

## *El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática*

Cristina PEÑAMARÍN<sup>1</sup>

### RESUMEN

El humor gráfico que se publicó durante el franquismo contribuyó al extrañamiento de cada vez más amplios sectores de población española respecto de las creencias, valores y símbolos impuestos por los discursos oficiales y a la formación de un territorio de identidad en torno a nuevos referentes que delimitarían la pertenencia a la corriente democrática. La complicidad irónica en que se basa la comunicación de este género de humor, al presuponer un mundo de sentido y valor compartido, implica al destinatario, tanto en un proceso de apropiación de ese marco de sentido sugerido, como de reflexividad y crítica respecto al mismo.

### ABSTRACT

Graphic humour published during Franco's dictatorship contributed to distance an increasing majority of Spanish population from beliefs, values and symbols imposed by official discourses and to the making of an identity territory with new referents which will define the membership to democratic trend. Ironic complicity in which it is based communication in this type of humour, which presupposes a shared world of sense and values, implicates the

---

<sup>1</sup> Profesora Universidad Complutense, Ciencias de la Información. Este artículo fue presentado como comunicación en el congreso sobre «Transnationalism. Perspectives from Spain, Latin America and the US» organizado por la Universidad de California y la U.C.M., que se celebró en la U. de California-Los Angeles en 1999 (en prensa en EE.UU.).

receptor, either in an appropriation process of this frame of suggested meaning as in the reflexivity and criticism towards it.

L'humeur graphique publiée pendant le franquisme contribua au étrangeté d'une majorité de plus en plus grande de la population espagnole, au respect des croyances, valeurs et symboles imposés par les discours officiels et à la formation d'un territoire de l'identité autour des nouveaux référents que délimiteront la courante démocratique. La complicité ironique dans laquelle se base la communication dans ce genre de l'humeur, que presuppose un monde de sens et valeur partagé, implique au destinataire, tant dans un procès d'appropriation de ce cadre de signification suggéré comme dans la réflexivité et la critique autour du même.

**PALABRAS CLAVE:** Humor gráfico, identidad colectiva, dictadura franquista, complicidad irónica, memoria colectiva.

**KEY WORDS:** Graphic humor, collective identity, Franco's dictatorship, ironic intimacy, common memory.

La memoria es un medio clave para la construcción de un imaginario colectivo, en particular, para la conformación imaginaria de un «nosotros» por relación (de identificación, rechazo, competición, etc.) con los otros significativos. La construcción social de hitos de la memoria es parte esencial de la formación del entramado básico de sistemas de referencias y valores comunes de «nuestro mundo», del ámbito de interacción y de lenguaje que además de resultarnos más próximo, comprensible y familiar, es sentido como elemento central de nuestra identidad, aunque no deje de estar atravesado por fracturas y conflictos.

Memoria e imaginario no son un mero depósito de saberes, de conocimientos adquiridos. Los lugares donde colectivamente se retorna hasta que esa insistencia los convierte en referentes comunes son aquellos marcados afectivamente, aquellos que poseen la cualidad de expresar y dar forma a los intereses, los temores, los deseos, los rechazos y las esperanzas de las personas que forman una colectividad, la cual se define precisamente por esos referentes comunes. Atender a la construcción de «nuestro mundo» implica considerar los valores con los que nos identificamos como aquellos lugares de discurso desde los que hablamos, categorizamos y sentimos, lugares a menudo inadvertidos e incuestionados que conforman la imagen de lo que querríamos ser, el núcleo de un proyecto de identidad colectiva. Lo afectivo, entendido como la forma en que nos implican y afectan nuestras relaciones con nuestro mundo, con los otros y con lo Otro, ha de formar parte de cualquier aproximación a la memoria.

El carácter afectivo de la memoria es uno de los rasgos que Pierre NORA (1998) subraya para diferenciarla de la moderna ciencia histórica, que se legitima por su actitud distanciada. Podemos entender la memoria precisamente como el sedimento de la actividad social de localizar, enraizar y constituir el territorio sentido como propio por una colectividad —desarrollando así las sugerencias de M. HALBWACHS, quien entendía que la memoria, que se construye siempre socialmente, es presupuesto y condición de la existencia de una colectividad. Los símbolos comunes, los hitos de esa memoria, surgen, según HALBWACHS, de las experiencias emocionales que el grupo comparte.

Tomando de la etología el concepto de territorio, como el ámbito sentido como propio, e incluso como constitutivo, por un individuo o una colectividad, podemos señalar como sus principales rasgos: (i) es la marca propio/ajeno la que determina la formación de territorios. Pero lo propio es el resultado de un proceso de apropiación de lo otro, el afuera o lo extraño, y de enajenación o extrañamiento de lo anteriormente definido como propio. Por ello, se aplica a (ii) procesos sociales que son fluidos —los territorios simbólicos no son entidades discretas, separadas por fronteras rígidas— y dialógicos, pues se realizan por medio de la interacción con los sistemas de símbolos e instituciones ajenos y su resignificación, tanto semántica como afectiva y valorativa. Dado que (iii) los territorios han de ser marcados, señalados de manera perceptible, tanto para los miembros incluidos en el nosotros como para los excluidos, poseen un carácter a la vez subjetivo y objetivado en signos reconocibles. Esta objetivación permite que personas separadas por la distancia geográfica puedan compartir unas mismas «señas de identidad», adscribirse a un mismo territorio simbólico de pertenencia. Son estos procesos lo que requiere una indagación, y de lo que voy a tratar aquí: de las dinámicas de formación de territorios para la memoria de una colectividad, que es una forma de hacer accesibles al análisis las dinámicas de la formación de identidades colectivas (si bien el término identidad ha de ser usado con ciertas precauciones para evitar su frecuente reificación).

Me parece que algo de esta forma de entender la metáfora etológica del territorio está presente en el uso que de ella hace Renato ORTIZ (1996), cuando afirma, retomando los términos de DELEUZE y GUATTARI, que la nación «es el resultado de un movimiento doble de desterritorialización de los hombres y de su reterritorialización en el ámbito de otra dimensión». Las anteriores identificaciones de las poblaciones de un territorio geográfico con un linaje, una religión, una monarquía, etc., fueron progresivamente sustituidas por su identificación con ese ámbito territorial, administrativo y simbólico que son las naciones. Me interesa también otra observación de este autor: la nación, continúa ORTIZ, favorece la movilidad de cosas y personas en el recinto de su geografía. Pero «la modernidad requiere un desenraizamiento más profundo».

Cuando se radicaliza, la modernidad acelera las fuerzas de descentramiento e individualización, las condiciones de movilidad y desanclaje, y engendra nuevos referentes identitarios, como la juventud, cuya conducta no puede ser entendida si no es situada en el horizonte de la mundialización (R. ORTIZ, 1996). Hay que decir que este fenómeno de identificación translocal era conocido al menos desde la difusión del libro, ese soporte móvil de discursos y relatos y, por tanto, de lenguajes, estilos y personajes con los que su lector podía identificarse, como les pasó, por ejemplo, a don Quijote, a Madame Bovary y a la Regenta. Pero en esos ejemplos de personajes literarios la identificación con modelos tomados de los libros ocurre individualmente. En el siglo xx el turismo masivo, el cine, el disco, los comics, la televisión potenciaron la mimesis a gran escala, la adopción de los mismos referentes de identidad simultáneamente por parte de amplios sectores de población habitantes de localidades muy diferentes. La formación de «la juventud» como un sector social diferenciado, en la segunda mitad del siglo, es, ciertamente, significativa. Este sector se define por poseer un estilo de consumo y de comportamiento propios, sus propias marcas, sus héroes —las estrellas del cine, la música etc.—, sus espacios y rituales característicos. Estas son, en palabras de ORTIZ, «referencias de vida» que forman parte, a pesar de las diferencias étnicas, nacionales y demás, de un mismo imaginario colectivo.

