

**De la lucha de clases a la igualdad de sexos
la sociedad española de la transición
a través de las viñetas de Máximo en *El País***

Natalia Meléndez Malavé
Universidad de Málaga
PILAR

Son múltiples las disciplinas desde las que se ha intentado dar explicación a los numerosos interrogantes que rodean al resbaladizo, casi inaprensible, concepto de humor: filósofos, psicólogos, sociólogos, antropólogos, lingüistas, entre otros, han abordado la complejidad del fenómeno humorístico. No faltan tampoco los trabajos efectuados por profesionales y artistas (escritores, cineastas, guionistas, dibujantes) que meditan sobre el humor cuando éste consiste en un elemento predominante de su actividad. Procedan del campo académico o de la experiencia profesional, cada una de estas visiones aporta nuevos puntos de vista que nos permiten seguir descubriendo la riqueza del rompecabezas humorístico, con las innumerables facetas que toca y algunas de las notas que lo caracterizan. Las teorías desde las que intentar aprehenderlo son, así pues, diversas: teorías fisiológicas y evolutivas que desembocan en las recientes prácticas terapéuticas; teorías de la liberación de la tensión; teorías esencialistas (que se centran en las técnicas y mecanismos del humor); teorías de la superioridad, defendidas por las voces menos benevolentes con el humor; y, en el caso que nos ocupa, las teorías sobre la función social del humor, que presentan además una vinculación especial con el humor difundido en medios de comunicación de masas¹.

Uno de los principales valedores de esta perspectiva fue Henri Bergson a través de su obra sobre la risa, uno de los signos externos más

1. La autora ha desarrollado más ampliamente este marco teórico en los capítulos iniciales de la tesis doctoral Natalia MELÉNDEZ MALAVÉ, *El humor gráfico en el diario El País durante la transición política española (1976-1978)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005. Tesis doctoral inédita.

ligados al fenómeno humorístico². En ella nos advierte cómo la risa consiste en un acto social, grupal. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo, afirma Bergson, pues se hace necesaria la connivencia de otros rientes. Y, todavía más allá, Bergson nos habla de la risa fundamentalmente como correctivo social: la risa proporciona la posibilidad de una humillación colectiva hacia un miembro de la sociedad por cometer alguna imperfección –que Bergson identifica básicamente con un acto de rigidez, un automatismo que aísla al individuo del grupo. Desde esta propuesta, la función esencial de la risa consiste, pues, en reprimir toda tendencia aisladora de quien se sale de las normas sociales, porque aunque no se trate de un castigo físico, el mero temor a ser ridiculizado públicamente puede servir también para que se hagan o se dejen de hacer ciertas cosas, simplemente por la fuerza de la opinión.

Ahora bien, sin restarle un ápice de razón a las proposiciones de Bergson, creemos que debe añadirse una observación importante: lo mucho que de automatismo rígido habita precisamente en esas normas sociales que reproducimos sin pensar. De ello nos habla con acierto Arthur Koestler al identificar el humor como una válvula de escape a las convenciones y rutinas de nuestra conducta³.

Junto con las de Bergson, las ideas de Freud sobre el chiste como fenómeno social son igualmente sugestivas, y están en varios puntos conectadas con lo expuesto hasta ahora al respecto (por ejemplo, al contemplar el chiste en parte como sustitución de la violencia física que nuestra cultura censura). Sin embargo, necesitan de una explicación más amplia para acercarnos a esta parte de la teoría del vienés: aunque en un principio Freud se ocupa de las técnicas del chiste (condensación, doble sentido, etc.), hemos de situar nuestra atención en otro factor de igual peso en su teoría, la tendencia del chiste, un elemento muchas veces aludido pero en el que pocas ocasiones se profundiza. Como sabemos, Freud establece la distinción entre el chiste inocente o abstracto y el chiste tendencioso (al servicio de una tenden-

2. Henri BERGSON, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

3. A KOESTLER, «El acto de la creación. (Libro primero: el bufón)», en *La comunicación del humor*, CIC Cuadernos de Información y Comunicación, 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 189-220.

cia humana), dividido a su vez en hostil (destinado a la sátira, la agresión o la defensa) y el obsceno (destinado a mostrar una desnudez, el chiste de connotaciones sexuales)⁴. Pues bien, en el caso del chiste tendencioso –tanto si es de tipo hostil como obsceno– afirma Freud que se precisa de tres personas: «Además de aquella que lo dice, una segunda a la que se toma por objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple la intención creadora de placer del chiste⁵». De este modo, a través de la existencia o carencia de comunicabilidad se establece una distinción clara entre la comicidad y el chiste: mientras que la comicidad puede ser gozada aisladamente, pues bastan sólo los dos primeros participantes (el «elaborador» y la persona u objeto del que se ríe), en el chiste se añade el impulso de comunicación y, en consecuencia, una tercera persona «riente». Para Freud, en suma, la satisfacción de tendencias comunes –ya sean hostiles u obscenas– a la primera y la tercera persona constituye ya una función social que justifica su postura.

Como es lógico, esa tercera persona, imprescindible para la comunicación del chiste de la que nos habla Freud, se torna una multitud cuando el chiste, como en el caso que nos interesa, se publica en un periódico. En el ámbito de los profesionales del humor periodístico, hay muchos que toman con gran responsabilidad la dimensión social de su obra, entendiendo que constituye un ejercicio salutífero para la sociedad, planteándose su trabajo casi como un servicio público.

En apoyo precisamente de un estudio sobre humor gráfico periodístico, Lorenzo Gomis sitúa también las claves del humor en su faceta social, definiendo la función del chiste y la risa como compensadora, equilibrante y restauradora de la euforia social⁶. Estos rasgos tienen su explicación en el acercamiento de Gomis a la concepción de Ralph Piddington, quien para hallar respuestas a la reacción cómica aplica la teoría de los mecanismos compensatorios. Piddington observa que cada

4. En principio, Freud dividía el chiste en inocente o abstracto y tendencioso, pero finalmente quedan reducidos al tendencioso hostil y el tendencioso obsceno. Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 132.

5. Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, *op. cit.*, p. 96.

