

## SOCIOLOGÍA DEL 13, RUE DEL PERCEBE

**Sergio B. Véliz**

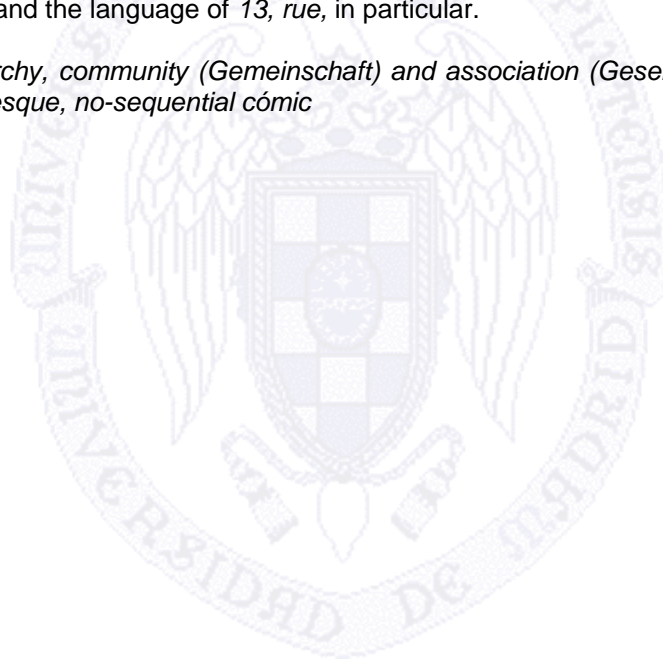
IES Juan Goytisolo de Carboneras, Almería

**Resumen.-** Este ensayo trata de hacer un estudio sociológico y semiótico sobre el cómic **13, rue del Percebe**, de Francisco Ibáñez, historieta de gran éxito en España durante los sesenta, los setenta y parte de los ochenta del siglo XX. Se analizarán en estas páginas su íntima conexión con aspectos sociales de la época y la caricatura de éstos en el fenómeno y el tema de la *picaresca*. Por último, atenderemos a ciertas relaciones formales entre el lenguaje del cómic en general y el del **13, rue** en particular.

**Palabras clave.-** *anarquía, comunidad (Gemeinschaft) y asociación (Gesellschaft), escopofilia, voyeurismo, picaresca*

**Abstract.-** This article aims to make a sociological and semiotic study on the comic *13, rue del Percebe*, of Francisco Ibáñez, tale of great success in Spain during the sixties, the seventies and part of the eighties of the 20th century. In these pages will be analyzed the intimate connection of this comic with social aspects of that historical period and with the topic of the "Picaresque" one. Finally, we will attend to certain formal relations between the language of the comic in general and the language of *13, rue*, in particular.

**Keywords.-** *anarchy, community (Gemeinschaft) and association (Gesellschaft), escopophilia, voyeurism, picaresque, no-sequential comic*





# 13. RUE DEL PERCEBE

¡NO LES ENTIENDO! ¡LLEVAN MEDIA HORA GOLPEANDO Y JURANDO QUE ENTRARÁN "COMO SEA" Y AHORA QUE LES ABRO YO MISMO, SE LARGAN POR EL OTRO LADO!

¡IDIOTA, MAS QUE IDIOTA! ¡MIRA QUE ROBARLE EL BOLSO PRECISAMENTE A MI MADRE! ¡YA VERAS, CUANDO SE ENTERE!

¡EL NUEVO JUGUETE QUE LE HAN REGALADO A PEPITO ES LA MONDA, CHICA! ¡UN PLATILLO VOLANTE QUE PARECE DE VERDAD!

¡ME IMPORTA UN RABANO QUE TE DE VERGUENZA IR ASI A LA FIESTA DE DISFRACES! ¡TE NECESITO DE PAREJA!

N... NO S... SE P... PONGA USTED ASI... ES V... VERDAD QUE EL TRA... TRAJE LO HI... HICE YO... PE... PERO SE LO LLEVO PU... PUES... TO Y NUE... VE... CITO U... UN SEÑOR MAS PE... PEQUENITO...

LO LAMENTO, SEÑORITA... SI LO QUE LE DUELE ES LA CABEZA, NO PUEDO CURARLA YO... OTRA COSA SERIA SI LE DOLIESE LA COLA, ¿COMPRENDE?

NO LO TOMA USTED A MAL, PERO... ¿PODRIA PAGARME ESE MES POR ADELANTADO?

SENTIMOS MUCHO QUE SE LE HAYA MUERTO EL CANARIO, SEÑOR RUFINO, PERO... ¿NO PODRIA PONER LA SENAL DE LUTO EN OTRO SITIO?

DESDE QUE ESE PINTOR TAN EXCENTRICO DEL ATICO SE EMPENO EN DECORAR EL ASCENSOR, TODO EL MUNDO SUBE A PIE...