Es cierto que los medios y el mercado global difunden «una genuina cultura de masas mundial» en el sentido antropológico de cultura, es decir, una forma de vida, como sostiene HOBBSAWM (1998). Pero el mismo autor señala que «en algún lugar entre la globalmente uniforme lata de coca y el puesto de refrescos de la carretera en Ucrania o Bangladesh (...), la globalización deja de ser uniforme y se acomoda a las diferencias locales». Por otra parte, muchos autores observan que la uniformización genera un impulso de diferenciación. Dentro del mismo sector de los jóvenes se forman otras identidades-circuito, como las que agrupan a los aficionados a la música y el estilo reggae o al punk, por ejemplo, y también hay que reparar en aquellas que atraviesan diferentes edades y estratos, como la definida por la adhesión a una ideología, a unos valores y un discurso, pongamos el ecológico. Las identidades de género, que en las culturas tradicionales suelen recibir una definición esencialista —los hombres / las mujeres son así— desde la modernidad industrial se redefinen constantemente en un proceso en el que el liderazgo de las feministas es en ciertos contextos negado, en otros cuestionado o aceptado.

Lo que distingue la formación de «territorios» colectivos del habitual quehacer humano de producción y reproducción social y cultural es el hecho de que los que llamamos territorios simbólicos son la base de la identificación de los actores con una colectividad de pertenencia no necesariamente local. Formamos parte de un grupo social por el azar del nacimiento, pero, sobre todo

desde la modernidad, nos es posible, sin necesariamente extrañarnos de esa comunidad de origen, identificarnos con los símbolos que distinguen a un grupo o corriente determinada. Y esa identificación con símbolos permite que la experiencia colectiva nos pertenezca como algo personalmente propio.

Las identidades raramente se pueden aprehender como acabadas, sino como procesos de identificación y distancia de los actores sociales respecto a referentes que circulan en los discursos sociales a su alcance, y que eventualmente pueden cristalizar en formaciones tales como «circuitos» y «territorios». En estos territorios fluidos o corrientes ciertos elementos de identificación pueden adquirir una relativa estabilidad y solidez, cuando la identidad que demarcan resulta satisfactoria para sus miembros (o cuando se dan circunstancias tales como el conflicto o la lucha con otra colectividad, factor conocido, al menos desde SIMMEL, de cierre y consolidación de los grupos sociales).

El concebirlos como procesos invita a atender al trabajo social de producción de signos como marcas de territorios diferenciados y valorizados. Este trabajo social es realizado por diferentes agentes: los escritores, los intelectuales, los ejércitos que, sobre todo en situaciones de conflicto, son capaces de crear poderosas imágenes de masa; los agentes institucionales que, en el caso de los estados nacionales, planifican la producción de factores de cohesión nacional, como la educación, la lengua oficial unificada, los mapas y la historia del territorio, etc y finalmente también los agentes sociales más o menos anónimos, los hablantes, medios de comunicación, artistas, músicos, diseñadores, etc. Ningún referente de identidad parece imprescindible a priori, aunque es necesario algún referente o conjunto de ellos que señale y haga perceptible el territorio propio de esa colectividad. ¿Cómo se construyen las marcas del territorio que será referente de identidad para una colectividad? ¿Cómo abordar los procesos de apropiación o identificación con, de los cuales sabemos que están enclavados en los contextos de vida y en las relaciones que implican con otros?

Me voy a referir aquí al proceso de extrañamiento de un sector de la población española respecto a las creencias, valores y símbolos impuestos por la dictadura franquista y la formación de una corriente de opinión pública democrática, que observaré a partir de una serie de textos de naturaleza dialógica y polémica: chistes gráficos publicados durante ese periodo, en el que España se encontraba sometida a la represión y a la censura y aislada políticamente de los países de su entorno, aunque, a partir sobre todo de la mitad del siglo XX, en contacto con el exterior a través de la entrada de turistas, la difusión controlada de publicaciones y películas, éstas sobre todo norteamericanas, aunque también de libros, música, cine e imágenes de producción europea, etc.

Los llamados valores universales se revelan centrales para la identidad de los españoles de hoy como «occidentales». Me propongo atender a cómo se forjó su adhesión a esos valores desde antes de que España se librara de la dictadura de FRANCO y se convirtiera en una democracia «occidental», mostrar a través del humor gráfico algunos ejemplos de cómo adquieren forma esos valores entre un público general durante la dictadura, cómo echan raíces «en los motivos y los corazones de los ciudadanos», como dice HABERMAS (1989), al tiempo que se conforma un patrimonio colectivo de memoria ajena a la impuesta por el régimen.

En el franquismo, el Estado pretendió ocupar todo lugar de memoria posible. Desde la historia oficial a las celebraciones, los emblemas, los medios de información o los púlpitos, todos propagaban hasta el hastío la misma versión, un mismo discurso beligerante, esclerotizado y artificioso, separado de los lenguajes vivos y ajeno a la experiencia de las gentes, sobre todo de quienes no habían vivido la guerra, sino sólo la dictadura. Pero la libertad de la Segunda República vencida, y los marcos plurales de sentido que con ella se habían difundido, constituían la memoria viva de los supervivientes. Por otra parte, los medios de comunicación reforzaban sus fuentes internacionales; la televisión se difundió en la segunda mitad del siglo; el cine, los comics, consentidos como entretenimientos inocuos, la literatura tolerada por la censura alimentaron con sus atractivos personajes una imaginación que se ubicaba en lugares muy alejados de las piadosas, retóricas y tristes lecturas obligadas. Los lugares de la memoria oficial nunca fueron los de la memoria real, como muestra el dibujo de PABLO (Figura 0).

El humor gráfico es un espacio muy adecuado para observar la dinámica social de contestación de los territorios impuestos como ámbito común al pensar y sentir de todos y de apertura de nuevos procesos de territorialización en torno a otros referentes que se tratan de destacar y valorizar. Este tipo de textos procura siempre crear una complicidad con su destinatario, que ha de entender algo que no está dicho explícitamente, sino sugerido a través de las palabras, el modo de pensar o de mirar propio de otro u otros, las cuales son burladas o desmentidas por el texto mismo (he desarrollado estas cuestiones en PEÑARÍN, 1998). La riqueza polémica de este género proviene de las relaciones que el texto establece con las perspectivas y posiciones aludidas o representadas en el texto mismo. El lector no puede dejar de percibir la alusión a las posiciones desde las que se enuncian discursos comunes, sobradamente conocidos en su medio, así como su cuestionamiento, a través de ciertos valores que el texto presupone que comparte con el autor.

En el dibujo de PABLO, el gran facistol sostiene, en el coro de una iglesia, un libro de cantos o rezos que ha sido cubierto por un comic, un objeto de la baja cultura, infantil, humorístico, propio de una lectura distendida y placen-

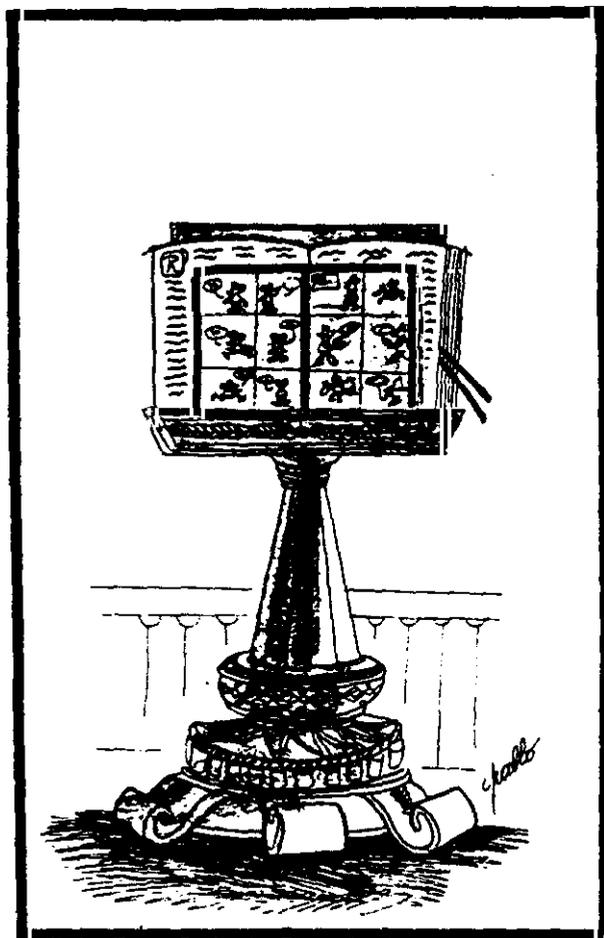


Figura 0.—Pablo, *La Codorniz*, 1970.