6. Lorenzo GOMIS, *El medio media: la función política de la prensa* Madrid, Seminarios y ediciones, 1974, p. 452.

grupo social subsiste gracias a unos sentimientos compartidos por todos sus miembros. Si los elementos de cohesión resultan dañados se produce una situación de disforia social que ha de ser compensada con una reacción colectiva contraria, procurando restaurar el estado de euforia social.

Más allá de la concepción de la risa como barrera contra perturbaciones del sistema de valores de una sociedad se sitúan los autores que defienden el humor como agente de destrucción de las convenciones y del anquilosamiento social. Para Pío Baroja el humor viene de la desarmonización y de la inadaptación y sostiene que el que se encuentra a gusto en el medio en que le tocó vivir, ha de ser el antihumorista⁷. No obstante, la rebelión individual subyacente al acto humorístico que Baroja defiende puede tener una utilidad social. Es ésta una de las líneas preferentes de quienes, además de haber teorizado sobre el humor, lo han puesto en práctica en una obra artística o periodística. Así ocurre en las reflexiones de notables humoristas españoles como Ramón Gómez de la Serna o Evaristo Acevedo. Uno de los puntales de la concepción ramoniana sobre el humor incide justamente en su valor «antisocial», de destrucción de convencionalismos:

Sólo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor, que desface idealmente lo que es irritante que esté tan hecho, tan uniformado, tan en estrados de entronización. El humorista es el gran químico de las disolvencias, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial, y al decir antisocial, antipolítico⁸.

En la misma línea, Evaristo Acevedo, conocido más por su sección de *La codorniz*, la celebrada «Cárcel de papel», que por su interesante aportación teórica⁹, mantiene la tesis de que el humor ha de ser individualista y suprasocial –constituido al margen de los intereses sociales–,

7. «La caverna del humorismo, por Pío Baroja», en *La comunicación del humor*, CIC Cuadernos de Información y Comunicación, nº 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 131-138.

8. Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 201-202.

9. Evaristo ACEVEDO, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

y que el humorista debe hacer que sus contemporáneos observen la realidad con mayor distanciamiento, desde el inconformismo.

La crítica social, independiente, rebelde y transgresora resulta, pues, uno de los aspectos más valiosos del humor, sin ser la única de sus modalidades. En los medios de comunicación han convivido todas las formas de humor, desde las más lúdicas hasta las más agresivas, pero la función social –no tanto de cohesión como de crítica– ha desempeñado históricamente un papel más que destacado.

Dentro de estos ejemplos de trabajos dedicados a la función social del humor encuadramos la obra de Máximo en su viñeta diaria en *El País*, cuando se cumplen precisamente treinta años de existencia de esta colaboración, que se inicia el 4 de mayo de 1976.

El autor: opinador diario e independiente de la mañana

Máximo San Juan Arranz (Mambrilla de Castrejón, Burgos, 1933) es uno de los dibujantes de mayor calidad y prestigio de la prensa española, con una sólida trayectoria en periódicos de referencia, quizá no acompañada de un seguimiento parejo por parte de los lectores, por motivos que abordaremos más abajo. De su trayectoria podemos destacar sus colaboraciones más tempranas –*Juventud, Sp, Don José*–, que dan paso a su maduración en *La Codorniz, Arriba, Índice, Triunfo, Interviú* o *Por Favor*. De su veteranía da fe el hecho de que ya en 1965 alcanza uno de los momentos culminantes de su carrera al ser llamado por Emilio Romero para colaborar en *Pueblo* donde permanecerá diez años de enorme éxito e identificación con el periódico. Más tarde pasará brevemente por *La Vanguardia* y *El Correo Catalán* hasta 1976, año en que se abre su larga etapa en *El País*. En los inicios de su carrera, sobre todo en la etapa anterior a *El País*, e incluso en los inicios del diario, Máximo publicaba no sólo viñetas sino también textos. Así, entre sus muchas distinciones, Máximo cuenta tanto con el Premio Mingote de humor gráfico como con el González Ruano de artículos periodísticos, entre otros galardones. Además ha realizado varias exposiciones antológicas de su obra, que ha sido también editada en diferentes recopilaciones de viñetas. Estas publicaciones, junto con su producción de textos escritos, conforman una amplia obra bibliográfica.

Humor y sociedad

Centrándonos en la obra gráfica de Máximo en los comienzos de su larga etapa en *El País* podemos abordar la relación humor-sociedad desde una doble vertiente: como puesta en práctica de un humorismo con función social, así como en su calidad de reflejo de la sociedad en un marco geográfico y temporal determinado. Así pues, hemos elegido como corpus de análisis las viñetas de Máximo publicadas en *El País* entre 1976 –año de creación del diario– y 1978 –año de aprobación de la Constitución–, hito que cierra la etapa central del proceso de transición española, según algunos autores¹⁰.

En dicho periodo, las secciones de humor gráfico de *El País* estaban limitadas únicamente a dos espacios: la tira, todavía hoy presente, de Peridis y la viñeta de Máximo, situada en la sección de Opinión, prácticamente en la misma ubicación en la que permanece actualmente: cerca del editorial, siempre en un solo recuadro e idénticas dimensiones, unos 165cm².

He decidido centrarme únicamente en el trabajo de Máximo por tratarse –al contrario que Peridis, dedicado siempre a comentar una noticia de la sección en que se ubica su tira– de un dibujante en el que resultan visibles una gran variedad de temas y además permite desligarnos de la identificación o la subordinación a la línea del diario a las que frecuen-

10. Las variadas opiniones sobre los límites difusos de la transición española se complican aún más con las diferentes fases en que los expertos dividen el fenómeno. En este sentido, Mario Caciagli distingue entre una transición institucional (desde el 18 de noviembre de 1976, cuando las Cortes franquistas aprueban la ley de Reforma Política, hasta el 29 de diciembre de 1978, fecha de entrada en vigor de la Constitución), y una transición política (desde el 3 de julio de 1976, fecha de la destitución de Arias, hasta el 28 de octubre de 1982, primera victoria electoral del PSOE). M. CACIAGLI, *Elecciones y partidos en la transición española*, Madrid, CIS, 1986, p. 7-9. Por su parte, Ramón Cotarelo recoge el marco cronológico de Caciagli, matizándolo, de forma que periodifica la transición española entre el 30 de noviembre de 1976 y el 29 de diciembre de 1978, dejando para la etapa posterior, desde 1979, lo que sería el momento de «consolidación». R. COTARELO, «La transición democrática española», en R. COTARELO (comp.), *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*, Madrid, CIS, 1992, p. 3-27. En todo caso, existe acuerdo al designar la trascendencia de la aprobación de la Carta Magna a finales del año 1978 como uno de los puntos culminantes del proceso, lo que nos permite fijar el límite establecido.

temente están sometidos los profesionales del periodismo, y especialmente los editorialistas¹¹.

