza con la edad: “¡Pero, Bess, ese vestido no es adecuado para tu edad! Eres demasiado niña para pensar en trajes como éste” (*Blanca*, nº 21).

Simone de Beauvoir teorizó sobre las profesiones que refuerzan la feminidad. Son las cantantes, actrices, bailarinas. En ellas se mezcla de forma positiva el narcisismo y la aspiración profesional. Sin embargo, se producen también trampas, lo que ella denomina como “seudoartistas”, las que ejercen su profesión solo en busca de un hombre: “El deseo de un destino femenino —un marido, un hogar, unos hijos— y la embriaguez del amor no siempre se concilian fácilmente con la voluntad de llegar a un objetivo” (De Beauvoir, 2005: 874). Feminidad que sirve para atraer pero que como objeto de deseo no puede mantenerse durante el matrimonio. Así, en el nº 47 de *Tu Romance* la protagonista abandona unas clases de *ballet* tras conocer que es posible que a su enamorado le disguste esa actividad. Afirma: “Haré este sacrificio por él. El arte puede llenar una parte de nuestra vida; pero no toda ella, como el matrimonio”.

Paradójicamente, la madre de la chica intenta que entre en razón, a lo que ella responde: “Si a Marcos le gustase que me hiciese espeleóloga, bajaría a las simas más profundas de la tierra. ¡Si no le gusta que baile, no bailaré!”.

Ante esa declaración, no queda más que rendirse a la evidencia del amor entregado, sacrificado, y expresar tópicos contundentes: “¡Dios mío! Está visto que cuando el amor se apodera de las mujeres, ya podemos decir... ¡Adiós sosiego y tranquilidad!”.



Imagen 6. Tu romance, nº 38.

La experiencia del amor es vivida de forma diferente por los dos géneros. Para el hombre, puesto que ocupa un espacio secundario en sus aspiraciones vitales, es un lugar de tranquilidad; mientras que para la mujer, al ser constitutivo de todo su ser, es un elemento convulsivo, desestabilizador.

## CONCLUYENDO

Sin embargo, no hay que someter a la historieta sentimental a un proceso inquisitorial. Eran producciones estéticamente muy valiosas que transmitían la ideología pero no la creaban, constituían meros instrumentos al servicio de... Fomentaba una axiología existente ya en la estructura social de su época, contribuyendo a reforzarla con casos concretos. Es lo que Noël Carroll ha denominado como "clarificacionismo", y se trata de una de las formas por la cuales el arte de masas incide en los espectadores a través del entendimiento y no solo del conocimiento. No se adquiere una información nueva (conocimiento), sino que se relaciona lo ya sabido de forma general con situaciones particulares mediante un proceso de inducción. Dice Carroll (2002: 278): "En la medida en que el entendimiento es a menudo una función para clasificar correctamente las

cosas, las historias ficticias suelen presentarnos oportunidades para deliberar sobre cómo clasificar conductas y rasgos de carácter y, por tanto, pueden aumentar la capacidad para clasificar el entorno humano, invitándonos a unir conceptos abstractos con preceptos, de tal modo que nos hagamos más sensibles y adeptos a aplicarlos a los casos reales". De esta forma, las mujeres leían aplicaciones particulares ficticias de los valores reales de la España de posguerra.

En términos marxistas, a través de la lectura de la historieta sentimental adoptaban una falsa conciencia respecto de sí mismas y del lugar que ocupaban en la sociedad, y que no se correspondía con sus verdaderos intereses. Detrás del modelo arquetípico y canónico femenino, se ocultaban los intereses del patriarcado bajo una forma de verdad absoluta (recuérdese el control de los discursos a través del argumento de la verdad que tanto ha tratado Foucault en sus obras). Así es como debía ser una mujer, y no existían fórmulas híbridas ni posibles subversiones siquiera en el orden teórico de lo real. Se transmitía una gramática cultural que impedía lecturas aberrantes de los códigos jerarquizadores del poder y que contribuía a mantener las relaciones de opresión. Libertad para seguir siendo esclavas; libertad ficticia que sustituía y enmascaraba la verdadera libertad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTARRIBA, Antonio (2001): *La España del tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BARTHES, Roland (2007): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- BEAUVOIR, Simone de (2005): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- CARROL, Noël (2002): *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- FRIEDAN, Betty (1974): *La mística de la feminidad*. Madrid: Júcar.
- GIL CALVO, Enrique (2000): *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975): *El cómic femenino en España*. Madrid: Edicusa.
- ROIG, Mercedes (1982): *La mujer en la historia a través de la prensa (Francia, Italia, España) (S. XVIII-XX)*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- ZIZEK, Slavoj (2010a): *En defensa de la intolerancia*. Barcelona: Sol 90.
- (2010b): *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.

**Recibido:** 23 de septiembre de 2010

**Aceptado:** 26 de noviembre de 2010