tera, completamente extraña a la actitud que es preceptiva en el templo. Lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano, lo solemne y lo jocoso, lo impuesto y lo elegido, lo expuesto y lo oculto se contraponen aquí de modo que uno cubre y niega al otro. No dialogan, porque la palabra autoritaria no es dialógica sino inamovible en su Verdad, como señala BAJTIN, pero coexisten en un mismo espacio gracias a la audacia del pícaro cantor, cuyo punto de vista coincide, por cierto, con el del lector del dibujo. Además de representar una transgresión de las normas de ese espacio sagrado, el dibujo hace visible un objeto

de placer común y conocido por todos los lectores de la revista donde está publicado, junto con una forma de usarlo que aporta la liberación de esas normas y deslegitima su autoridad, al menos para ese cantor-lector desde el que vemos. Los lectores acostumbrados a sus lecturas privadas de comics y los culpables de transgresiones ocultas semejantes a ésta se reconocerán en esta escena, en la que tiene lugar, precisamente, la conversión de algo que era sentido como privado, propio del uso de cada uno, en una imagen que comunica algo a muchos, una imagen simbólica pública.

M. GARDINER (1999) ha señalado el interés de BAJTIN por las imágenes, particularmente por las imágenes corporales, por ejemplo, en su estudios sobre lo carnavalesco. Pero además, la perspectiva dialógica, que BAJTIN, ciertamente, desarrolló sobre todo en el análisis del lenguaje verbal, ha sido introducida en el análisis de los objetos culturales, entre otros autores, por GARCÍA CANCLINI, por medio del concepto de hibridación. Lo que la perspectiva bajtiniana puede aportarnos es la percepción de la tensión social de las voces y las miradas implicadas, sus conflictos de poder, los intereses, valores y afectos en juego en los textos y objetos visuales, auditivos, verbales que recogen y plasman el diálogo social.

Como es sabido, la lengua es, para BAJTIN, un medio socialmente vivo, por lo que él se refiere siempre en plural a las lenguas de un determinado ámbito. Cada una de ellas está marcada como propia de un sector, una profesión, una edad, un estilo, etc. y no hay palabra ni significación neutra. Cada uso de la lengua implica una tensión de identificación y distancia respecto a las voces sociales de los habituales usuarios de ese registro y a sus visiones del mundo, pues cada lengua es también un «horizonte objetual-semántico y axiológico particular». (BAJTIN, 1989) ¿Cómo aplicar a las imágenes este tipo de análisis? ¿Tienen las imágenes esa faz, detectada por BAJTIN en la palabra, que indicialmente apunta a un registro y, con ello, a un grupo de usuarios de ese registro?

Las imágenes simbólicas que vemos en el humor gráfico componen textos que comentan asuntos conocidos por los lectores. Para BAJTIN, todos los textos son dialógicos, además de por esa propiedad indicial social de la palabra, porque, al tematizar cualquier asunto, el hablante lo encuentra ya siempre comentado por los anteriores discursos, iluminado por las palabras ya dichas sobre él, y ha de elegir entre los varios modos de considerarlo, lo que significa posicionarse respecto a ellos y a los grupos sociales que sostienen las diferentes visiones del asunto (C. PEÑAMARÍN, 1989). La imagen simbólica también posee los medios para recoger y mostrar las perspectivas, las maneras de concebir, valorar y sentir características de los diferentes sectores sociales respecto a un asunto presentado o aludido.

El libro de cantos religiosos en su solemne atril tras la barandilla del coro crea un contexto reconocible para los lectores del tiempo de este dibujo (solo

unos pocos reconocerán el atril como facistol de coro, pero casi todos los lectores ubicarán ese objeto entre los de uso por parte de los religiosos durante las ceremonias en el templo). Lo que exige ese contexto, el tipo de participación que impone y lo inadecuado de la lectura del comic ahí no pueden no ser reconocidos por los lectores, así como la subversión de los valores que esa inadecuación implica. Los valores que el lector es invitado a compartir con el autor del dibujo, Pablo, son en primer lugar, los de la realidad que se impone: el hecho se da, en su literalidad o metafóricamente, representando muchas transgresiones reales, y este hecho que permanecía oculto, ahora se hace visible, es objetivado en signos públicos; luego los valores de la alegría, la risa y la libertad que uno puede conquistar si es capaz de no someterse, al menos en la lectura, a los valores que el poder impone.

Durante el franquismo, no estaba permitido ningún discurso crítico explícito y éste no existía, fuera de las publicaciones clandestinas, que circulaban con considerable riesgo entre grupos reducidos (A. MELLONI, C. PEÑAMARÍN, 1980). Pero los espacios y las publicaciones de humor, medios legales dirigidos a un público amplio, fueron introduciendo una visión crítica de España, crítica que necesariamente había de estar basada en valores positivos implícitos, que la censura no habría permitido hacer explícitos.

Durante mucho tiempo, el humor que cabía en las escasas publicaciones que se dedicaban a ello, como *La Codorniz*, una revista literaria y gráfica nacida en 1941, y en cuya audiencia había tanto derechistas como demócratas, había de ser completamente ajeno a la realidad del país (I. TUBAU, 1987). Pero el humor se convierte progresivamente en un campo de batalla, entre otros. Sirviéndose de la técnica de la contraposición, el choque entre dos perspectivas incompatibles de las que una, con la complicidad de la audiencia, desmiente o burla a la otra, el humor comienza a cuestionar los valores comúnmente aceptados, a resignificar los tópicos sociales; saca a la luz los tabúes, invierte las jerarquías de prestigio, etc.

Una de las formas que utiliza en su lucha por abrir nuevos territorios de pensamiento y expresión consiste en la creación de tipos sociales, tanto positivos como negativos o ridículos. «Los tipos psico-sociales, escriben DELEUZE y GUATTARI (1991:67), tienen este sentido preciso: tanto en las circunstancias más insignificantes como en las más importantes hacen perceptibles las formaciones de territorios, los vectores de desterritorialización, los procesos de reterritorialización».

Uno de los más significativos de estos tipos es «el paleta», muy popular entonces tanto en el cine como en el humor conversacional o en el gráfico. El paleta es una variación del «simple», el bobo tradicional en la comedia popular. Se le representa como campesino inculto, tosco, desaseado, incapaz de ningún refinamiento y de ninguna adaptación a los lenguajes y los estilos mo-

ernos. (Figura 1). MINGOTE lo presenta en 1955, en *ABC*, de modo casi patético, mirando desolado desde su exterioridad total una piscina, que no vemos pero adivinamos poblada por bañistas en modernos atuendos de baño. La libertad y la modernidad de modas y costumbres golpean a este paleta incapaz de comprenderlas y mucho menos de asimilarlas. HERREROS en 1950 en *La Codorniz* dibuja la situación inverosímil de un adivino que pronostica una mujer rubia (¡), delicada, espiritual y poeta en la vida del paleta (Figura 2). Una serie de cualidades, delicadeza, espiritualidad, poesía, que se percibían como incompatibles con la figura del paleta.