Así pues, aun siendo en muchos casos los dibujantes privilegiados en su posibilidad de expresar discrepancias, la figura de Máximo destaca por ser la de un autor particularmente independiente. A pesar de llevar tres décadas ligado a un mismo diario, Máximo pone por encima la fidelidad a sus propias convicciones, a la búsqueda de su propio camino, que a la línea editorial¹².

Hemos de insistir, asimismo, como factor decisivo para estudiar a Máximo, en la variedad temática que recorre sus dibujos, y que lleva

11. Es necesario destacar aquí el rechazo del autor a considerarse editorialista —a pesar de que, con frecuencia se suele afirmar a modo de elogio que su viñeta, como la de otros compañeros en otros periódicos, constituye el auténtico editorial condensado de la publicación. Ello demuestra una vez más el personalismo de un creador que, a pesar de firmar tan cerca del espacio que recoge el punto de vista del medio, declara que las opiniones vertidas en su recuadro le representan a él y a nadie más. De forma parecida lo ha expresado el especialista en el campo de la viñeta Felipe Hernández Cava: «En buena parte del mundo, el chiste de prensa ha acabado transformándose en la versión gráfica del editorial del diario. Mal asunto éste de que sea una suerte de píldora digerible en un fogonazo en la que no interviene para nada la menor dialéctica con la sesuda digresión sobre el asunto del día. Y no peor asunto el que los humoristas tengan que vestir la camiseta de sus patrocinadores», F. HERNÁNDEZ CAVA, «La realidad sin tramas», en *El Cultural*, 24-IV-2002, p. 8-9.

12. Como afirman M^a Cruz Seoane y Susana Sueiro, «con frecuencia sus dibujos, situados debajo o al lado de los editoriales, contradecían el discurso institucional de éstos (en temas como la OTAN, Filesa, el GAL, actualmente el problema vasco, sin que, según dice, haya tenido, o en contadísimas ocasiones, problemas para su publicación)», María Cruz SEOANE; Susana SUEIRO, *Una historia de El País y del Grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004, p. 256. Iván Tubau destaca también la época del referéndum sobre la entrada de España en la OTAN como ejemplo ilustrativo de esta independencia: «Mientras *El País* como ente informativo creador de opinión incitaba solapadamente al sí bajo pretexto de pluralismo y equilibrio, Máximo seguía impertérrito su campaña personal a favor del no, secundado en la medida de lo posible por Rosa Montero, Francisco Umbral y Manuel Vicent». Iván TUBAU, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987, p. 261. Precisamente, Tubau incluyó un nuevo apéndice titulado «Guerra y paz en el país de Máximo» en esta obra, versión revisada de su publicación *De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969)*, para tratar exclusivamente la significación de las viñetas de Máximo en *El País*.

a poder distinguir entre las preocupaciones sociales que contemplamos en el presente trabajo. Resulta curioso que la situación fija de su viñeta, lejos de producir el anquilosamiento del dibujante, le posibilita una mayor libertad creativa, sobre todo si lo comparamos con el caso de su compañero Peridis, como decíamos, sujeto al acontecimiento del día. Como afirma Tubau, a diferencia de los cronistas de lo inmediato que llenan las páginas de los periódicos españoles tomando como punto de partida la actualidad, y dentro de ésta, con frecuencia la actualidad política, para Máximo lo político concreto es sólo el motor de arranque. Su discurso va más allá de lo político porque Máximo es ante todo un «moralista impávido y radical¹³».

Máximo es un dibujante creador de un universo muy rico, lleno de constantes, de pistas que nos remiten a su propio código creativo, pero al tiempo, es un autor que se reinventa en cada etapa¹⁴. Así, sus dibujos de *Pueblo* o de *La Codorniz*, aun presentando ciertas preocupaciones similares (la clase política, las desigualdades sociales entre ricos y pobres, los trabajadores) no tienen mucho que ver estilísticamente con los de *El País*, mucho más esquemáticos, lineales, y, por lo tanto, más claros, más contundentes.

La existencia de estas señas de identidad que inundan su obra puede tomarse también como ejemplo de la supeditación a esa fidelidad al camino elegido frente a las concesiones al público. El lector que quiera seguir a Máximo, debe, pues, familiarizarse con un variado repertorio de recursos, cada uno con un significado y una carga de profundidad

13. Iván TUBAU, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, op. cit., p. 262.

14. En palabras de José Antonio Llera «su afán experimentador no es producto de la inseguridad, del tanteo, sino que se convierte en un estilo definido por la renovación sin pausa, sin que ese dinamismo signifique aminorar ni un ápice la contundencia de la sátira. Como en los buenos dibujantes de humor gráfico, en él es imposible separar el fondo de la forma», J.A. LLERA, *El humor verbal y visual de La Codorniz*, Madrid, Instituto de la Lengua Española, 2003, p. 378. A ello añade más adelante: «Máximo es el James Joyce del humor gráfico. Un Joyce pasado por Steinberg, Mondrian y Steadman. Representa, junto a su afán experimental, una línea de humor metafísico e intelectual, minimalista no pocas veces. Junto a una composición muy estilizada y arquitectónica, los procedimientos de condensación son en él muy considerables, así como su capacidad para inyectar en el chiste mensaje ideológico y conceptual», *Idem*, p. 383.

compleja encerrados en los forzosamente sintéticos trazos de monolitos, masas humanas formadas por diminutos monigotes, pancartas y carteles, cubiertas de libros, el Diario Regio, las palomas de la paz, los leones de las Cortes, Dios y su ayudante, ecuaciones, conversaciones de dos cabezas, desnudos femeninos, etc.