¿QUIERE DEJAR ESO EN PAZ DE UNA VEZ? ¡LE REPEPITO QUE LA ASPIRINA QUE SE LE CAYO HACE UN MOMENTO LA HE ENCONTRADO YO!



## 1

## La mirada

Yo, tal vez el dibujante, (¿O el único dibujante que hay escapa de sus acreedores por la buhardilla envuelto en una nube acaso enviada por Zeus?), estoy ligeramente alejado del cuadro y dirijo una mirada oblicua y caballera, desde una ventana o balcón meramente supuestos; quizá me asome a un cuarto o quinto piso, justo enfrente, un poco más adelantado, tal vez en el catorce o dieciséis de la calle, y desde ahí observo.

¿Qué es lo que este voyeur, parapetado en su ventana indiscreta<sup>1</sup>, ve sin ser visto? Pues la mirada se topa con un edificio de cuatro plantas, con buhardilla y terraza, que presenta al menos tres peculiaridades: en primer lugar, la fachada ha desaparecido, y la impresión que uno tiene, -de doble extrañeza, por la estructura anormal de la casa y por el acceso súbito a un reino hasta ahora privado- es la misma que cuando una explosión destroza una pared o un muro de separación dejando al aire mesas, armarios, cuadros, edredones, las fotos de padre y madre...en definitiva, cosas que tienen su sentido en un reino ni público ni comunitario. Al respecto, mucho antes de que los reality-shows camparan en las pantallas de televisión y de que el ojo del *Big Brother* vigilara nuestros sueños, durante los sesenta y los setenta, en los barrios obreros de las ciudades era rara la casa donde no anduvieran cerca de alguna ventana unos prismáticos para espiar a los vecinos<sup>2</sup>. En segundo lugar, el edificio está algo destartado: siempre el mismo desconchado de la pared, la alcantarilla – la casa de Don Hurón- siempre destapada, las arañas que a veces se arman hasta los dientes y un ascensor de alto riesgo dejan en la memoria visual un poso que no casa con el panorama que se le presenta a James Stewart desde su ventana indiscreta. Era la España del cochecito, el pisito y el motocarro, la

<sup>1</sup> En 1961 aparece, en la contraportada del *Tío Vivo* de Bruguera, el **13, Rue del Percebe** de Francisco Ibáñez. El modelo lo toma Ibáñez de un cómic de Manuel Vázquez aparecido en 1959 en la revista *Pulgarcito*, con el título *Un día en Villa Pulgarcito. La ventana indiscreta*, la película de Hitchcock, *Rear Window*, se estrena en 1954. Aunque poco tenía que ver la España de Plácido con ese glamouroso tecnicolor que nimbaba los coches que atravesaban la bocacalle de enfrente en el magnífico –por lo fallero- decorado de la película, algo podemos aprender de lo que el propio Hitch le dice a Truffaut en *El cine según Hitchcock*: “Le apuesto a que nueve de cada diez personas si contemplan al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a acostar, o simplemente a un hombre que ordena las cosas en su habitación, no podrán evitar mirarlo. Podrían apartar la mirada diciendo ‘no me concierne’, podrían echar las cortinas, pues bien no lo harán, se entretendrán en mirar”. No olvidemos, por si acaso, que el voyeurismo (o escopofilia, del griego, “amar la mirada”), es tratado por Freud en los *Tres ensayos* como una perversión que desvía al individuo del “fin sexual normal”, (que, por supuesto, debe ser el coito), pero tiene a bien avisarnos de que sólo se trata de una perversión “a) cuando se limita exclusivamente a los genitales; b) cuando aparece ligada con el vencimiento de una repugnancia (*voyeurs*, espectadores del acto de excreción); c) cuando, en vez de preparar el fin sexual normal, lo reprime.” Desconocemos la vida familiar de cada sujeto espectador, éste de aquí -¿pero de dónde?- oscila entre el perverso tipo b) y el c).

<sup>2</sup> Debo recordar aquella página de la revista *Pronto* donde se vendían a vuelta de correo cosas dignas de aparecer en un bestiario de Borges, entre las que destacaban –para los ojos de un niño, y por el asunto que nos ocupa- las *gafas de rayos X*, con las que podías ver a la vecina en bragas a través de la pared, y los micrófonos para amplificar cualquier sonido. Puro huronear, por no hablar de los *monos marinos* que nos husmeaban –y saludaban, como *little brothers at home*, desde su pecera.

España “en vías de desarrollo” que condenaba todavía a la migración interior – del campo a la ciudad- y exterior, sobre todo a Francia y Alemania.