En 1967, MINGOTE contrasta el discurso ya tecnocrático de la televisión con la audiencia pueblerina, todos ellos paletos y, por tanto, impotentes para comprender tal lenguaje y la racionalidad técnica y capitalista que introducía (Figura 3). Pero, en este caso, la contraposición no sirve sólo para mostrar el insuperable atraso del paleta. La incompreensión que muestran estos persona-

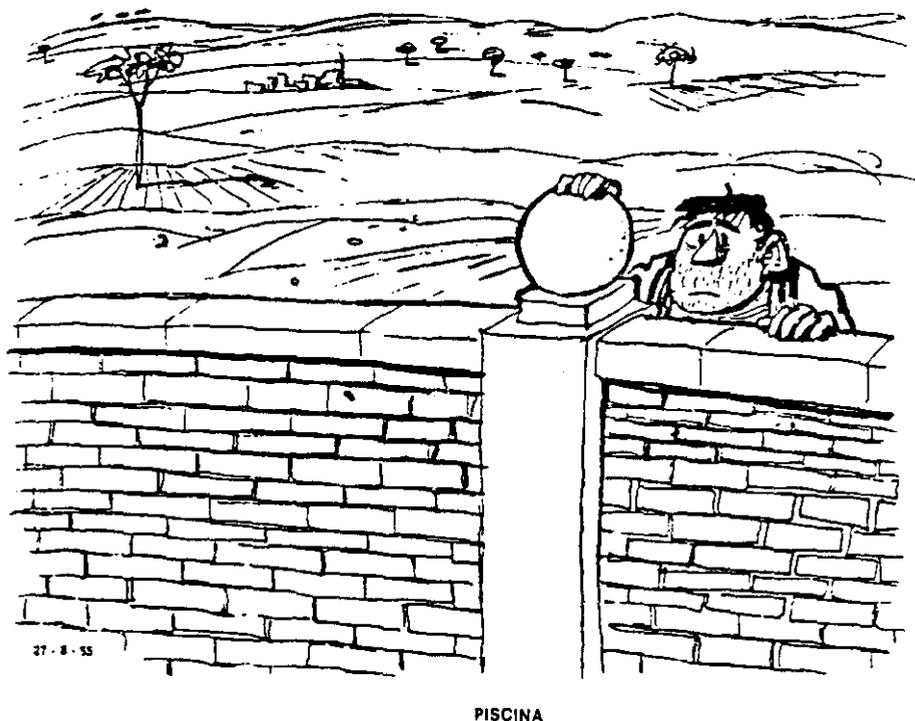


Figura 1.—Mingote, *ABC*, 1970.



Figura 2.—«Veo una mujer en su vida: rubia, delicada, espiritual, escribe versos...», HERREROS, *La Codorniz*, 1950.

jes también pone en evidencia la estupidez de ese lenguaje tecnocrático que se pretende elevado y que MINGOTE transcribe como un galimatías. Hay también en este dibujo una crítica a ciertos aspectos de la modernización que, a diferencia de los trajes de baño desinhibidos, no son signos positivos del cambio que anuncian.

Esta contrafigura de la modernidad representa el tiempo estancado en el subdesarrollo. Reírse del paleta era un modo de representar aquello que no queríamos ser y, al tiempo, de separarlo de nosotros, alejarlo de la audiencia



Figura 3.—«Como tema de interés para los telespectadores, hablaremos ahora de la reestructuración de los módulos coyunturales afectados por la liberalización arancelaria y la insuficiencia del "stok" de graduados en los Servicios», Mingote, ABC, 1967.

(Un tipo prácticamente desaparecido hoy, cuando no sólo sería incorrecto, sino también un signo de insensibilidad hacia las diferencias culturales y las tradiciones autóctonas negar a las culturas rurales tradicionales su sabiduría y su dignidad). Entonces las audiencias no veían ningún valor en esa cultura,

percibida más bien como incultura, pues sólo la educación formal y el cosmopolitismo tenían ese valor. Pero el fantasma de esa «incultura» estaba demasiado próximo, había que alejarlo, pues cualquier español que saliera fuera, lo que no era fácil durante este tiempo, se sentía paleta en Europa —ignorante de otros idiomas, sin la desenvoltura moderna de los europeos cuyos países se enriquecían y modernizaban velozmente mientras España parecía quedar atascada en el subdesarrollo—. Si quien ríe se encuentra amenazado por aquello mismo que hace objeto de su risa (según R. GIRARD, cit. por G. ABRIL, 1991) la ridiculización del paleta parece orientada a conjurar la amenaza presente en la autopercepción de los españoles, cuando se observan desde el punto de vista del otro apreciado, el individuo moderno que querrían ser. La insistencia en este tipo psicosocial expresa y realiza el extrañamiento respecto de la cultura campesina y de su caudal de memoria y de tradiciones que unían el presente al pasado. Una continuidad incompatible con la cultura de especialización y fragmentación del mundo moderno al que se quiere acceder.

El «carca», el y la retrógrada, es otra forma de representar el tiempo detenido. Se percibe como representante de una derecha ultraconservadora muy españolista. La audiencia conoce la memoria que fundamenta su identidad, pero no la hace suya. La del carca es la historia del conservadurismo español, que el discurso oficial enseñaba como la historia de la «buena» España (desde la «Reconquista» y los Reyes Católicos, que unificaron el territorio y que, convenientemente, no eran todavía «modernos», aunque iniciaron el imperio, hasta el presente franquista ultracatólico). Este tipo permite la traducción de la oficialmente buena en la mala España.

El humor tenía que ser sospechoso (Figura 4) para la dictadura, por su demostrada tendencia a la crítica. Con este dibujo MÁXIMO condena, junto al carca, a todo el Régimen y su pretensión de censurar y reprimir el humor y la risa. La labor de los humoristas se autodescribe aquí como globalmente hostil al régimen y a sus más creyentes defensores. La imagen de la (Figura 5) es significativa de la capacidad de este género para visualizar una idea o una sensación, para superponer lo real, lo imaginario y lo simbólico y para presentar la diferente percepción de un mismo hecho por parte de varios sujetos, en este caso la «buena educación» de la infancia. Como en muchos de estos dibujos, aquí no se hace alusión explícita a la situación española, pero gran parte del público orientará su interpretación en ese sentido. Se establece así una complicidad entre el autor y el público para entenderse desde unos valores no admitidos, pero que ambos están aprendiendo a plasmar, bajo la mirada censora, en signos reconocibles. El carca es la figura que permite representar hiperbólicamente el discurso oficial en sus diferentes manifestaciones: respecto a la transgresión mayor o menor que supone la risa, a los valores de una edu-

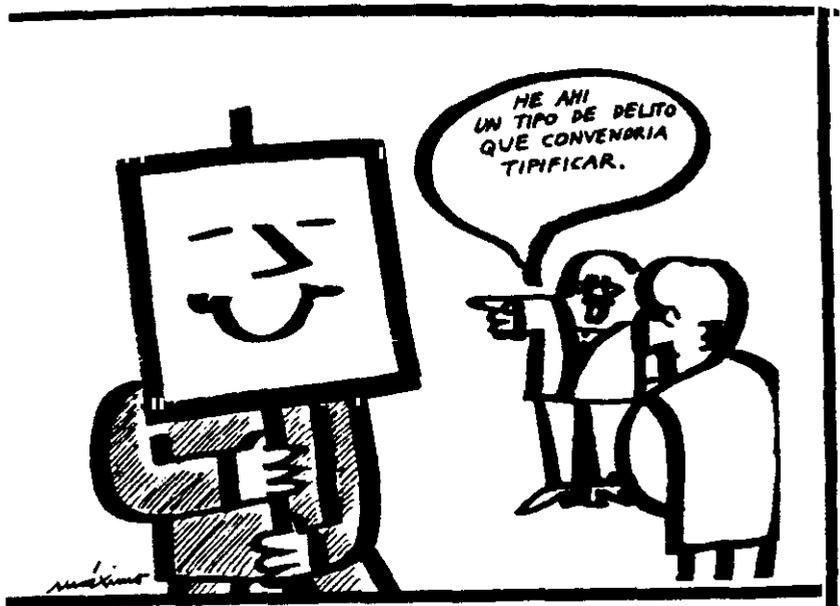


Figura 4.—MÁXIMO, *La Codorniz*, 1970.