Ello, aunado al laconismo de la parte verbal, llena de paradojas, contradicciones y frases misteriosas, le han granjeado cierta fama de autor difícil, que hace trabajar más para llegar a comprender sus chistes a los lectores, quienes además no suelen verse recompensados con la gratificación de la risa. El recuadro de Máximo produce más bien una sonrisa cómplice o un asentimiento malicioso, cuando no una sacudida de indignación ante la cerrazón humana, a través de situaciones y personajes absurdos pero lúcidamente inspirados en la realidad.

Así pues, el propio autor asume la dificultad que representa para los lectores su viñeta al reconocer que su momento de mayor aceptación fueron sus años en *Pueblo*, y que su larga etapa en *El País* no ha tenido gran repercusión pública¹⁵.

La visión de la sociedad española

Sin perder de vista las constantes arriba señaladas, que conforman el código expresivo propio de Máximo, podemos analizar su visión de algunas situaciones relacionadas con la transformación de la sociedad española en los años clave de la transición. Ello nos llevará a un recorrido en el que podremos contemplar la idea que nos traslada Máximo de la sociedad española, sus dificultades e incertidumbres ante el futuro, así como el rol de distintos grupos sociales (el poder político y económico, las clases pudientes, las trabajadoras, la institución familiar, la Iglesia o las mujeres).

15. «Pues por contradictorio que parezca [...], la máxima popularidad pública, digamos, yo creo que la he tenido en la época de *Pueblo* en el que estuve diez años y sin embargo en *El País* he recibido como, digamos..., correspondencia a eso... pues privadamente mucha y públicamente ninguna». Entrevista inédita a Máximo, realizada por la autora en Alcalá de Henares (Madrid) el 5 de junio de 2004.

1. La unidad de la sociedad española

En primer lugar, podemos detenernos en el retrato de conjunto de la sociedad española, y aquí aparece la obsesión por la participación cívica, por la implicación de la ciudadanía en la Democracia. La semejanza general que hace Máximo de la sociedad española se corresponde con unas masas formadas por la suma de multitud de diminutos individuos, que se manifiestan, que van a votar, que participan en la exigencia de derechos. En todo caso, son grupos homogéneos en los que el protagonismo no corresponde a un personaje que destaque por encima de los demás.

Se suman a esta visión varios símbolos propios del código estilístico del autor, como los monolitos, que pueden actuar como representación de las instituciones o bien como emblemas de un homenaje, de un testimonio del respeto y el reconocimiento del autor hacia la figura a la que acompañe el obelisco, en este caso la ciudadanía. No debemos olvidar que estos monumentos aluden a la permanencia en la memoria de un pueblo de algún hecho o personaje ilustre y que, en estos casos, Máximo traslada el elogio, no a un prohombre de la patria o a una heroica batalla, sino al conjunto de los ciudadanos y a su comportamiento pacífico y responsable (fig. 1).

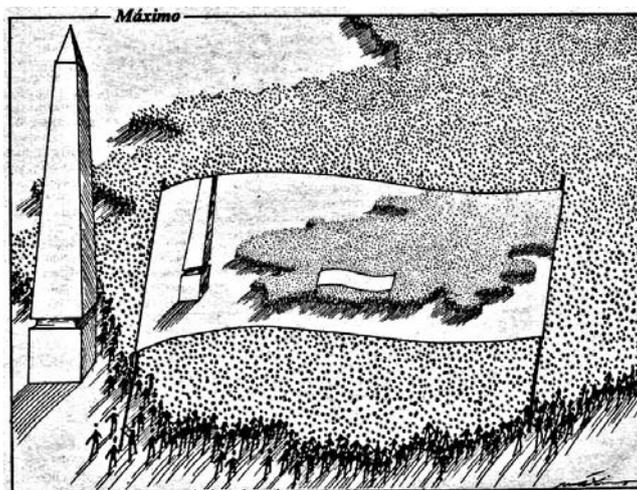


fig. 1. *El País*, 13-III-1977

PILAR

Asimismo, los ciudadanos inundan no sólo las calles de las ciudades a través de manifestaciones, sino también los lugares de toma de decisiones, que literalmente «ocupan», pero de un modo no agresivo, sino en ejercicio de sus recientemente recuperados derechos. Así, en la figura 2 podemos ver el ejemplo de las masas aproximándose al edificio de las Cortes. La imagen no es agresiva, más bien bucólica, con grupos de ciudadanos dirigiéndose al emblemático edificio, en el que se ha variado la inscripción habitual por la de «Cortes constituyentes» y además de por los leones aparece custodiado por dos árboles altos, frondosos, protectores.

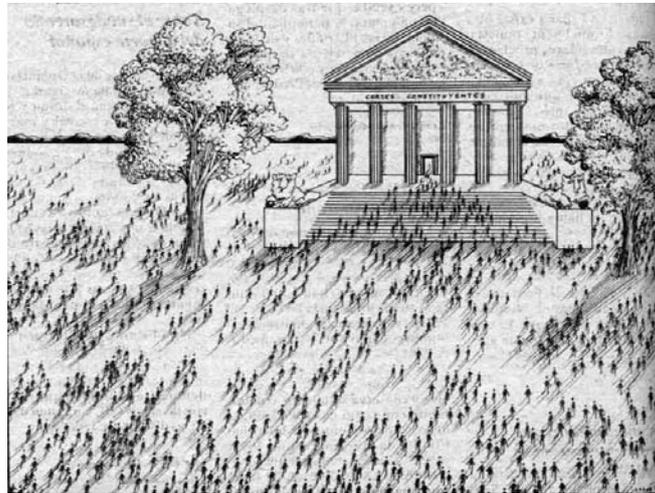


fig. 2. *El País*, 10-VIII-1976

2. El atraso español

En contraste con esta visión más optimista, en la que el pueblo español aparece solidario, unido por una meta común, encontramos otra serie de viñetas de la época, en las que Máximo confronta la modernidad de la ciudadanía con la incapacidad de los dirigentes para dejar atrás una España atrasada. Más que un retrato sobre la España profunda, Máximo intenta reflejar las dificultades para que España converja con Europa, para que se equipare a sus países vecinos tanto en lo político, como en lo económico, lo social o lo cultural. La figura 3 viene

Humor y sociedad

a simbolizar estas dificultades jugando con la medición de la distancia física a Europa que, en cuestión de progreso, se computa a través de medidas de tiempo, en este caso, en años y días («A Europa: 10 años. Y un día. Más 40 que me llevo»). De nuevo el uso de elementos de señalética por delante de los bocadillos de diálogo, y la alusión a los cuarenta años de dictadura que retrasan al país a través de una referencia a una expresión casi propia del monólogo interior que se suele emplear en matemáticas, sobre todo cuando se está empezando a aprender las operaciones elementales («más 40 que me llevo»). Por último, un camino sinuoso, otro de los elementos constantes en las viñetas de Máximo durante esta etapa.