En tercer lugar, *last but not least*, ¿Qué es en realidad este edificio que yo veo ante mí, ligeramente a mi derecha? Hitchcock nos da la clave:

“Al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humana, un pequeño catálogo de los comportamientos. Lo que se ve en la pared del patio, es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice, de un pequeño mundo”

Sólo que el “mundo” del **13, rue** es la sátira de un “viejo país ineficiente en vías de desarrollo”, y por ello el edificio en sí es una figura imposible, un *trompe d’oeil*, como un dibujo de Escher, una cinta de Moebius o una escalera de Piranesi...El edificio sólo tiene profundidad para los espacios que muestra – debería ser el doble de ancho-; los personajes salen de puertas que dan en realidad al vacío; las escaleras no van a ninguna parte. Toda la estructura del *13 rue* es un engaño visual, una ilusión óptica que repite a nivel formal, geométrico, el motivo central de todos los gags del cómic. Si todas las “pequeñas historias” de *La Ventana Indiscreta* tienen como punto común el amor, en las historias del *13, rue* ese núcleo lo viene a ocupar la trampa, el truco, la farsa, la celada, el timo, la doblez o el disfraz, el hurto o el robo. En definitiva, **la picaresca**. Asistimos aquí al dominio de un Imperativo Categórico simétrico al de Kant, que entrañaría también un cierto tipo de racionalidad –más evidente, por otro lado, en la realidad social- y que diría algo así como “*Actúa siempre de tal forma que trates a los demás siempre como medios y nunca como fines en sí mismos*”. *Es la lógica de Maquiavelo, no de Kant*.<sup>3</sup>

## 2

### La picaresca

**“¡Cuántos debe haber en el mundo que huyen de otros, porque no se ven a sí mismos!” *Lazarillo de Tormes***

El género literario de la “novela picaresca” se ha acotado tradicionalmente mediante la figura social del pícaro o por otros rasgos más formales, como el carácter autobiográfico de la trama o la estructura de viaje o el “escalón usurpado”. Sin embargo, lo que cotidianamente llamamos “pícaro” y “picaresco” trasciende esa horma y admite presentarse de múltiples formas expresivas que muestran entre sí aires de familia, conservando siempre algunos rasgos detectables en el género novelesco.

En general, la picaresca funciona como un mecanismo de defensa, sobre todo entre las clases oprimidas –aunque “pícaros” lo son tanto Lázaro como sus amos, de forma que aquélla acaba siendo un vicio público ubicuo que reparte,

---

<sup>3</sup> En el 3º A, donde vive la familia numerosa, funciona más la lógica de Sade que la de Maquiavelo, y aproxima el *13 del Percebe* al film de Hitchcock *La Soga*.

a unos, jubones de seda, y a otros, un cacho de pan y un trago de vino<sup>4</sup>- y en el seno de sociedades que muestran importantes desigualdades económicas, pero sin un sujeto revolucionario consciente de sí. Suelen ser sistemas sociales en momentos históricos en los que la inestabilidad y la falta de garantías y seguridades hacen que un golpe de la Fortuna pueda trastocar tu suerte de la noche a la mañana, como en un carnaval. Ahí el que no corre, vuela...o sabe bulas en latín.

El pícaro ocupa un difuso lugar entre el bueno y el malo, como el feo de Eli Wallach en *El bueno, el feo y el malo*. Promete una forma de salvación no ligada a los dos principios básicos del Bien y del Mal, y se sitúa un poco más allá, cerca del loco astuto y el bufón (¿O es que Lázaro no prefiere hacerse el loco mientras, al final de la obra, un arcipreste, su amo, se beneficia a su mujer?)<sup>5</sup>. En el cómic de Ibáñez el asunto está claro: para sobrevivir hay que hacer muchas bufonadas. Más que un sujeto revolucionario, es la expresión de las miserias humanas, y el acertijo lanzado a la cara del voyeur es bien directo y dice: “Puesto que todos roban, ¿no ha de estar justificado el robo?”<sup>6</sup>.

### 3 Los personajes

Doña Leonor, la casera ladina del primero derecha, le alquiló a Don Hurón su alcantarilla y el hurón vive su estafa con toda normalidad. Aunque no sabemos a qué se dedica, suele llevar pajarita y corbata y su nombre procede del bajo latín “fur”, que significaba, cómo no, “ladrón”. El caracol que a veces pasea por su acera se camufla o disfraza con una enorme variedad de sombreros.

Don Hurón mantiene su alcantarilla permanentemente abierta; enfrente del hurón suele vigilar o barrer la portera. El candor que exhibe siempre en su forma de actuar resulta muy sospechoso: los porteros lo sabían todo porque todo lo veían, todo lo escuchaban. Quizá la portera del *13, rue* sea la persona que más ha interactuado con todos los demás habitantes del edificio, la única que ha podido entrar en todas las casas, el ángel que suele disuadir de montar en el ascensor a los visitantes. Uno sospecha, en definitiva, que se hace la

<sup>4</sup> El hambre, no obstante, no es problema en el *13, rue*; aquí no hay lugar para Carpanta. El mismo año en que Ibáñez publica su primer cómic de la serie, Juan Goytisolo publica *Campos de Níjar*. Eran los años de los movimientos migratorios hacia las grandes ciudades industriales, que se llenaron de Andaluces, manchegos y extremeños. Y el hambre, no otra cosa, fue la causa de tales migraciones, aunque, ciertamente, España estaba pasando ya, en general, del hambre como motor de la acción social al “sálvese el que pueda” que proclama el *13, rue del percebe*.