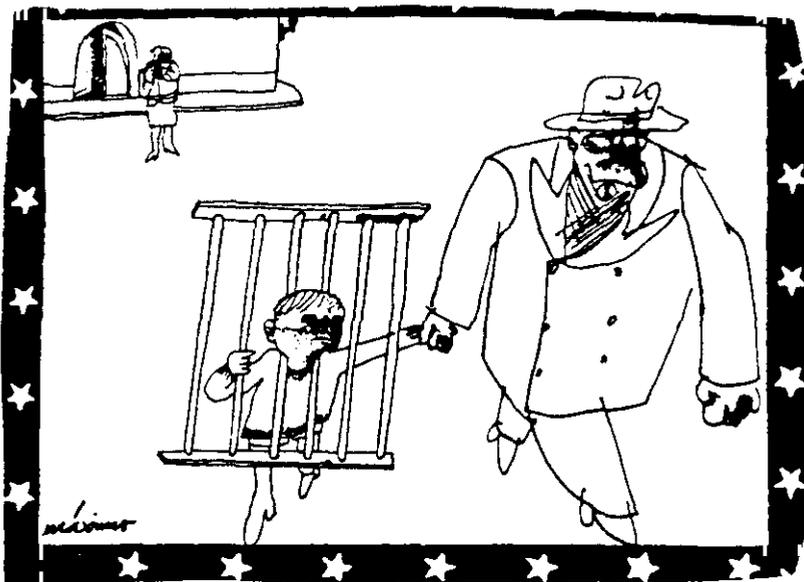


Figura 5.—MÁXIMO, *La Codorniz*, 1967.

cación ilustrada y abierta o respecto a la propia «alta cultura», como cuando se le representa «asesinando» libros.

Son numerosos los dibujos como el de EDUARDO en la (Figura 6), y el de MUNOA (Figura 7) que contraponen el estatismo de las viejas figuras oscuras con el dinamismo y la modernidad del estilo joven, que no está dispuesto a detenerse por los juicios de las personas conservadoras. Las modernas jóvenes españolas ya son prácticamente indistinguibles de las extranjeras del dibujo de EDUARDO y el dibujante se complace en la faceta sensorial del icono simbólico tanto como en la ideológica. Esta complacencia en la sensualidad de la figura trata de hacer percibir como evidente la belleza y el valor de este modelo. Las chicas modernas simbolizan un mundo apetecido, deseado, el afuera que está ya haciéndose propio como un presente cargado de futuro (los chicos jóvenes, sin embargo, no tienen ese valor en el humor gráfico de este tiempo, en el que resultan más bien ridículos con sus pelos largos estilo Beatles, sus extraños atuendos y sus poses y lenguajes a la moda «ye-ye», como la llamaban despectivamente los medios. Diferentes son los hippies y los «progres» que aparecen posteriormente, éstos con una actitud más política de oposición al Régimen). En las mujeres negras de estos dibujos, el tipo del carca se funde con el de la mujer tradicional, preferentemente rural, en un mismo sujeto despreciable. A la violencia del discurso y los recursos del poder autoritario, se responde con una violencia similar, impuesta por la lógica de la confrontación, entonces seguramente ineludible.

Los tipos del paleta, mudo testigo de un cambio que le excluye, y del o la carca, que, por el contrario, siempre se pronuncia con un discurso de agresiva condena, no aparecen únicamente como figuras arcaicas en trance de desaparecer. El humor se sirve de su arcaísmo para hacer visible a través de ellas la modernidad y el cambio emergentes, en una España donde lo arcaico no termina nunca de desplazarse de una posición prominente. Estas figuras parecen indicar que, cuando el discurso y la historia oficiales construyen la imagen de la colectividad sobre unos valores que no son sentidos como propios por esa colectividad, ésta relega al olvido aquel discurso y trata de destruir sus signos prestigiados mientras construye polémicamente referentes de la memoria sentidos como propios. La cultura tradicional, representada por estos tipos psico-sociales, es percibida como carente de creatividad y de recursos con los que participar en el mundo contemporáneo, arrinconada entre la modernidad «extranjerezante», como se decía, y el tradicionalismo, entendido aquí como la apropiación de lo tradicional realizada por el Régimen. La modernidad, por su parte, no es siempre celebrada sin reservas. Muchos chistes gráficos contraponen los modernos, descomunales e invasivos bloques de pisos —tanto en los nuevos barrios que malamente acogen a la inmigración rural en las ciudades, como en la costa turística— con las casas, pueblos y paisajes tradicionales,



Figura 6.—«Lo que no comprendo de estas turistas es cómo se atreven a andar sin faja». MUNOJA, *La Codorniz*, 1967.



Figura 7.—«Lo que más me molesta de esta juventud es que, encima de que se salta todo a la torera, lo haga precisamente sobre nuestras respetables cabezas.» EDUARDO, *La Codorniz*, 1968.

con la intención de denunciar ese aspecto de la modernización como destructivo, deshumanizador e incapaz de convivir con el habitat y los modos de vida tradicionales. Los efectos del cruce de lo local y lo translocal, lo tradicional y lo moderno produjeron durante décadas la extrañeza que se siente ante la percepción de lo inarmónico, cuando además lo nuevo y el espíritu de la ganancia como único valor que lo alentaba, parecían destinados a destruir todo lo demás, incluido el entorno natural, como efectivamente ocurrió con la costa turística, entre muchos otros lugares.

En este conceptista dibujo de OPS (Figura 8). El caballero de la mano al pecho de EL GRECO, muy adecuado para representar la severidad de la España oficial, muestra un pecho de mujer, como si a la «España negra» le hubiera salido un pecho femenino. No pretendo dar una interpretación de una imagen que las admite incontables, pero me sugiere que los españoles ya no creen en las apariencias de la imagen oficial y buscan descubrir en ellas algo incongruente y oculto. El pecho femenino es también el emblema de lo que el régimen llamó «la apertura», una timorata vía de liberalización con la que quiso ampliar su base social y su discurso ya agotado. Algo que de ningún modo consiguió, aunque dio pie al fenómeno del «destape», es decir a la proliferación de semi-desnudos femeninos, que fueron enormemente populares. En el dibujo de OPS, la representación del pecho, mas que tratar de suscitar una atracción sensual o erótica, la «menciona». La feminidad y la corporalidad de la mujer parecen abrirse paso entre las rígidas y negras vestiduras del caballero, o abrir a éste a una feminización formando un monstruo de mujer barbuda en el que asoman cualidades de delicadeza y dulzura extrañas a la representación canónica del caballero.

El extranjero aparece fundamentalmente como turista, es decir alguien que no se interesa por la realidad del país que visita, que ignora su cultura y su historia y observa a sus habitantes como meras curiosidades. MINGOTE introduce en la (Figura 9) en las palabras del turista una doble perspectiva, tanto exterior como interior, pues si los españoles no están dispuestos a admitir en boca de un foráneo que sea poco relevante lo que saben hacer, y ahí están las gloriosas obras del pasado para demostrarlo —en este caso el monasterio de El Escorial—, comparten la justeza de su juicio por lo que se refiere a las realizaciones del presente. La polifonía que se expresa en estas palabras no sólo permite eludir la censura al tiempo que se emite un juicio crítico, sino también evita ofender directamente el orgullo de los españoles, que pueden reconocer y al tiempo despreciar un juicio que los minusvalora. Dicho de otra forma, pueden aceptar el escaso valor de sus realizaciones presentes sin autodespreciarse completamente, pues al menos en el pasado demostraron ser capaces de grandes obras, lo que el turista parece no ver. En dibujos como éste, la perspectiva del extranjero es ridiculizada, pero este es el modo de hacerla presente como espejo dialógico en el que observar el presente desde un punto de vista diferente del oficial, que insiste siempre en la celebración de los logros del Régimen.

La contraposición visual entre la gran arquitectura del pasado y las endeble construcciones modernas, sea ante los ojos de los foráneos o ante los de los propios españoles, se repite en muchos otros dibujos de MINGOTE, con una composición del espacio visual muy similar: es recurrente el emplazamiento central de la obra arquitectónica antigua, dibujada generalmente en gran tama-



Figura 8.—OPS, *La Codorniz*, 1971.



Figura 9.—«Es un encendedor de fabricación española. Parece que en este país están aprendiendo a hacer alguna cosilla.» Mingote, ABC, 1953.

ño con una exactitud y un detalle del que carecen el resto de elementos esquematizados de su entorno. El discurso polémico se construye sobre la base de un valor que el autor trata de presentar como incuestionable: la belleza y eficacia de las realizaciones españolas del pasado. Una estrategia de valorización de la tradición española subyace a la crítica del presente, posiblemente como forma de contrarrestar la tendencia a la desvalorización de lo propio a la vista del retraso y la pobreza en que se sumía España.