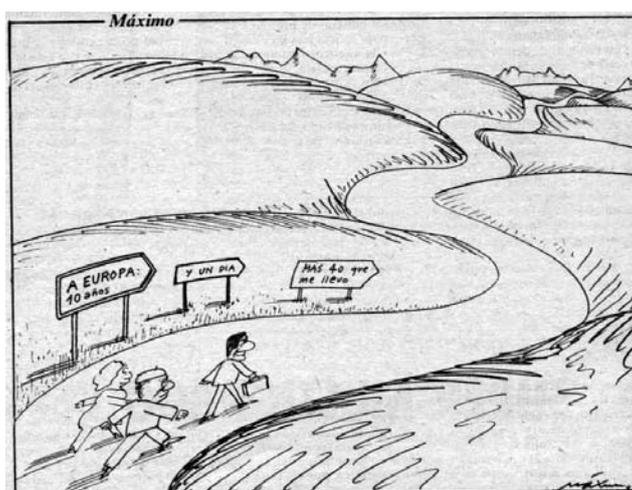


fig. 3. *El País*, 5-XI-1977

La inevitable comparación con el nivel de avance democrático en los países del entorno se hace patente en buena parte de la producción de esta época. Ejemplo de ello es la figura 4, una de las primeras publicadas –el periódico había nacido sólo tres días atrás– y que sin embargo ya alcanza el nivel altísimo propio de un autor con la experiencia y la capacidad de idear opiniones visuales de Máximo. En ella, el lector puede apreciar los distintos niveles de desarrollo democrático de España y las vecinas Portugal y Francia esquematizados en una

PILAR

metáfora visual tan fácilmente comprensible a simple vista como rica en significados. Mientras en España se riega la semilla de la recién reinstaurada democracia, en Portugal gozan ya del florecimiento de los claveles alusivos a la cercana revolución de abril de 1974 –que tanta repercusión y esperanzas había cosechado en España–. Por último en Francia, una tradición de casi dos siglos de libertad, igualdad y fraternidad, propicia frondosos y firmes árboles, de nuevo protectores de sus habitantes, símbolo de las garantías constitucionales y horizonte que marca el ideal a seguir desde la península ibérica.

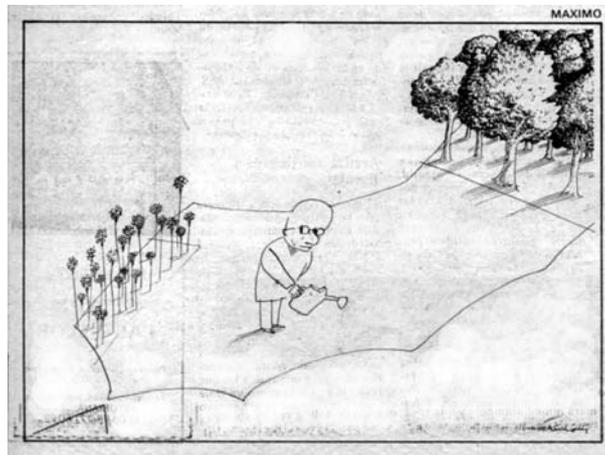


fig. 4. *El País*, 7-V-1976

La mirada más allá de Los Pirineos, hacia la frontera francesa, es un símbolo recurrente de la conciencia de las repercusiones que tendría para la evolución de la situación española lo acontecido en Francia. Un ejemplo claro es la viñeta en la que Adolfo Suárez –una de las escasas ocasiones en que Máximo caricaturiza a un personaje real– observa con preocupación el ascenso del Partido Comunista según las encuestas publicadas en campaña electoral en el país galo (fig. 5). En otras ocasiones, la frontera se transforma en un obstáculo todavía más insalvable que las montañas, trastocadas en molinos de viento que aluden al símbolo que define lo español por antonomasia, *El Quijote*. Así pues, a los molinos se añaden dos personajes que remiten a Don Quijote y Sancho

Humor y sociedad

Panza (a lomos de un caballo y portando una lanza uno; montado en burro, el otro), pero completados con varios atributos que dotan de su completo significado al dibujo. El personaje que se asemeja a Don Quijote va ataviado con chistera y chaqué, es el empresario español. Su subordinado le asiste, portando boina y un cesto de frutas, es el campesinado. Uno y otro se enfrentan a las dificultades para traspasar las fronteras hacia Europa, cada uno dotado con las herramientas que los representan (fig. 6).