<sup>5</sup> Esto hace que las actitudes hacia él sean ambivalentes: Mientras Lázaro simboliza los intentos de sobrevivir en un mundo falso, Guzmán de Alfarache y el Buscón son delincuentes a los que sólo les cabe la muerte, las galeras o la conversión; como decían de J-K Huysmans: o pegarse un tiro o arrodillarse a los pies de la cruz. La insistencia en la “maldad” del pícaro, tanto en Mateo Alemán, como en Quevedo, escondería cierta hostilidad hacia las clases dominadas y cierta connivencia ideológica con la nobleza, es decir, una “moral de advenedizo”. Lo mismo, pero simétrico, cabe decir de la consideración que hacía Tierno Galván del pícaro como un héroe del proletariado: si Lázaro es tal héroe, aviada está la revolución.

<sup>6</sup> Que es justo lo que le advierte al joven Pablos su propio padre: “Quien no hurta en el mundo no vive”.

tonta, algo muy típico de los pícaros, acostumbrados a dobleces e hipocresías y a pensar “para sí mismos” y hablar entre dientes.

Junto a la portería abre su tienda Don Senén y sus mil formas de trucar una balanza. El botiguer era una figura típica en los barrios de las ciudades en los sesenta y setenta, y fueron desapareciendo en los ochenta al irrumpir los supermercados de medio tamaño, con mucha más variedad de productos. La botiga o pequeño comercio vuelve ya en el siglo XXI, abierta por trabajadores migrantes, magrebís u orientales. Las relaciones del botiguer con sus clientes en el barrio se movían en la ambivalencia entre el servilismo -convertido en segunda naturaleza- y la desconfianza. No sólo se trucaba la balanza, también se exageraba la vigilancia: años antes de instalar cámaras de video los botiguers colgaban espejos inclinados encima de las estanterías para controlar los movimientos de sus clientes. Las fechas de caducidad desaparecían misteriosamente o eran cubiertas por una etiqueta de poderes adhesivos inverosímiles. Los niños, por supuesto, respondían a tanta vigilancia con el hurto sistemático y planificado.

Encima de la portería tiene su pensión Doña Leonor. Veinte años después de la guerra civil, España abundaba en este tipo de figuras: porteras, caseras y estanqueras, todas viudas de guerra o posguerra. Las habilidades pícaras de Doña Leonor son, como en el caso de Don Senén, el engaño con el que siempre promete servicios inexistentes a sus inquilinos y la sospecha permanente de éstos sobre aquélla y de aquélla sobre éstos.

Junto a doña Leonor, tiene su consulta el veterinario, quien encara en sus gags dos tipos de chapuzas: las propias y las de la Naturaleza. Es un pícaro chapucero que cura animales con métodos extravagantes y al que la Naturaleza le devuelve la vez presentándole acertijos vivos: La sorpresa y la perplejidad son sus dos estados permanentes. Signos de un incipiente aumento de la renta en los barrios obreros, empezaron a abrir sus consultas a lo largo de los setenta, cuando dejaba de parecer un lujo llevar a un animal “al médico”.

En el segundo derecha vivía al principio el típico científico loco especializado en la fabricación de vida monstruosa y aparece asociado con el monstruo de Frankenstein. La especialidad pícara del científico es la trampa: en cierto modo, trampea la naturaleza, crea vida a partir de lo muerto, se endiosa como un moderno prometeo. Según Carlos de Gregorio, el personaje fue censurado en el año 64 por arrogarse tal prerrogativa divina y sería sustituido por un sastre. Es posible, no obstante, que desapareciera por ser el menos “social” de todos los personajes, vale decir, el más literario... En la literatura y en la cultura de masas en general cala la imagen de ese sabio medio loco que con sus conocimientos y sus técnicas extravagantes consigue sobrepasar los límites de lo humanamente permitido, y siempre por una pasión desatada por conocer, por conocer más. Las consecuencias, a la altura de lo anhelado, que es el todo, suelen ser catastróficas, y con ello el artista intuye los peligros del conocimiento científico-técnico desorbitado. Y sin embargo, no es, y no era en la España de los sesenta y los setenta, una figura reconocible en la calle o siquiera sospechada en los barrios. Otra cosa era el sastre.



Mucho más social, sin embargo, era la figura del monstruo. Todavía recuerdo las casetas de *freaks* en las ferias que montaban por Navidades en las ciudades. Ya no se trataba de deformidades inauditas e inaceptables para una sensibilidad más refinada, como las que pasearon el *Hombre Elefante* o la galería de *La parada de los Monstruos* – incluso en la película de David Lynch, el “dueño” de John Merrick es abucheado cuando golpea a su *freak* en un escenario francés-, y, las más de las veces lo divertido del asunto era “pillar el truco” del show.

El monstruo plantea siempre un problema clasificatorio, pues muchas veces no parece ni animal, ni cosa, ni humano. Es en sí su propio género, es único, y por ello tiene aura. Al hombre siempre le atraerán las galerías de *freaks*, los museos de la rareza, quizá porque intuye que esa suspensión de las leyes ordinarias de la naturaleza es como la otra cara del milagro. Por ello decía Rilke que todo ángel es terrible, que toda belleza entraña algo de espanto ante la eternidad, y por ello el ángel de Klee, ése que colgaba en el despacho de Benjamin y que retrocedía espantado ante los escombros de la historia, es otro monstruo: su cara es la de un Frankenstein. De ellos, se dijo, nos viene la esperanza, no en vano el monstruo del 13 suele ser el único ser inocente del edificio.

En el año 64, pues, el piso fue ocupado por el sastre, que es como el Don Senén de los trajes, especialista en dar gato por liebre, el timo y la chapuza. En una foto que cuelga en la página web de la Fundación Largo Caballero hay una de una fila de hombres preparados para subir a un tren, cada uno junto a su destartada maleta, en alguna estación española durante los sesenta, y aunque los signos de la miseria son evidentes, todos llevan, como última señal de dignidad, una americana, raída y ajada como las propias maletas. En los años cuarenta una sombrerería de Madrid multiplicó sus ventas gracias a un ingenioso anuncio publicitario que decía “Los rojos no llevaron sombrero”...no faltaba más que recordar que tampoco llevaban traje. El traje impecable fue durante décadas, en realidad durante siglos, un signo de distinción y estatus muy evidente, y todavía hoy se le reserva su dominio para cualquier celebración digna. Sin embargo, su valor en las calles, su carácter distintivo como marca de estatus en el comercio callejero, ha menguado considerablemente: el tipo de los pantalones rotos puede ser el dueño de Microsoft, mientras que el tipo trajeado a la vuelta de la esquina puede ser un vendedor de enciclopedias pesadísimo, un mormón buscando adeptos o un vil timador. Las señales del estatus se han ido desviando, entretanto, hacia el automóvil y el piso.

Las viudas, como dijimos, constituían un tema social desde la posguerra. Buenas o malas –recordemos a Doña Urraca-, eran una presencia inevitable en cualquier revista de cómics. A la viudita candorosa del segundo izquierdo su candidez le permite abusar de las mascotas que acompañan su soledad; los animales, a su vez, hacen lo mismo alternativamente con su dueña. Puesto que se supone que ambos, humana y animales, se están haciendo un favor, quien tiene que soportar el abuso lo hace casi siempre con gesto de resignación o

malhumor, pero entra en el juego como un tahúr que espera a su siguiente mano.

También la “gran familia” era tema típico de la cultura de masas en España durante los sesenta y los setenta, con sus premios a la natalidad. ¿Quién no tiene grabada en su memoria la imagen de Pepe Isbert buscando a Chencho en las navidades del Madrid de la época? En el tercero derecha vive una familia numerosa: en el año 61 Ibáñez cargó el piso de niños cabezones, la madre, el padre y la hermana mayor, cuyos novios eran sistemáticamente maltratados por los críos; poco a poco el número de niños fue descendiendo hasta quedarse en tres cuya especialidad no es pícara sino sádica, porque hacen el mal por el mal y de ello extraen su diversión. Como *Angelito* pero multiplicado por tres. En realidad, esta imagen de la chiquillería de entonces, hijos de la generación que conoció el hambre, estaba más próxima a la realidad que la de los edulcorados niños del film *La gran familia*.

Y puesto que en el **13, rue...** todos usan o abusan, timan, camelan o estafan a los demás, no deja de ser paradójico que el único que se oculta la cara con un antifaz sea Ceferino<sup>7</sup>, el ladrón profesional, la única persona que responde a lo que aparenta. En este caso, lo cómico no es que alguien robe, sino lo absurdo de los robos, pues se trata casi siempre de cosas inútiles, o inservibles para la función que deben desempeñar, o hurtadas precisamente a quien no se debe robar. Es, en definitiva, el prototipo del ladrón chapucero.

Y por fin llegamos a la terraza, donde se repite uno de los motivos más célebres de los dibujos animados, el de un animal más débil que engaña o mortifica a otro más fuerte, en este caso un ratón a un gato (desde Tom y Jerry, Piolín y Silvestre, y los recientes Rasca y Pica, el tema es recurrente). El esquema análogo en los cuentos infantiles, el de un niño pequeño que vence las dificultades que los más mayores no pueden superar, alienta muchas tradiciones de cuentos de hadas y constituye una metáfora de los deseos inconscientes de revancha de los niños frente al poder de los adultos en general. Pero, además, la eterna guerra del ratón con el gato prefigura la guerra que se lleva a cabo justo al lado, entre unos hombres que siempre acechan una humilde buhardilla y un inquilino llamado Manolo y que, de hecho, es una caricatura del primer diseñador del edificio que primero se llamó “Villa Pulgarcito”. Parece que Manolo Vázquez, el creador de Anacleto y de la familia Cebolleta, tenía fama de deudor y moroso recalcitrante y de ser un artista en el arte del sablazo y del esquinazo. Ibáñez homenajeó al creador del 13 reservándole un lugar en el ático, donde se dedica a urdir, fintar, disimular, camuflarse, engañar, trampear y huir, siempre huir<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Según Carlos de Gregorio, el apellido Raffles, que posteriormente le dio Ibáñez, fue “tomado del ladrón de guante blanco que creó en 1899 Ernest William Hornung, cuñado de Arthur Conan Doyle”.

<sup>8</sup> Un referente claro de Manolo es el gran Houdini, artista de la fuga, pero también cualquier niño, pues el juego favorito de la infancia siempre será el escondite, y uno se esconde “para no pagar”.



## 4

**Descarga y anarquía**

**“Cuando Solón tuvo plenos poderes (...) hizo una cancelación de las deudas tanto privadas como públicas, cancelación que llaman ‘descarga’ (seisákththeia)” Aristóteles, *Constitución de los atenienses***

Desde Daniel Bell, es usual que los sociólogos distingan entre un capitalismo basado en la moral puritana del ahorro y la acumulación no suntuosa y otro capitalismo basado en el crédito fácil, el hedonismo y los “cómodos plazos”. Sin duda el segundo sistema requiere más peso en la “confianza”, puesto que se presta más y con menos avales, pero en ambos existe la fe en que el mercado hace justicia, que el éxito depende de un equilibrio entre el debe y el haber, y en que el mañana, finalmente, será igual o mejor que el hoy.

Manolo es el símbolo de cierta resistencia práctica al sistema capitalista, como si las clases dominadas, en vez de hacer una revolución que se antoja imposible de organizar, se vengaran burlándose del sistema de crédito. Su especialidad es ganar la confianza y fintar al acreedor, es decir, romper el principio axial de la confianza: Ha de ser muy astuto para ganársela, pero más para escapar, pues está solo.

Acompañado de un gato mudo, Manolo parece rehuir a la gente, tiene un estilo individualista (sin familia, sin amigos) y bohemio, por lo que se le representó alguna vez con cuadros apilados, como un artista. Parece vivir al día como un hedonista radical y practica diariamente lo que Solón decretó en Atenas: la descarga, *seisákththeia*, que, para el pensamiento conservador de Platón, constituía el motivo típico de los demagogos, y el inicio de una anarquía que sería, a su vez, antesala de la tiranía<sup>9</sup>. No obstante, Manuel Vázquez, el dibujante, era un anarquista convencido (con agujeros en los bolsillos: no hubiera pagado cuotas).

El gesto de complicidad de Ibáñez con Manuel, con Manolo, se capta si vemos que todo el edificio le está justificando: si para no llegar al grado escandaloso de su vida hay que hacer lo mismo que Don Senén, Dña. Leonor, el veterinario, el sastre o Ceferino, tal vez no valga la pena. En cierto modo, ya está haciendo lo mismo que los demás vecinos, con la diferencia de que Manolo ha adquirido uno de los rasgos típicos del pícaro: su poco sentido de la vergüenza y del “qué dirán” (lo cual no implica indiferencia ante la fama o vanagloria, puesto que el pícaro lo que busca muchas veces es precisamente eso, parecer caballero. Lo característico del pícaro, entonces, es su capacidad para “enfangarse” y volverse a limpiar otra vez para empezar una nueva historia que acabará igual). En otros términos: Lázaro, Pablos o Guzmán se hacen patéticos por tratar de equipararse a una casta que para todo el mundo, incluidos ellos, representaría el ideal de pureza moral (y de sangre, por supuesto); en el *13 del Percebe* está completamente ausente esa referencia a una casta de nobles caballeros. Si en el 13 no cabe Carpanta tampoco se sospechan ni la Cruzada ni Roberto Alcázar.

<sup>9</sup> Cfr. Platón, *República*, 566 a.

Manolo conecta el edificio con el cielo, así como la portera lo conecta con la tierra y Don Hurón con las fuerzas telúricas, y, aunque lo debe todo, se niega a pagar nada, y lo hace sin la menor mala conciencia o sentimiento de culpa. Antes que al científico loco, la censura debería haber expulsado del edificio a este superhombre que vive más allá del bien y del mal, en un mundo nietzscheano de actos sin culpa ni resentimiento, que desafía al sistema tecno-económico él solito, sin el apoyo de ningún partido revolucionario, y que parece ser un *Átticus* invertido enseñando a la pequeña Scout y al pequeño Dill<sup>10</sup> la regla de oro para sobrevivir en este mundo de crisis y tahúres: no pagar, nunca pagar por vivir. Siempre que retornen esas crisis volveremos a acordarnos de él.

## 5 La comunidad<sup>11</sup>

El pícaro, pues, es individualista, no cree en la acción conjunta de un “nosotros”, no se fía, y esta es la razón profunda por la que en realidad el *13 de la calle Percebe* no sea una auténtica comunidad de vecinos. De hecho, la conjunción de estos individuos en un edificio como ése es inverosímil. Las interacciones entre ellos son mínimas: de “dos en dos” o como mucho de “tres en tres”; no hay espacio para más, por ejemplo para una reunión de vecinos.

A cada uno de los personajes los conocemos por su rol, y en ello se basa el gag: uno es moroso, o ladrón o veterinario chapucero...no hay lugar tampoco para un “presidente” de la comunidad, al que habría que inventarle un piso nuevo. Incluso cuando un acontecimiento enlaza todos los gags del edificio, incluso cuando se enfrentan a un problema común, lo hace cada cual desde su sitio y de acuerdo con su rol (como ladrón, o como portera o...). Dicho de otra forma: si alguna vez se enfrentan a *problemas comunes* (el calor, las navidades, una inundación o una invasión extraterrestre), nunca lo hacen *en común*.

El hecho de que ni exista ni pueda existir una auténtica comunidad en el *13* puede producir cierta desazón a la mirada del voyeur que busca lo privado y no lo encuentra. Como si el *interior* (lugar de certidumbres y autenticidades) reflejara *tout court* el exterior. No es ya que, en terminología de Tönnies, la *Gemeinschaft* haya desaparecido y todo se haya transformado en *Gesellschaft*, sino, todavía más grave, es como si se hubieran fundido el reino privado y el comunitario con el público. En efecto, la Comunidad o *Gemeinschaft*, una forma de organización social basado en los lazos familiares, la confianza y el corazón, ha dejado su lugar a una *Gesellschaft* o sociedad donde se subordinan los

<sup>10</sup> Son los personajes de *Matar a un ruiseñor*, la novela de Harper Lee publicada en 1960 y llevada al cine magistralmente por Robert Mulligan en 1962. Scout es la propia escritora de pequeña, mientras que el imaginativo Dill recreaba ni más ni menos que a Truman Capote. *Átticus* es un personaje eminentemente kantiano. Por cierto, también aquí el monstruo es el auténtico ruiseñor.

<sup>11</sup> Algunas ideas que aparecen en este ensayo, y sobre todo este epígrafe, están inspirados en dos excelentes obras del antropólogo Manuel Delgado: *El animal público* y *Sociedades movedizas*, ambas editadas en Anagrama.

sentimientos a la razón, se calculan, bien o mal, medios y fines, y se usa y abusa de los demás *como en cualquier mercadillo de los barrios bajos*. El voyeur vería cosas parecidas en la calle. Pero este fenómeno no ocurre sólo en el nivel comunitario, sino también a nivel privado, porque la desaparición de la fachada no nos permitirá ver más que un reflejo de lo que hay fuera, la misma comedia de la vida diaria en cualquier sociedad en crisis, en transición o en vías de desarrollo. El *13 rue*, pues, no trata de “desengañar” a nadie, no es una filosofía ni una caricatura de la sospecha, al modo del *Diablo cojuelo* de López de Guevara, no desvela una verdad oculta tras las paredes y los tejados y las convenciones públicas, sino que presenta un modelo a escala, un pequeño teatrillo del mundo donde se reflejarían ciertos aspectos evidentes de lo público en la España de los sesenta y los setenta<sup>12</sup>.

En cualquier caso, la ausencia de esa esfera íntima de calor y autenticidad que suponen los vínculos comunitarios sólo desazonará al romántico que añora esas comunidades que aparecen en las películas de Frank Capra, en las que los vecinos acaban abrazados en una orgía de familiaridad y empática comunión. En *La semilla del diablo* de Polansky, en *After hours* de Scorsese, en *El Show de Truman* de Peter Weir o en *La comunidad* de Alex de la Iglesia, asistimos a la cara siniestra del mismo fenómeno: las comunidades de vecinos se convierten en entidades obsesivas y paranoides, panópticos donde el conocimiento de lo íntimo se convierte en arma de un poder omnímodo, orwelliano, generando ambientes siempre preparados para el linchamiento, el aislamiento, o, en el caso más leve, el cizaño.

## 6

### La secuencia

El recorrido que hemos seguido en este artículo no ha sido el del voyeur, sino el del visitante que entra por la portería, sube de piso en piso, -evitando prudentemente el ascensor, que siempre, y como hace todo el mundo, se reserva alguna trampa-, y llega hasta la buhardilla. Esto lleva más tiempo y energía que las que gasta el voyeur, quien, tras un breve nistagmo que atisba al filo del ojo todos los pisos, acaba –o empieza- fijándose en una de las “ventanas”, la que más le interesa: la señorita X que hace sus ejercicios matutinos o Miss Lonelyheart, que prepara una mesa para dos. Cada vez que

<sup>12</sup> Fijémonos, para el caso, en que, dejando aparte los locales semipúblicos (la tienda, el sastre, el veterinario), en todas las casas los personajes van vestidos “de calle”, algo infrecuente en los barrios obreros y no tanto en ambientes y hogares más conservadores. Una clave del pícaro es saber que el hábito no hace al monje. La caricatura neorrealista italiana del *pater familias* comiendo spaguetti en camiseta de sport junto a la botella de chianti sería perfectamente aplicable también a la España de la época, con sólo cambiar el vino por un Jumilla o un Valdepeñas. En consonancia con lo anterior, el mobiliario de las casas es minimalista: una cortina, alguna silla o sillón individual, alguna mesa...objetos cuya aparición depende exclusivamente de las necesidades gráficas del gag y que no sirven para individualizar o identificar un ámbito íntimo o privado. Puesto que la mayor parte de los cómics del *13, rue* los dibujó Ibáñez a lo largo de los sesenta, se entiende la ausencia de televisores en las salitas y antenas en la terraza, algo que no se generalizó en España hasta finales de los sesenta y principios de los setenta.



desplace sus ojos de una a otra el tiempo habrá pasado para los tres, porque el tiempo es un *a priori* de la representación.

No ocurre así en el *13 del Percebe*. El voyeur mira al sastre, luego a Manolo: entre la primera y la segunda mirada habrá transcurrido tiempo, pero no para los tres: en la *13 rue* hay la suficiente simultaneidad temporal como para que un personaje no pueda aparecer en dos viñetas diferentes. No se entendería. Y lo mismo ocurre si, en vez de voyeur, me (¿pero quién?) considero lector: de izquierda a derecha y de arriba abajo (distinto iría para un oriental, un árabe o un griego clásico), mi lectura siempre presupondrá el tiempo, pero un tiempo que corre sólo a cargo del sujeto, leyendo como estoy pequeñas historias que, más o menos, ocurren simultáneamente.

En los foros de Internet hay quien aduce esta no secuencialidad del *13* para cuestionarle su categoría de “cómic”, de acuerdo con las condiciones esenciales que le pertenecerían, según Román Gubern: la secuencia de viñetas consecutivas y la permanencia de, al menos, un personaje estable a lo largo de la serie. Hay quien se ha aprestado a recordar las llamadas viñetas *non-sequitur* de Scott McCloud, pero tampoco es necesario: en el *13 del Percebe* la secuencia, la continuidad, viene garantizada por el propio edificio, sus ladrillos, sus pilares, su ascensor, sus vigas, su disposición de los espacios. No son meros gags o chistes aislados en una página, sino que todos comparten el mismo destartalado edificio, que, tarde o temprano, seguro que en verano y en navidades, les dará a todos un mismo motivo de preocupación.

Habría que reconocer, después de todo, que el cómic puede tratar de lo simultáneo igual que de lo sucesivo, como lo ha hecho tantas veces el cine (Sam Peckinpah era muy aficionado a dividir el plano en varias “ventanas” para dar la impresión de simultaneidad, *y esto es también lenguaje del cine*). Y por supuesto que todo lenguaje tiene varias formas de hacer lo mismo, pues sólo se trata de sustituir un orden y una trama temporal por un orden y una trama espacial, un orden sucesivo por un orden simultáneo.

El voyeur del *13* se da cuenta entonces de que ocupa una posición muy peculiar. Percibe conversaciones y situaciones simultáneas, como los ángeles del *Cielo sobre Berlín*. Puede ver con una visión sinóptica reservada para la divinidad, capaz sólo ella de suspender el tiempo. Ver al modo de los ángeles... ¿No es esto una curiosa ebriedad? Alguien que detuviera el tiempo en Xemá el-Fna o en el mercado del Cabanyal... ¿No ha de experimentar “enfrecidos placeres” y “misteriosas embriagueces”?<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Este artículo hubiera sido imposible de realizar sin tener en cuenta las valiosas informaciones que ofrece Carlos de Gregorio en *13, Rue del Percebe: el absurdo en la comunidad de vecinos*. Se puede encontrar en la web sobre los tebeos de la editorial Bruguera, en la dirección <http://seronoser.free.fr/bruguera/13ruedelpercebe.htm>.