El extranjero, como espacio, representa también para muchos españoles de este tiempo la emigración, sobre todo a Alemania. MÁXIMO (Figura 10) proclama en este absurdo visual lo que se dice solo en voz baja: los españoles abandonan en gran número el país empujados por la pobreza. Al tiempo que contesta el triunfalismo oficial alude críticamente a la pintura de paisaje y su ennoblecimiento del campo español ignorando sus serios problemas. Los emigrantes no resultan visibles en este género, precisamente porque están ausen-



Figura 10.—MÁXIMO, *La Codorniz*, 1963.

tes del espacio visual, pero no dejan de ser mencionados en la escritura, como en este dibujo de MÁXIMO, o en la carta que lee el anciano del dibujo de VILLENA.

El dibujo de VILLENA (Figura 11) visualiza claramente lo que significa Europa para los españoles. En todos los casos Europa aporta lo que para cada uno de estos personajes es más importante: la libertad sexual para el joven conquistador, el libre comercio y el dinero para el burgués negociante, el trabajo, vía la emigración, para el campesino sin recursos. El niño imagina una Europa no separada de España por ninguna frontera visible. En fin, todos, en su imaginación se ubican en Europa, un sueño profético de los que hacen inevitable el futuro. Asistimos en estos textos a la construcción de una auto-definición alternativa que implica la progresiva creación de una nueva frontera simbólica nosotros / ellos. En este proceso la colectividad del «nosotros» se forma por la identificación de sus miembros con ciertos valores y modelos, a menudo situados fuera de las fronteras políticas de la nación, y la correspondiente distancia respecto de «los otros» referentes y valores, en este caso, conacionales, de los que ese imaginario «nosotros» se quiere diferenciar.

Los años finales del franquismo fueron especialmente crueles para los demócratas. Convencidos de tener la razón, el mundo y el futuro de su parte, todavía tenían que soportar en la impotencia la inverosímil supervivencia del dictador, de su despiadada represión y hasta de los asesinatos policiales y las ejecuciones seudolegales de sus opositores, que cubrieron de vergüenza a los españoles creyentes en los valores democráticos. Esta es la vergüenza que se expresa en la (Figura 12) de FORGES. La vergüenza por el atropello de los derechos humanos y la justicia muestra, además de la adhesión del autor, que espera compartir con su audiencia, a esos valores, su identificación con el país al que pertenece, aunque esa pertenencia le duela. («Ese tipo de vergüenza política es muy buena y siempre necesaria», afirma B. ANDERSON-1999).



Figura 11.—VILLENA, *La Codorniz*, 1971.

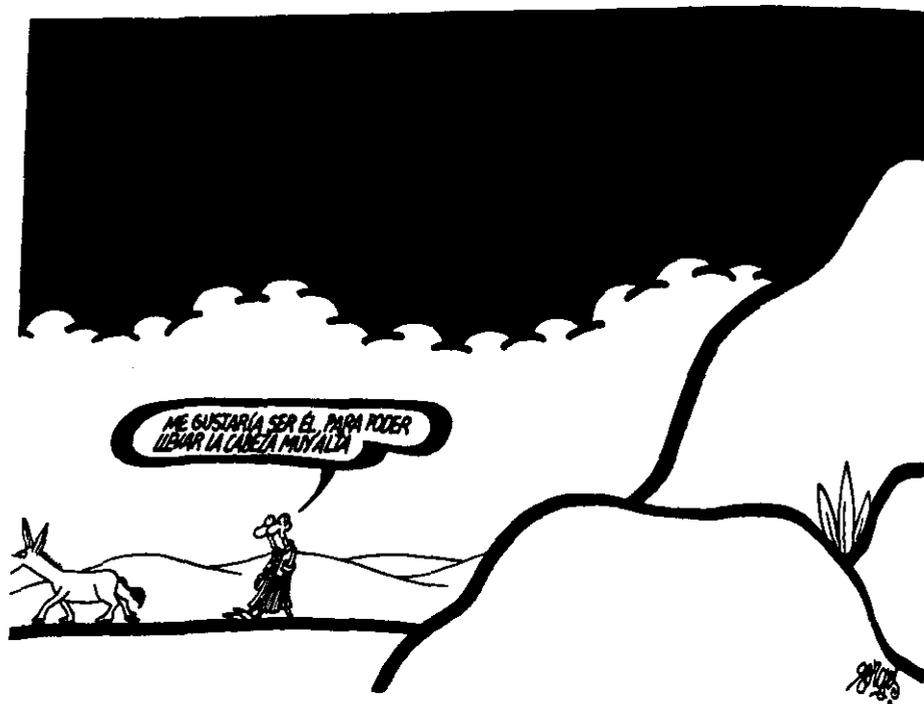


Figura 12.—«Me gustaría ser él, para poder llevar la cabeza muy alta.» Forges, N.º, 1974.

Pero la vergüenza no se debía sólo a la inmoralidad política de la dictadura. A la luz del día, las casas y calles de las poblaciones españolas tenían el aspecto pobre y degradado propio de los países subdesarrollados, tan diferente de la apariencia cuidada y rica de las ciudades europeas, que admirábamos y envidiábamos en nuestros viajes. Sólo la oscuridad de la noche atenuaba esa diferencia (Figura 13). La vergüenza surge en el sujeto que adopta el punto de vista de los otros a quienes admira y con quienes se identifica imaginariamente, cuando ha fallado a los requisitos de valor de esos otros entre quienes quisiera estar, en este caso, los europeos occidentales, o en el de la vergüenza por los crímenes del estado, un ideal de ciudadanía democrática universalista.

Ciertamente, la memoria nos ubica, nos proporciona los medios para alzar un territorio propio, personal y colectivo. Pero también hay memorias que nos enajenan de nuestro propio mundo. No son tanto los recuerdos odiosos, que aunque nos devuelvan experiencias aborrecidas, no dejan por eso de constituirnos, sino las memorias impuestas, sentidas como ajenas, como una forma de colonización interior que ha pretendido apropiarse de nuestro espa-



Figura 13.—«Me gusta la noche, es todo más Europa.» Forges, *N.º* 3, 1974.

cio vital y mental. Hay también sociedades en que el sentimiento de identificación con la colectividad nacional a la que se pertenece no tiene el tono emocional del orgullo, sino que esa pertenencia es sentida desde la vergüenza. A pesar de que se suele suponer que son la autosatisfacción y el orgullo los sentimientos que caracterizan a la identificación con el «nosotros» colectivo, los miembros de colectividades desvalorizadas, por razones políticas, económicas u otras que les sitúan en la parte inferior de las escalas de prestigio, sienten la pertenencia asociada a estos sentimientos negativos y perturbadores de desvalorización de la propia identidad, hasta llevar a quienes los sufren, bien a intentar transformar la propia colectividad, bien a ubicarse imaginariamente fuera de ella o quizá a combinar ambas actitudes.

Hay que señalar cómo el autor de estos dibujos, FORGES, transforma en los años 70 el estereotipo del paleta presentando a los campesinos en parejas de cultos, sabios y muy conscientes ciudadanos modernos (los «blasillos»), que expresan una perspectiva crítica sobre su sociedad. Y lo mismo hace en muchos de sus dibujos con las ancianas rurales, en una estrategia de resignifi-

cación de los estereotipos que mantiene hasta estos días, en que sigue incluyendo en sus viñetas estos lúcidos personajes.

El pícaro, que adivinamos leyendo comics en horas de culto, el rústico simple, el rígido intolerante, la bella joven, el extranjero, el monstruo son tipos locales y translocales, populares en diferentes tradiciones y culturas, que toman una forma particular en cada contexto y cada obra. Permiten la fusión de la intencionalidad discursiva del texto singular con la larga memoria de las tradiciones vivas. En el género del humor gráfico del periodo franquista los encontramos caracterizados de forma que articulan el interés de públicos y autores por sobrepasar la cultura y los estilos de vida tradicionales incompatibles con la modernidad y las costumbres cosmopolitas; por evidenciar y criticar la falta de tolerancia, de justicia y de libertad, la mentira oficial, la ineficacia, la miseria, etc. Son recursos que consienten hacer visibles perspectivas excluidas y alcanzar posiciones desde las que acceder a una visión plural de la propia realidad e incluso, por medio, por ejemplo, del tipo del extranjero, realizar el ejercicio de exotopía, como lo llama BAJTIN, el desplazamiento a un punto de vista exterior al propio medio social, que todas las culturas han de practicar de uno u otro modo para reflexionar sobre sí mismas. Al hacerlo, necesariamente amplían y desplazan el ámbito de los lugares comunes y contribuyen a la formación de nuevos territorios para la imaginación, la memoria y la reflexión de una colectividad.