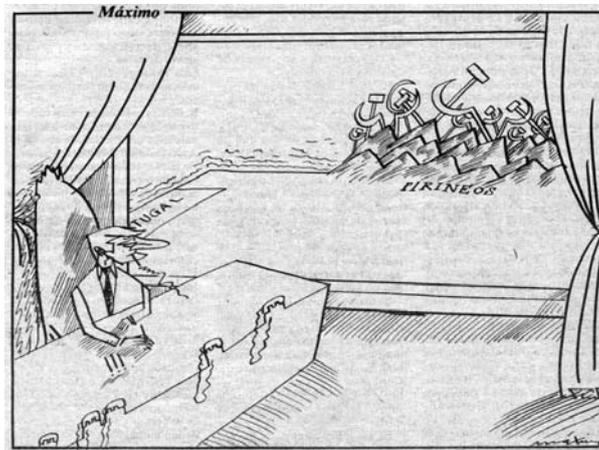


fig.5. *El País*, 14-III-1978

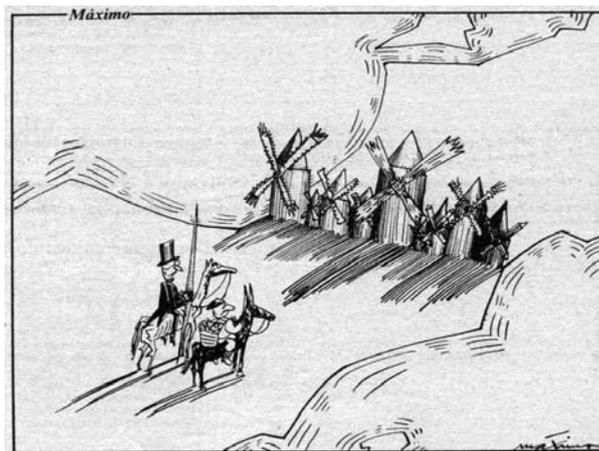


fig.6. *El País*, 21-X-1977

PILAR

3. Lucha de clases

El último ejemplo del bloque anterior que acabamos de recoger entronca precisamente con otro de los temas más frecuentes, el contraste o la dualidad entre ricos y pobres, empresarios y obreros, poderosos y desposeídos –sobre todo los desempleados, cada vez que ascendía en España la tasa de parados. Muy ilustrativa en este aspecto es la viñeta que alude al célebre lema franquista «siente a un pobre a su mesa», transformado en «siente a un millón de parados a su mesa», que observa con estupor una pareja de prototípicos adinerados. Ambos parecen preguntarse cómo encajar al millón de manifestantes que hay a los pies de su balcón en el único puesto reservado a un pobre para el que han dispuesto mesa y mantel para un opíparo banquete, acostumbrados a esa práctica caritativa, esporádica y personalizada que limpiaba sus conciencias (fig. 7). Son viñetas que hablan de la desigualdad social y prácticamente de la lucha de clases. Los personajes aparecen claramente definidos: chistera, chaqué, pajarita, joyas y, en suma, atributos propios del lujo para los ricos (véase la cantidad de cubiertos y copas para un solo comensal en la figura 7); boina y un trazo desdibujado para los pobres, que siguen aún pasando necesidades e incluso hambre, como se insinúa en la figura 8, que retrata de nuevo a Adolfo Suárez, esta vez dando la espalda a una manifestación en la que la pancarta no incluye palabras, sino dos cubiertos cruzados.

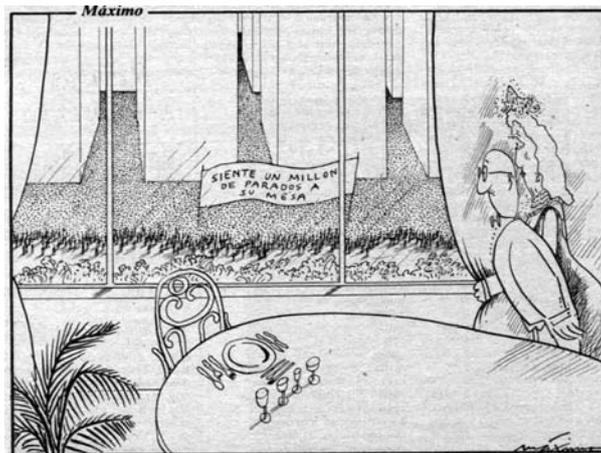
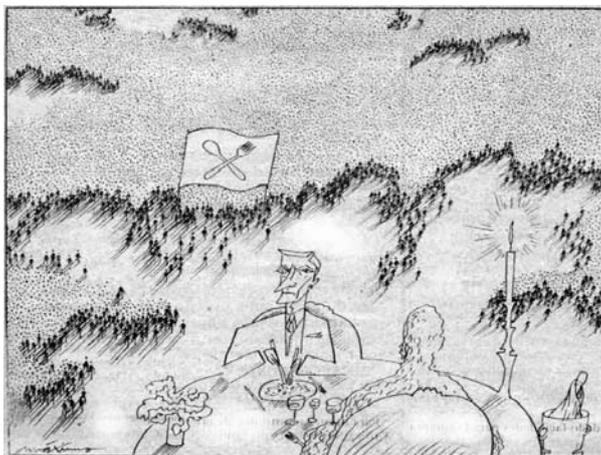


fig. 7. *El País*, 30-XII-1978

fig 8. *El País*, 9 IX 1976

4. El entorno familiar

Otro ámbito en el que Máximo refleja su concepción de la sociedad española lo constituyen las viñetas localizadas en el seno del hogar, retratando las relaciones familiares. Aquí empiezan a verse ciertas contradicciones de una sociedad en transformación: el retrato de las familias es muy convencional, sobre todo en las acciones del padre y la madre: como puede comprobarse con independencia del tema concreto de la viñeta en las figuras 9 y 10, ellos, más activos (leen prensa o libros) y más autoritarios (ocupan el lugar más privilegiado, el mejor sofá, son los cabezas de familia); y ellas, más afectivas (sostienen un gato o a un niño). Sin embargo, empieza a variar esta situación como demuestra el dibujo publicado en la jornada de reflexión de las elecciones generales de 1977 (fig. 11), en la que apreciamos un «hogar democrático» con toda la familia reunida para tomar con madurez la mejor decisión para el futuro, encarnado en los niños que asisten confiados a este «cónclave» familiar.

5. Las mujeres

Fijándonos exclusivamente en la representación de la mujer observamos que arrastra también, quizá de un modo inconsciente, los roles dominantes en el momento: por ejemplo, uso de figuras masculinas

PILAR

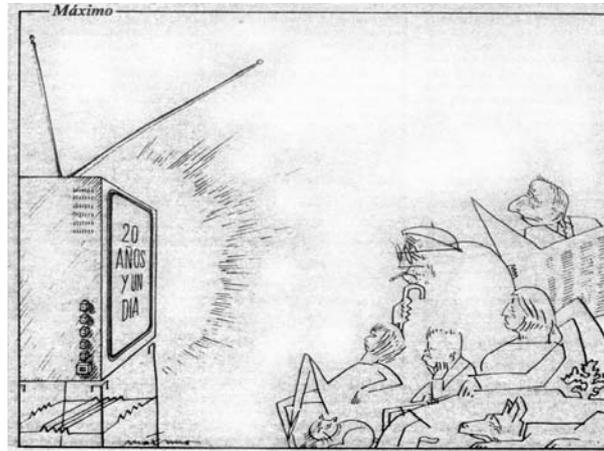


fig. 9. *El País*, 29-X-1976

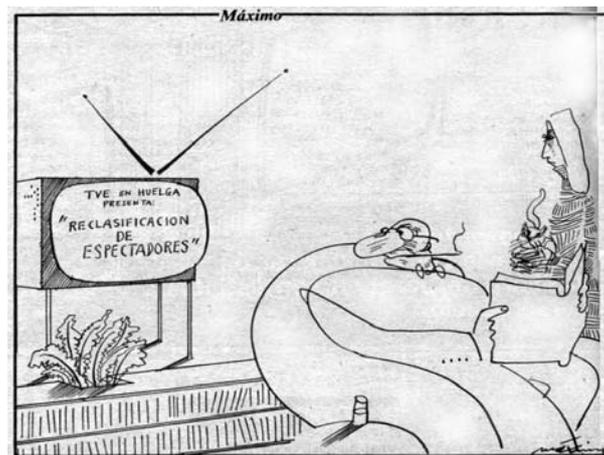
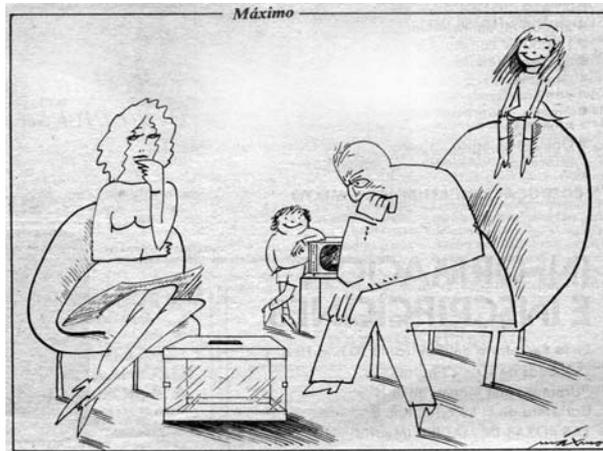


fig. 10. *El País*, 19-XII-1978

fig. 11. *El País*, 14-VI-1977

para representar a los trabajadores, uso de figuras femeninas como reclamo sexual, muy en la línea del destape que estaba experimentando el cine o las revistas, tal y como resume la viñeta sobre la declaración de la renta (fig. 12). De todas formas, es otra constante en Máximo dibujar pocas mujeres, y cuando lo hace suelen aparecer con frecuencia desnudas, algo que le ha valido ciertas desavenencias con la dirección del periódico. En efecto, aunque Máximo se ha mostrado en contra de la línea editorial de *El País* en varias ocasiones, como se ha puesto de

fig. 12. *El País*, 26-III-1978

PILAR

manifiesto, la polémica de los desnudos femeninos pudo erosionar en su momento las relaciones periódico-dibujante, como el propio Máximo admite:

Pregunta: Desde los años de la transición a hoy, con los cambios en la prensa, en el clima político, en la propia empresa, ¿ha afectado eso a su libertad para hacer el trabajo?

Respuesta: Bueno... yo me he comportado siempre como si la libertad fuese total, lo cual me ha costado no publicar algunos dibujos y que me hayan cambiado alguna palabra en algún pie y... —con eso me estoy refiriendo a la época de la dictadura—. En la época en cuanto a lo que se refiere a *El País*... nunca me han censurado ningún dibujo, nunca han cambiado nada de nada y... eso en veintitantos años. Y entonces yo estaba muy contento pensando que era el único periódico del mundo donde no se ejercía ningún tipo de censura, ni tampoco yo asisto a ninguna reunión previa, ni tengo ninguna relación de qué hay que hacer, o sea yo tengo la total libertad de elección del tema. Hasta que el año pasado hubo dificultades para publicar unos dibujos de verano y entonces pensé que nada es perfecto...

Pregunta: ¿Se refiere a las mujeres desnudas?

Respuesta: Sí, pues eso se consideró que tenía lectores y lectoras furibundos que protestaban, considerándolo poco menos que pornografía, y claro, a mí no me importa lo que puedan pensar cuatro señores que escriben una carta o tal, pero sí me importa lo que opina el periódico dando razones a esas cuatro personas y, bueno, pues esa es la única... el único tropezón que he tenido con este asunto y que me produjo un cierto dolor¹⁶.

En este sentido, son curiosas las declaraciones recogidas en un artículo de Pilar de Yzaguirre, accionista de *El País*, que señalaba en 1977 la escasa representación femenina tanto en la junta general de accionistas como en el consejo de administración y que se había dirigido con esta protesta a varias personas relacionadas con el periódico, entre ellas el propio dibujante: «Máximo, el gran humorista, me reconoció que él mismo, al hacer un recuento retrospectivo de las figuras humanas que aparecían en sus chistes, observó en ellos que casi nunca estaba

16. Entrevista inédita realizada a Máximo en Alcalá de Henares (Madrid), el 5 de junio de 2004.

presente la mujer. Escandalizado, se había propuesto remediarlo en el futuro, porque se trataba de un hecho inconsciente¹⁷». En todo caso, la escasa representación femenina no es más que un reflejo de la propia estructura social y de la mentalidad de una época. Que Máximo hubiese añadido más personajes femeninos a sus viñetas –medida que no tenía por qué cumplir y que pensamos no tomó, a juzgar por su producción posterior– no hubiese variado la situación de la mujer española, sino más bien al contrario, a medida que la sociedad se fue transformando, las nuevas posiciones ocupadas por las mujeres tendrían su reflejo en los medios, si bien finalmente no ha sido en la medida más deseable. En suma, la escasez de figuras femeninas se justifica en que los personajes reales retratados forman parte de las estructuras de poder, donde apenas había sitio para la mujer, y en la recreación de estereotipos, también predominan representaciones masculinas toda vez que el papel de las mujeres en la sociedad española estaba aún muy relegado al ámbito privado todavía a finales de los setenta.

6. La influencia de la religión

Una última cuestión que no queríamos dejar de tratar aquí es la de la influencia de la religión en la sociedad española, y que tanto peso tuvo en aspectos tales como la propia igualdad de sexos a la que se acaba de hacer referencia. La visión de Máximo es absolutamente crítica: asocia la religión con intereses en el poder económico –símbolos del dólar (fig. 13), personajes adinerados (fig. 14)– y con el anquilosamiento de una España sostenida durante décadas por ese llamado búnker, reaccionario, tenebroso, anclado en su status de superioridad y apoyado en la religión católica. Incluso, como se recoge en la figura 14, el mantenimiento del poder a través de la fuerza y la violencia se sostuvo según Máximo con la connivencia de la Iglesia, como sugiere la horca colgando del crucifijo.

Finalmente, y a modo de conclusión, podemos decir que la viñeta de Máximo constituye un reflejo de ciertos estados de opinión de su

17. P. de YZAGUIRRE, «El sexismo de *El País* y el sexismo del país», en *El País*, 13-III-1977, p. 20.

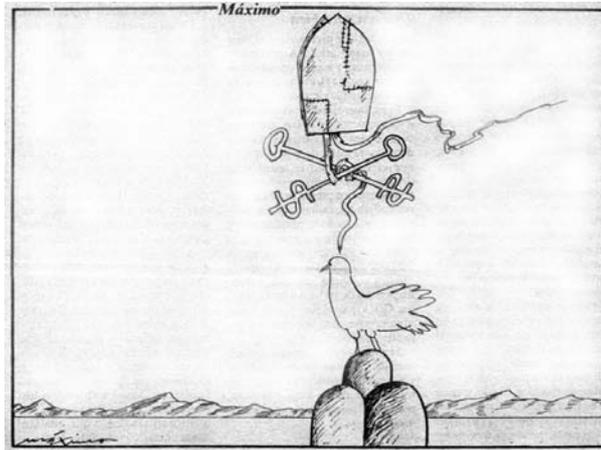


fig. 13. *El País*, 5-IX-1978

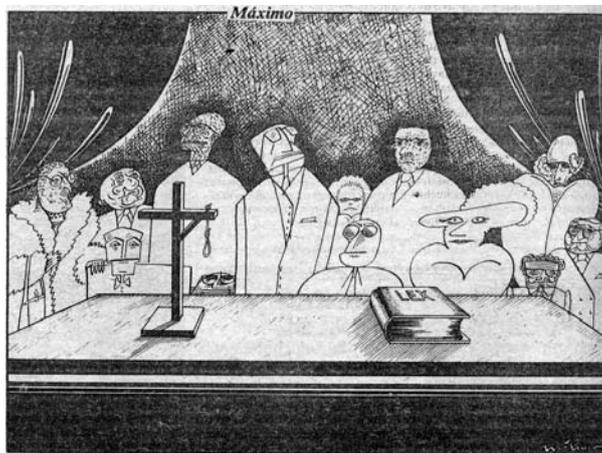


fig. 14. *El País*, 29-IX-1976

tiempo y, como tal, resulta un apreciable testimonio de la reciente historia de España. El trabajo de Máximo se concibe como lo más cercano que un humorista gráfico puede estar de un articulista de opinión. De ahí su situación entre las páginas editoriales, pero, no a modo de respiro, de divertimento, –no, siendo la seriedad uno de los rasgos más perseguidos como seña de identidad del periódico en el momento de su aparición¹⁸–, sino como otra voz más entre las colaboraciones del diario, con criterio, con autoridad. Así pues, la voluntaria renuncia de Máximo a lo chistoso no desentona con el peso de la sección de Opinión de *El País*.

No obstante, ello no implica la ausencia de humor, pero se trata de un humor soterrado, casi privado, entre quienes conocen las claves de su lectura, quienes comparten unas mismas referencias culturales o incluso el de quien ríe con cierto rencor de quienes abusan de la posesión del poder, ya sea político, económico o religioso –como veíamos en el retrato descarnado de la última viñeta.

Por otra parte, la independencia y las divergencias de Máximo con *El País*, son «consentidas», bajo nuestro punto de vista, porque contribuyen en cierto modo a dar una imagen de pluralidad en el periódico, ahora bien, siendo conscientes de que Máximo es seguido, entendido y admirado sólo por una minoría. El diario saca así más provecho que perjuicio, porque el lector mayoritario se identifica más con el resto de los contenidos del periódico que con la viñeta de Máximo, ante la cual, pocos se detienen a profundizar.

Por último, destacamos también que estos ejemplos evidencian las contradicciones de una sociedad en plena transformación que se debatía entre lo novedoso, lo dinámico –representado en la visión de la participación democrática o el papel activo de la mujer– y lo inamovible –simbolizado en el retrato del autoritarismo, a través del tenebroso búnker, las jerarquías religiosas o las clases privilegiadas.

18. Así lo reiteran María Cruz Seoane y Susana Sueiro en numerosas ocasiones a lo largo de su obra sobre la historia de *El País*, planteando la seriedad como uno de las características más destacables del periódico tanto en su contenido como en su forma, MARÍA CRUZ SEOANE; SUSANA SUEIRO, *Una historia de El País y del Grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*, op. cit., p. 254.

Fuentes y bibliografía

Fuentes Personales

Entrevista inédita a Máximo San Juan, dibujante, realizada en Alcalá de Henares (Madrid), el 5 de junio de 2004.

Fuentes documentales

VARIOS AUTORES, «La comunicación del humor». *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 189-220.

ACEVEDO, Evaristo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

CACIAGLI, Mario, *Elecciones y partidos en la transición española*, Madrid: CIS, 1986.

COTARELO, Ramón, (comp.), *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*, Madrid, CIS, 1992.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.

GOMIS, Lorenzo, *El medio media: la función política de la prensa*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1974.

LLERA, José Antonio, *El humor verbal y visual de La Codorniz*, Madrid, Instituto de la Lengua Española, 2003.

MELÉNDEZ MALAVÉ, Natalia, *El humor gráfico en el diario El País durante la transición política española (1976-1978)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005. Tesis doctoral inédita.

SEOANE, María Cruz; SUEIRO, Susana, *Una historia de El País y del Grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004.

TUBAU, Iván, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987.

YZAGUIRRE, Pilar de, «El sexismo de *El País* y el sexismo del país», en *El País*, 13-III-1977, p. 20.

Humor y sociedad