

Este cambio, como señala Antonio Martínez Menchen, es significativo e implica una serie de transformaciones. En primer lugar, y al ser el destinatario miembro de un grupo, puesto que el relato se emite de forma indiscriminada a través de televisión, cine o *comics*, se sustituye al receptor individual por el miembro de una colectividad. En segundo lugar, se disminuye el esfuerzo imaginativo del niño, puesto que recibe nítida y claramente una realidad. Y por último, supone aceptar un mensaje estereotipado, producto de una industria de la cultura.

II

Paralelamente a este tipo de *comic*, específicamente infantil, y realizado con anterioridad en los Estados Unidos, existe un cierto tipo de publicación que utiliza el mismo código expresivo, pero con intención mucho más crítica.

El verdadero nacimiento del *comic* hay que señalarlo en las páginas dominicales del periódico norteamericano *World*. De la mano de Richard Felton Outcault surgió el que pasaría a la historia como el primer protagonista del *comic*: Yellow Kid. Esto fue en 1895.

Junto a él, en las páginas de otro diario, el *Fliegende Blätter*, Wilhelm Busch creaba dos golfillos: Max y Moritz.

Tanto los lectores de Yellow Kid como de Max y Moritz veían cómo los rasgos mongoloides del primero o las travesuras de los últimos, día a día, los retrataban en su mundo cotidiano. El entorno abigarrado y caótico de estos personajes del papel estaba lleno de amarguras, derrotas continuas, crítica, desprecio... Desde un medio de expresión incipiente, recién nacido, se sometía a valoración una sociedad tan caótica y abigarrada como la que servía de fondo a las aventuras de estos personajes del *comic*. En definitiva, no era más que el reflejo del mundo de los lectores, con todas las lacras políticas y burguesas. La valoración, por tanto, era crítica, reflexiva y, en gran parte, pesimista.

III

Indiquemos, pues, la gran diferencia entre estas dos variantes del *comic* comentadas hasta ahora. Con un mismo procedimiento de expresión, la carga analítico-crítica de uno se opone a la evasión aventurera del universo infantil. Dejando a un lado el *comic* para niños, en ese otro tipo de viñetas con destino a un público adulto, la creación de mitos, superhéroes, grandes hombres—como el caso

de Superman, Bat-Man, Dick Tracy, Flash Gordon, El Llanero Solitario, El Hombre Enmascarado..., etc.)—con los que el hombre de la calle tiende a identificarse mediante una serie de claves—tales como la doble faceta de Superman-héroe y Superman-redactor tímido, anónimo del Hombre Enmascarado..., modelo de castidad y fidelidad de Dale..., un cierto distanciamiento temporal...—, estos mitos, digo, son frecuentes en una cierta parcela del *comic*.

Contra ellos, e intentando desmitificarlos, existen numerosos dibujantes que, siguiendo los casos de Yellow Kid, llevan a cabo una crítica de la sociedad mediante sus viñetas.

Es curioso este fenómeno mítico—analizado por Umberto Eco—como producto de la primacía de la imagen sobre la palabra en nuestra sociedad de consumo. No es cuestión ahora de profundizar en el tema. Bástenos con su constatación y con señalar un movimiento totalmente opuesto ejemplificado en la contracultura y, en nuestro caso concreto, con el ComiX Underground.

IV

En 1932, en España, Miguel Mihura, hijo de actores, dibujante, había escrito una obra de teatro, *Tres sombreros de copa*, que, según parece, nadie entendió. Años después, tras pasarse de la zona republicana a la zona nacional, probó en *La Ametralladora*, revista que él mismo dirigía, a difundir el mismo tipo de humor. *La Ametralladora*, publicación festiva que Mihura dirigía para los soldados nacionales que se hallaban en el frente, excluía la relación entre humor y realidad.

Decía Pirandello que

el humorismo, a causa de su proceso íntimo, especioso, esencial, inevitablemente descomponen, desordena, desacuerda; mientras que corrientemente el arte, en general, tal como lo enseña la escuela, la retórica, es, sobre todo, composición exterior, acuerdo lógicamente ordenado (2).

El pesimismo crítico propio del humor no era compatible en *La Ametralladora* con la supuesta *moral* del soldado.

Es esta «necesidad de evasión» lo que definiría más tarde a *La Codorniz*, que dirige Alvaro de la Iglesia. Pero esta evasión no estaba reñida con la agresión consecuente a las convenciones esta-

(2) Citado por José Monleón en *Treinta años de teatro de la derecha*, p. 78, Tusquets Editor, Barcelona, 1971.

blecidas. El paso de los años haría que *La Codorniz* fuese modificando su vuelo. La necesidad de hacer frente, de analizar ciertas situaciones cambiantes de la sociedad española, en vez de eludirlas, fue la causa de la separación de la revista de Miguel Mihura, su fundador y ex director y de la polémica con su sucesor, Alvaro de la Iglesia.

La Codorniz, hoy por hoy, es consecuente con esa íntima vinculación entre el humor y el análisis de la sociedad que nos rodea. Y fue ella la pionera en múltiples publicaciones de este cariz.

Y si he citado a *La Codorniz* es para indicar el largo camino recorrido desde nuestra posguerra hasta la aparición en 1972 de una revista de humor—que participa en su parte gráfica del lenguaje del *comic*—que supondría un estremecimiento en el ámbito nacional: *Hermano Lobo*. En ella se agruparon los humoristas más lúcidos y originales de España. Uno de ellos es OPS, que acaba de publicar *La cebada al rabo* (3).

En *Hermano Lobo*—según dice Félix Grande en el prólogo al libro de OPS—,

el humor servía un arco iris tentacularmente español: el negro, el verde, el gris, el lívido, el amoratado, eran los colores predominantes; un arco iris maltrecho y heterodoxo, nervioso y tumefacto, no hijo de la lluvia y del sol—esos elementos de la vida—, sino de la sequía y la oscuridad—esos puntales de una sociedad entre paréntesis—. Muy pocos números después de la salida del primero, alguien pudo escribir que este semanario humorístico era la revista más seria del país.

La portada del primer ejemplar de *Hermano Lobo* la componía el dibujo de un torero sentado en una silla, en el brazo el capote. Un capote con las barras y las estrellas de la bandera norteamericana. El autor de este dibujo era OPS.

OPS forma parte de ese mundo del *comic* que ejerce una actividad crítica y desmitificadora de esa comunión entre imagen y realidad. Los dibujos, los *comics*, las viñetas de OPS son aterradores. Con influencia de ese *Comix Underground* insólito, provocador. No hay palabras en el mundo gráfico de OPS—no tiene cabida el diálogo en el mundo que retrata—y eso lo diferencia del *comic* usual con sus *globos* de texto. Su dibujo es oscuro, hierático, sombrío, tétrico.

Su lenguaje está pleno de sadismo, de infamia, de ruina social, de guerras, castigos, humillaciones, amenazas, censuras, de asco y miedo. OPS no intenta llevar la sonrisa a nuestros labios. Su inten-

(3) OPS. *La cebada al rabo*, Cuadernos para el Diálogo, S. A., Madrid, 1975, 194 pp.

ción es la de provocar nuestra náusea —«una épica de la náusea», como lo define Félix Grande—, de llamar nuestra atención sobre todo lo que nos rodea y es motivo de espanto y repugnancia. OPS refleja nuestra miseria y nuestra falta de identidad. Toda su obra está plagada de claves y símbolos que hacen referencia a nuestro comportamiento civil y político; lucha contra nuestra manipulación, contra nuestra alienación, contra nuestra infelicidad. Y nos pide una reacción incitando nuestra repulsa, nuestro vómito, nuestra cólera. OPS clama por nuestra libertad.

Junto a esta función crítica, OPS nos muestra una pervivencia del surrealismo en sus dibujos: la presencia de manos que acaban en plumines o serpientes, un caballo con piernas de bailarina, petas de jorobados que son cárceles, el cabello de una mujer como una ruina arquitectónica... es índice de ello.

El *comic* de OPS se nos presenta intemporal, sin concreciones de espacio, vestuario o posibles identificaciones, pero tras su aparente distanciamiento nos va retratando en desnudez comunitaria, en silencios y lágrimas, en un mundo que conocemos y vivimos diariamente: en el nuestro propio. Y todos los personajes de OPS llevan siempre los ojos desmesuradamente abiertos, inquisidores de una respuesta que ha de surgir de esa cólera, de esa náusea, que quiere provocar en nuestra conciencia más clara.

El realismo del autor descende, atraviesa, una sociedad en penumbra. Un realismo impertinente, peculiar, libertario, escalofriante e intelectualmente turbador. Los volúmenes y las sombras de sus dibujos atentan contra nuestra impasibilidad, no nos proporcionan reposo, buscan nuestra escalofriante repulsa, la crítica a la sociedad que nos rodea.

En el humor español, jamás se había visto un acontecimiento tan lúcido y perturbador. Junto a OPS, una generación de dibujantes, de hombres del *comic*: Mingote, Chumy Chumez, Gila, Máximo, Forges —la auténtica revolución del lenguaje de este último, en todos los niveles sociales, es un fenómeno digno de estudio— con sus características peculiares, suponen, todos ellos, un acontecimiento cultural a tener en cuenta.

Tras *Hermano Lobo* hay una larga lista de publicaciones que comparten sus presupuestos: *Por Favor*, *El Papus*, la misma *Codorniz*... Una muestra de la conjunción de la imagen con el análisis crítico de nuestro entorno. En ellas, una serie de hombres inquietos, escrutadores, que se valen del *comic* como de un espejo para reflejarnos. OPS es uno de esos hombres.