El humor gráfico contribuyó durante el franquismo —junto con muchos otros medios, géneros y discursos, con movimientos sociales y políticos de oposición: vecinales, obreros, estudiantiles, feministas, etc.— a la formación de una comprensión y evaluación del mundo social compartida por una amplia mayoría de españoles que, si descubrió o, en el caso de los mayores, redescubrió la democracia y la libertad efectivas tras la muerte de FRANCO, mucho antes las había imaginado y deseado y había participado en una forma, a menudo secreta o sobreentendida, de lucha por ella y de reflexión colectiva sobre su necesidad en los diferentes ámbitos sociales.

¿En qué medida se puede aproximar la formación de una corriente pública de opinión democrática en una dictadura a la formación de una identidad colectiva? Es fácil encontrar en el proceso aquí esquemáticamente presentado ciertas similitudes y diferencias con el análisis de B. ANDERSON (1983) de la formación de identidades nacionales en países sometidos al dominio colonial. Pues ANDERSON —además de señalar la discontinuidad moderna en la percepción tradicional del tiempo, el espacio y la fidelidad, que el concepto de nación precisa— observa sobre todo la eficacia de ciertos procedimientos textuales de cara a la formación de una imagen de comunidad. Entre éstos se encuentran la alusión a lugares, tipos, expresiones y experiencias reconocibles como propios —y hasta entonces excluidos del lenguaje público— por los

lectores pertenecientes a la etnia colonizada de novelas como las de RIZAL en Filipinas, LIZARDI en México o Marco KARTODIKROMO en Indonesia, o de periódicos en esos y otros países colonizados; la «intimidad irónica» (ironical intimacy) de la forma de comunicación, por ejemplo, de RIZAL con sus lectores; los afectos que los autores de estos textos supieron compartir con sus lectores, etc. Procedimientos que no pueden no contribuir a la formación de una imagen de comunidad que sólo pueden sentir como propia quienes comparten esas alusiones y esos afectos, es decir las poblaciones colonizadas a las que se dirigen.

D. DAYAN (1999) formula claramente una pregunta clave: «¿Qué distingue a una entidad colectiva llamada audiencia —o público— de otras agrupaciones sociales o comunidades (sean ideológicas, religiosas, culturales, nacionales, etc)?». Este breve recorrido por ciertos territorios de la memoria creo que puede sugerir que una «entidad colectiva» empieza a compartir una identidad cuando sus miembros reconocen y sienten como propio un mismo territorio simbólico; sienten, por tanto, que ese territorio es uno de los elementos constitutivos de su identidad personal. Para lo cual probablemente es preciso que compartan algo más que el hecho de ser audiencias de unos medios: un contexto histórico, unos sentimientos respecto a su situación, etc.

La actitud respecto al referente «nación» y su simbolización difieren, sin embargo, entre nuestro contexto y el de la formación del nacionalismo anticolonial estudiado por ANDERSON. La dictadura franquista se apropió del territorio simbólico de la nación y muchos de sus más relevantes signos de identidad resultaron teñidos por la ideología del régimen y por su forma de ejercer el poder. Así ocurre, por ejemplo, en el caso del monasterio de El Escorial dibujado por MINGOTE, residencia y tumba de «el emperador» Felipe II en el siglo XVI. Una obra como ésta no puede proponerse como símbolo de una tradición española valorable sin entrar en el conflicto por los territorios de la memoria, pues los símbolos están contaminados en la memoria de sus intérpretes por el poder que se ha ejercido sobre y por medio de ellos. Desde las periferias cuyas lenguas y signos de identidad fueron reprimidos por la dictadura franquista, éste será previsiblemente percibido como emblema de un nacionalismo español centralista, autoritario y nostálgico de imperios, más que como un signo de identidad nacional pacíficamente compartido. Todo lo cual no deja de tener sus repercusiones sobre la actual percepción de la identidad de los españoles.

Es difícil precisar hoy los rasgos y símbolos compartidos que definen la identidad española, si es que tiene alguna consistencia. Es mucho más claro para las nacionalidades periféricas, vasca, catalana, gallega, etc. cuyos habitantes se sienten identificados con esas naciones y con la tarea de construir su territorio simbólico. Sin embargo, a pesar de lo confusa y fragmentada que

puede ser la identidad española, me parece que hay un rasgo en que todos los españoles se reconocen. Todos quieren que España sea una democracia occidental, se sienten vinculados a una identidad «occidental» cuyo rasgo definitorio fundamental es el valor de los «valores universales», aquellos que promueven que en los derechos e instituciones no haya diferencias entre los humanos por su origen geográfico o étnico, su religión, sexo, etc.

Pero hay que observar la adhesión a los valores en su ejercicio, por ejemplo, en la reacción española ante la inmigración africana. La información en los medios de comunicación sobre esta inmigración refleja una escisión ética y afectiva. Si los inmigrantes son objeto de malos tratos en España, si sufren penuria o desatención médica, se producen reacciones de indignación entre sectores de la población española y los medios de comunicación se expresan generalmente también dando voz a esa indignación, que reacciona ante el atropello de los derechos humanos de los inmigrantes. Cuando una autoridad política tiene que responder por alguno de estos atropellos, lo hace reiterando su adhesión a los valores universales.

Por otra parte están las noticias en las que aparecen esos mismos inmigrantes como una masa que acosa las fronteras territoriales en Ceuta y Melilla — las dos ciudades españolas en el norte de África— y se multiplican los reportajes sobre los trucos y trampas de que se sirven los africanos para intentar acceder a nuestro territorio. En muchas otras noticias y reportajes de los medios se presenta a estos inmigrantes asociados a la ilegalidad, la violencia, la delincuencia, las drogas, etc. (C. PEÑAMARÍN, 1997). Se transforma así el otro desconocido en alteridad interna, conocida, juzgable y condenable. Los estudios sobre las informaciones mediáticas sobre la inmigración en otros países occidentales de acogida de migrantes revelan una similar representación de éstos (T. A. VAN DIJK, 1997). Esos otros son percibidos como una amenaza y seguramente no sólo en los medios de comunicación. (Tengo que decir que no creo que los medios manipulen interesadamente a los públicos. Aunque responden a intereses de las elites de poder, los medios, en una sociedad de mercado, tienden a recoger y dar forma al sentir de los públicos, que no está conformado únicamente por los medios de comunicación masiva, de manera que podemos decir que los medios y los públicos se crean recíprocamente —E. VERON, 1996; G. ABRIL, 1997). Y generalmente desconectadas también de las noticias sobre los inmigrantes (pues tan esencial es a la lógica de los medios conectar como desconectar informaciones), se encuentran las informaciones y las reflexiones sobre el desequilibrio económico mundial y sobre las previsiones sobre su evolución, que suelen sugerir que en el futuro continuará la tendencia del último siglo hacia el aumento de las desigualdades entre países, y áreas de éstos, ricos y pobres, lo que debe suponer necesariamente un aumento de los flujos migratorios hacia las zonas más favorecidas.

En el dibujo de EL ROTO —el mismo autor que firmaba con el nombre de OPS el dibujo del caballero feminizado— (Figura 14) podemos de nuevo percibir cómo en este lugar marginal, o al menos descentrado, de los medios de comunicación que constituye el humor gráfico se propugnan valores y se realizan reflexiones que estarían fuera de lugar en los espacios donde se presenta la información sobre nuestro mundo. Este tipo de texto visual conecta lo que en el periodismo está desconectado. Si en el periódico la evaluación global de los recursos humanos y materiales está separada de la visión en primer plano del sufrimiento y la muerte de los inmigrantes que acuden a los países ricos, por ejemplo en las pateras que intentan cruzar el Estrecho, EL ROTO une ambos aspectos en una escena altamente estilizada y dramática.

La escena, ciertamente, nos sitúa como espectadores fuera de ella, en un lugar tan distante como desubicado. Pero este procedimiento, como sugiere BAJTIN, es necesario para el conocimiento de sí misma de toda colectividad. EL ROTO presenta unos personajes lo suficientemente delineados como para que podamos captar la desesperación que les lleva a intentar el imposible salto. Sin presentar rostro alguno, este dibujo sugiere los sentimientos de unos

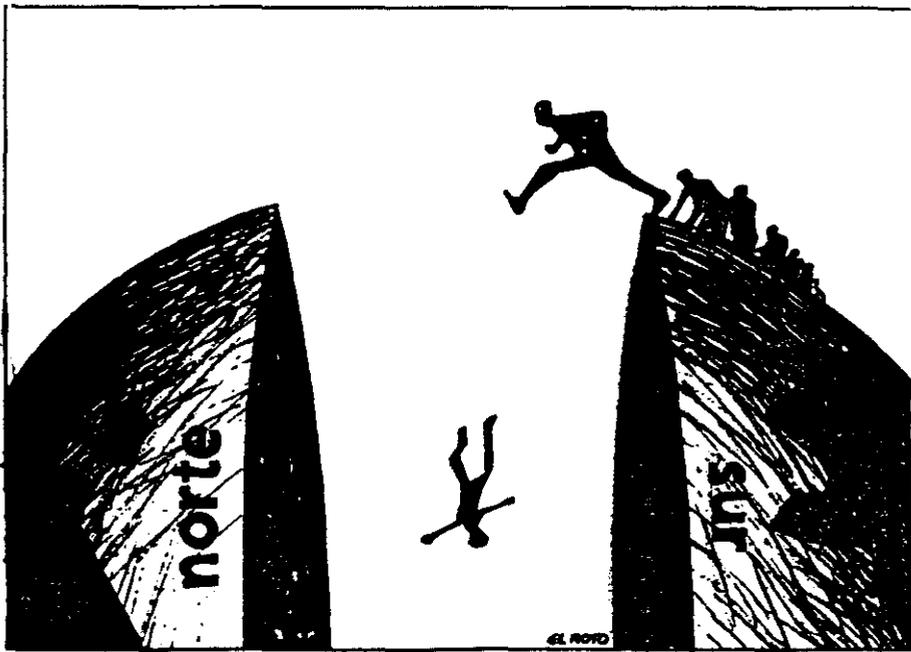


Figura 14.—El Roto, *El País*, 1996.

seres con los que nos podemos identificar. Sin desarrollar una narración secuencial, narra el proceso que lleva a esas personas de la miseria a la desesperación y la alucinación de una salida. LOTMAN (1998:59) señala esta facultad del arte de combinar la visión en tercera persona con la de la primera. «Yo transfiero a la escena la función de la tercera persona: todo aquello que se puede ver lo transfiero a otra persona (a él), y todo aquello que permanece en la esfera de las emociones internas lo atribuyo a mí mismo, apareciendo como la encarnación de la primera persona».

Tanto los sentimientos que mueven a los personajes como la situación que les determina son presentados simultáneamente: en la serie sin fin de hombres que se encaminan al abismo que separa los dos casquetes, y en su determinación, se sugiere una relación estructural con el mundo representado. No se trata de un acontecimiento puntual ni mucho menos de un accidente o una novedad, sino de un proceso durativo del que no se ve el final, de un estado de hecho. A su modo sintético, aunque no elemental, este texto elude la compartimentación de los temas y los modos de conocer, así como las formas de relacionar las cuestiones entre sí y con nosotros, la audiencia. Lo global se conecta con lo humano, el simbolismo con la expresividad, el análisis de la desigualdad estructural con la emoción en un mínimo texto dramático que plantea la posibilidad de ciertos espacios mediáticos de conformar personajes para la memoria, representaciones simbólicas y dramas o relatos que nos permitan participar de la experiencia de los otros y al tiempo comprenderla en su relación con la estructura de nuestro mundo.

La construcción de los hitos de la memoria es un instrumento de las estrategias simbólicas de los actores sociales que intervienen en el diálogo social transformando, e incluso invirtiendo, el sentido y el valor de los referentes culturales, como ha hecho FORGES con los tipos del paleta y las ancianas rurales, o EL ROTO desplazando la perspectiva mediática sobre la inmigración. El proceso de contestar las representaciones y los valores oficiales desde representaciones alternativas era tal vez menos reflexivo en el franquismo de lo que podría serlo actualmente, cuando la observación crítica de los textos culturales desde perspectivas y posiciones conscientemente ubicadas —de género, clase, cultura, de opción política, etc.— se está haciendo progresivamente común. Esta mayor reflexividad, que nos hace ver cómo los textos pueden reflejar la visión de una cuestión propia de un tiempo y lugar social, pero también contribuyen performativamente a conformarla, puede quizá orientar la creación de textos de modo que amplíen nuestro conocimiento de la complejidad de lo global incluyendo la comprensión de nuestra relación objetiva y subjetiva con los otros, así como la de las perspectivas y los afectos excluidos o marginalizados.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRIL, Gonzalo (1991): «Comicidad y humor», REYES, R. ed. *Terminología científico-social. Anexo*, Barcelona, Anthropos.
- (1997): *Teoría general de la información*. Madrid, Cátedra.
- ANDERSON, Benedict (1999): «Indonesian nationalism today and in the future», *New Left Review*, 235.
- (1983): *Imagined communities*, London & New York; Verso.
- BAJTIN, Mijail (1989): «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- DAYAN, Daniel (1999): «Media and Diasporas», GRISPRUD, J. ed. *Television and common Knowledge*, London & New York, Routledge.
- DELEUZE, Gilles GUATTARI, Felix (1991): *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit. (*What is Philosophy?* London, Verso, 1994).
- GARDINER, Michael (1999): «Bakhtin and the metaphors of perception», I. Heywood and SANDYWELL, B. eds. *Interpreting Visual Culture*, London & New York, Routledge.
- HABERMAS, Jürgen (1989): *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, Tecnos.\*\*
- HOBSBAWM, Eric (1998): «The Nation and Globalization», *Constellations*, vol. 5, n. 1.
- LOTMAN, Yuri M. (1998): *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- MELLONI, Alessandra y Peñarín, Cristina (1980): *El discurso político en la prensa madrileña del franquismo*, Roma, Bulzoni.
- NORA, Pierre (1998). «La aventura de *Les lieux de mémoire*», *Ayer*, 32.
- NORA, P. (dir.), *Les lieux de memoire*. Vol. I: *La République*. Vol. II: *La Nation* (3 tomos). Vol. III: *Les France* (3 tomos), Paris, Gallimard, 1984-1992.
- ORTIZ, Renato (1996): *Um outro territorio. Ensaio sobre a mundialização*. Sao Paulo, Olho d'água.
- PEÑARÍN, Cristina (1989): «La literatura desde una concepción dialógica del lenguaje», *Revista de Occidente*, IOO, 1989.
- (1997): «El análisis de textos en una nueva clave. Discursos e imágenes sobre la inmigración en *El País*», *Cuadernos de Información y Comunicación* (CIC), 3. Madrid, Universidad Complutense.
- (1998): «Polemic Images. Metaphor and Index in the Language of Political Cartoons», *Versus*, 80/81. (Este artículo desarrolla los trabajos, de la misma autora, publicados en español: «El humor gráfico y la metáfora polémica», *La Balsa de La Medusa*, 42, 1996 y «La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico», *La Balsa de La Medusa*, 44, 1997).
- TUBAU, Iván (1987): *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona, Mitre.
- VAN DIJK, Teun A. (1997): *Racismo y análisis crítico de los medios*, Barcelona, Paidós.
- VERON, Eliseo (1996): «De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de la fotografía», VEYRAT-MASSON, I. y DAYAN, D. (comps.) *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa.