

Apropiaciones y pertenencias. Citas pictóricas en el cómic español de los ochenta

Appropriations and belongings. Pictorial quotations in the Spanish comic of the eighties

FRANCISCA LLADÓ POL

francisca.llado@uib.es

Profesora Titular del Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes de la Universitat de les Illes Balears

Recibido: 17 de mayo de 2017 · Revisado: 19 de abril de 2018 · Aceptado: 30 de abril de 2018

Resumen

En la España del tardofranquismo y los primeros años de la transición, el cómic adulto se convirtió en herramienta contra el sistema establecido a través del préstamo de obras pictóricas que actuarán como metáforas de libertad. Ya en los ochenta, los dibujantes se acercaron a las nuevas consideraciones de la figuración narrativa, substituyendo la crítica por la plasmación de la cotidianeidad, el cosmopolitismo y la contemporaneidad. Una circunstancia marcada por la confluencia con la Nueva Figuración Madrileña y el presentismo de la *movida*. Este artículo analiza el papel ejercido por las citas pictóricas que van desde la transgresión hasta la pertenencia a la nueva estética, de modo que los dibujantes-ilustradores decidirán por la opción que se adecuaba a su concepto de creación.

Palabras clave: Cómic adulto; Figuración narrativa; Nueva Figuración Madrileña; reapropiaciones; dibujantes-ilustradores.

Identificadores: Luis García; LPO; Ceesepe; Gallardo; Picasso; Pérez Villalta.

Topónimos: España

Período: Siglo 20.

Abstract

In the Spain of the late Franco regime and the first years of the transition to democracy, adult comics became a tool against the established system through the loan of paintings that will act as metaphors of freedom. Already in the eighties, the comic book artists approached the new considerations of narrative figuration, replacing criticism with the expression of everyday life, cosmopolitanism and contemporaneity. A circumstance marked by the confluence with the New Figuration of Madrid and the presenteeism of the *movida*. This article analyses the role exercised by pictorial quotations that range from transgression to belonging to the new aesthetic, so that comic book artists will decide on the option that adjust their concept of creation.

Keywords: Adult comic; Narrative figuration; New Figuration of Madrid; Appropriations; comic book artists.

Identifiers: Luis García; LPO; Ceesepe; Gallardo; Picasso; Pérez Villalta.

Place Names: Spain

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

LLADÓ POL, F. (2018). Apropiaciones y pertenencias. Citas pictóricas en el cómic español de los ochenta. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49: 321-341.

Apropiaciones y pertenencias. Citas pictóricas en el cómic español de los ochenta

Partiendo de la afirmación de que para saber hay que tomar posición (Didi-Huberman, 2013: 9), estudiar las citas pictóricas en el cómic español de los años ochenta requiere al menos adoptarla dos veces. Primero, porque efectuamos una selección personal de imágenes, siendo conscientes que obviamos algunas. Y segundo, porque debemos situarnos en el momento en que las producciones fueron realizadas, sin olvidar su trascendencia en el futuro. Siguiendo esta línea y partiendo de las actuales revisiones sobre el periodo de la transición, nos enfrentaremos a algunas contradicciones de los propios actores, que pueden resumirse en la frase de José Tono Martínez (2006: 100): «Si viviste los ochenta, y te acuerdas, es que no los viviste».

La primera toma de posición parte del tema escogido, considerando que las relaciones entre pintura y cómic son un tema recurrente entre los historiadores del arte. Dejando de lado estudios dedicados a la apropiación de la iconografía por parte de movimientos como el *pop art* o la pintura narrativa (Gasca y Mensuro, 2014: 7), se analizará la conexión entre pintura y cómic a partir de obras de reconocimiento universal que actúan como cita, ya porque el autor se siente deudor de un artista o porque transgrede una obra para convertirla en metáfora. En segundo lugar consideraremos la identificación entre el cómic y los movimientos artísticos coetáneos.

Situarnos en el tiempo supone hacerlo en las postrimerías de la dictadura franquista y concretamente en las revistas de humor satírico, ya que en ellas se empezó a irradiar la creatividad del nuevo cómic gracias al activo papel ejercido por sus directores que llegaron a prefigurar un nuevo estado de la cultura. Después de la muerte de Franco, el número de revistas destinadas a lectores adultos creció considerablemente, evolucionando desde unos contenidos y estética cercanos al *underground* hasta una línea poética e introspectiva vinculada a la *movida* madrileña. Si bien los años estudiados pueden resumirse en quince, los cambios respecto a las relaciones con la pintura están marcados por las controversias estéticas y experimentales en el campo de la narrativa dibujada, llegando a un punto de inflexión con la Nueva Figuración Madrileña.

Denuncias y transgresiones

Durante el tardofranquismo, revistas de humor satírico como *Hermano Lobo* (1972/1976), *El Pápus* (1973/1987) o *Por Favor* (1974/1978) se convirtieron en medio de denuncia a través de un humor ácido y provocador gestionado por ilustraciones que criticaron el orden establecido gracias a la desnaturalización de los súper héroes o la vulneración de obras de arte. La cita de obras pictóricas permitió evadir la censura, continuando en la misma línea a la muerte del dictador. Destacan las referencias a artistas españoles como El Greco, Velázquez, Goya y Picasso, un hecho que no es extraño si seguimos la tesis de Francisco Calvo Serraller al indicar que desde finales del siglo

XIX y hasta la segunda mitad del siglo XX, los límites del arte español que se difundían a nivel internacional se iniciaban con El Greco y finalizaban con Goya. Contrariamente, en la incipiente democracia, comenzaron a tener vigencia los artistas españoles que habían ocupado un papel relevante en las vanguardias (2013:17). Partiendo de dicho argumento, las primeras revisitaciones actuaron como un posicionamiento ético y así lo detectamos en ejemplos como la sección *Histeria del Arte* publicada en *El Pápus*. Luis García junto a Andrés Martín ironizaron sobre *Los pactos de la Moncloa*, manifestando las dudas sobre los mismos a través de reproducciones manipuladas de *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco, con el rostro de Adolfo Suárez, y *La lección de anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt, donde reconocemos a Adolfo Suárez, Santiago Carrillo, Felipe González o Manuel Fraga. Asimismo, utilizan creaciones como el grabado de Goya ¿Qué hay que hacer más? de la serie *Los Desastres de la Guerra* (Fig. 1).

Si bien los dibujantes recurren a obras reconocibles, no puede olvidarse el precedente de *Equipo Crónica*, que en los sesenta había recuperado a dichos artistas por considerar que sus obras eran imágenes-símbolo que actuaban como retóricas de la realidad, indicando que las mismas «son manejadas (no criticadas) en la medida que arrastran una carga cultural, social y política concreta» (*Equipo Crónica*, 1989: 106). En otra línea, Chumy Chúmez ironiza sobre el *Violín de Ingres*, sin establecer conexiones con la obra de Man Ray. Simplemente una mujer embarazada dice a través de un globo: «Es mi violín de Ingres¹», una frase que se relaciona con la aparición del feminismo, el uso de anti-conceptivos y el derecho a decidir la maternidad.

Coexistiendo con las publicaciones mencionadas, en 1974 apareció la revista *Star* (1974-1980), que supuso la entrada del *undeground* en el mercado editorial a través de dibujantes como Robert Crumb, Gilbert Shelton o Harvey Kurtzman, además de otros españoles conocedores del movimiento como Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez), Montesol, Gallardo o Nazario. Se produjo el triunfo de la estética del «mal gusto» caracterizada por una visión cruda del sexo, la violencia y las drogas, donde los antihéroes eran a menudo jóvenes con cabello largo y barba, drogadictos y holgazanes, arquetipos de la sociedad que se estaba gestando y que la censura intentaba evitar. Hasta 1980, el panorama se fue ampliando con nuevas publicaciones como *Totem* (1977-1986), que tenía como objetivo la difusión de autores ya consolidados en Europa y Estados Unidos:

Hace tiempo que los apasionados del cómic sentíamos la falta de una revista que pudiera satisfacer plenamente nuestros deseos publicando obras creadas por los más destacados artistas de nuestro tiempo. Es así que hoy sólo nos resta constatar con amargura nuestro atraso en el conocimiento de la producción mundial de cómics, a los que ignoramos o sólo conocemos parcialmente (Editorial, 1977: 1).

1 *Hermano Lobo*, (193), 16.

HISTERIA DEL ARTE

ANDRÉS MARTÍN / LUIS GARCÍA-NOV. 77



NO, NO, NO... ESOS NO SON MODOS DE DESCUARTIZAR... AHORA TENEMOS QUE DESCUARTIZAR CON ALISTERIDAD...

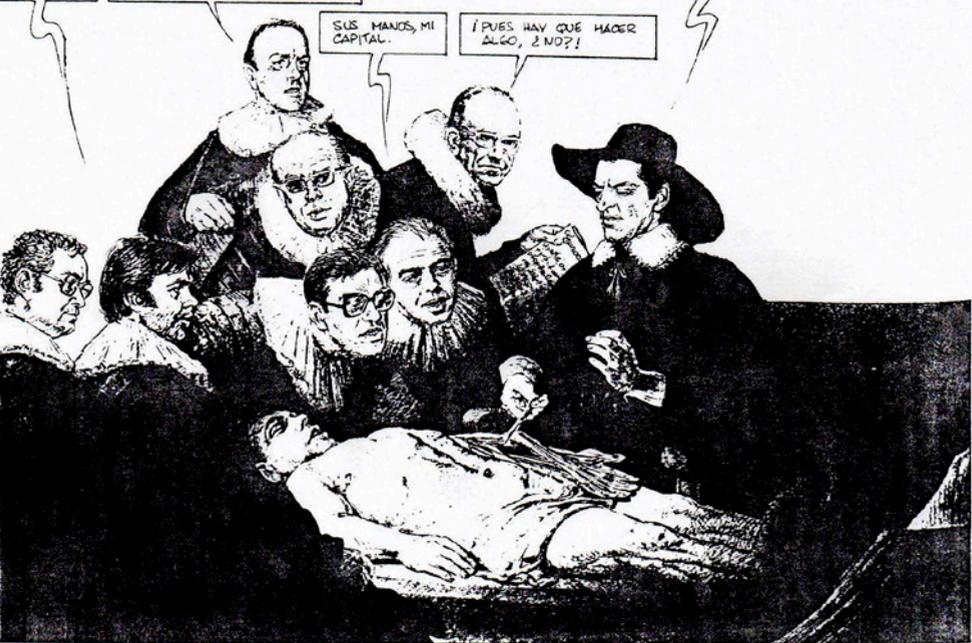


OÍVO, ESTE TIO ERA MUY JODIO...

SI ES QUE NO VALEN PARA NADA... TOTAL, POR UNA SOMANTA DE 40 ARITOS...

YA NO SON COMO LOS DE ANTES...

BUELO, PUES A VER SI LO ARREGLIAMOS, PORQUE, COMO SE MUERA, SE NOS ACABA EL CHOLLO...

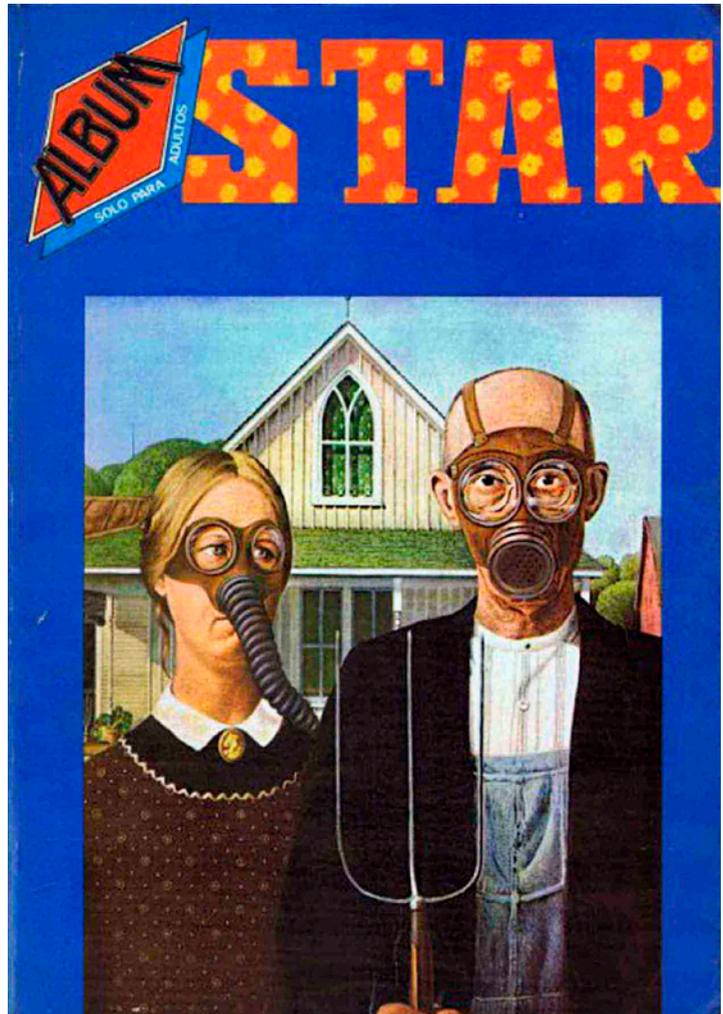


SUS MANOS, MI CAPITAL...

¡ PUES HAY QUE HACER ALGO, ¿ NO? !

1. Martín, A., y García, L. Histeria del Arte. *El Papis* nº 182, 12 de noviembre de 1977, p. 34

También en 1977 apareció una nueva revista de humor satírico, *El Jueves*, aún vigente, que analiza la sociedad y la política con humor e irreverencia. En 1978 comenzó a publicarse *1984* (1978-1984) especializada en fantasía y ciencia ficción, un campo prácticamente desconocido en España. Desde el primer número ofreció un producto de calidad contando con dibujantes como Richard Corben, Will Eisner o Horacio Altuna junto a los españoles Esteban Maroto, Carlos Giménez o Víctor de la Fuente. 1979 es un año clave gracias a la publicación de *El Víbora* (1979-2004), la cual aglutinaba autores cercanos a la contracultura del ámbito internacional y estatal. Anclados en la realidad social, sus historias atañían a perdedores, desarraigados, parados, drogadictos o homosexuales. Desde el primer número intentaron definir sus principios, basados en la independencia ideológica y estética: «No tenemos ideología, no tenemos moral, no tenemos nada más que ganas de dibujar un tebeo para ti que a nosotros nos enrolle» (Editorial, 1979: 1).



2. Portada Album Star 8, 1979.
Fuente: https://www.tebeosfera.com/numeros/star_1974_producciones_variante_8.html
(Consultada el 05-02-2018)

Se ha presentado este breve heteróclito panorama del cómic hasta los años ochenta, ya que bajo diversas opciones gráfico-estéticas, los dibujantes continuaron recurriendo a referencias pictóricas, aunque con diferentes intenciones. Fiel al espíritu contracultural de *Star* destacan dos portadas del año 1979. Una de ellas, sin acreditar, una versión de *Gótico estadounidense* de Grant Wood (Fig. 2), obra interpretada bien como una sátira de la vida americana rural o como símbolo del espíritu pionero americano y su capacidad de superar las adversidades (Gasca y Mensuro, 2014: 301). En este caso la transgresión, entendida como una protesta contra el servilismo implícito (Julius, 2002: 23), posibilita una reflexión sobre las actuaciones del gobierno norteamericano en la Guerra del Vietnam o la política intervencionista de Kissinger, de modo que los protagonistas aparecen con el rostro cubierto con máscaras antigás. La crítica es directa y la apacible vida americana se ve irrupida por la violencia. La segunda portada, de Roberto Giménez, corresponde a *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. Descontextualizada y al modo de Marcel Duchamp se trastoca una obra mítica convirtiéndola en una provocación. Si *L.H.O.O.Q* creó algo subversivo que escandalizó al público y a la crítica, en esta ocasión, aparece fumando un cigarrillo de marihuana, mientras que los colores utilizados son vivos y planos, cercanos a la Nueva Figuración de los setenta. En la misma línea, se sitúa la historieta publicada por Félix en *El Víbora*, *La Gioconda es una moderna*². Con un dibujo próximo al de Robert Crumb, la *Gioconda*, con un fuerte componente sexual, decide abandonar su pueblo para convertirse en artista o modelo, no obstante las circunstancias la llevarán a ejercer la prostitución o luchar en defensa del feminismo para finalmente caer en el mundo de las drogas. Se trata de una historia que no difiere de otras tramas de las revistas de la época. La vulneración de dicho cuadro, convirtió a la protagonista en un arquetipo de la sociedad de finales de los setenta. Ya en los ochenta Luis García utiliza la misma pintura para una de sus historias más conocidas, *Nova 2*, una obra introspectiva y reflexiva en la que juega con diversos encuadres. Ahora, observando la *Gioconda*, la protagonista entra en diálogo (Fig. 3) a la vez que afirma: «¡Ya no lo soporto más!...las mismas historias de siempre una y otra vez... las mismas miradas asustadizas, inquietantes que consiguen hurgar en mi interior». Está adoptando la posición en el tiempo argumentada por Didi-Huberman, consiguiendo expresar la dialéctica autor-obra y autor-realidad, tal como explicó el dibujante: «Por una parte la coyuntura cotidiana de una obra realizada en un determinado contexto y cuya ejecución exige un período de tiempo significativo, y por otra parte, las modificaciones que en las sucesivas etapas de una obra determina la reflexión del autor sobre las precedentes» (Frabetti, 1980: 6-7).

Otro parentesco se intuye en el francés Pétillon, que la reprodujo sin justificación aparente, de modo que incorpora el cuadro en un pasillo o en un cuarto de baño, una actitud que repite con *El Angelus* de Millet. Al tratarse de obras que se hallan en museos franceses, tal vez forman parte de su acervo personal. La obra de Millet fue también re-

2 *El Víbora* (10), 39-41.

creada por el italiano Altan, quien publicó *Sandokán*³ en la revista *Totem*. Trastocando la obra de Emilio Salgari, el personaje huye del estereotipo del autor para ofrecernos una versión de un personaje sin escrúpulos que critica la política, el sindicalismo o las condiciones sociales del campesinado. Vinculado a corrientes contraculturales, no resulta extraño su dibujo nervioso, donde reinterpreta el cuadro de Millet en clave satírica, simplemente como provocación a la hora de presentar a un campesinado sometido.



3. García, L. Nova-2. *Rambla* nº 9, junio 1983, p. 77

3 *Totem* (1), 41.

Estudio comparado de las tendencias de la Figuración narrativa en los 70 y 80

El presente epígrafe corresponde a un cómic de los franceses Veyron y Lambert que fue publicado en *Totem*⁴ en el año 1982. De forma comparativa establecen las diferencias en el tratamiento de los héroes, las heroínas, la acción, los malos, el sexo, los compañeros del héroe y la violencia. En los ochenta, héroes y heroínas abandonan las drogas, la crueldad y la lucha por el feminismo para convertirse en personajes que creen en el progreso sin olvidar su vida cotidiana, como hacer la compra, asearse o vestirse a la última moda. En este contexto no resulta extraño que la revista *Star* se reconvirtiera en *cómic book* y dejara paso a otras revistas:

La década de los 80 se merece una revista de los 80. Así como en los 70 nació el inicial *Star*, ahora quisiéramos engendrar otro nuevo, más de acuerdo con la evolución que hemos sufrido nosotros mismos, con el cambio experimentado en nuestro entorno (...) Se acabó el ritual de la fumada colectiva, para dar paso a la individualización del alcohol o del pico. Todo cambia y no se puede vivir de reminiscencias pasadas. Los listos nos entenderán (Edito, 1980:4).

A partir de dicha declaración, en los años ochenta surgirán una serie de revistas cuyos contenidos entraron en conexión con el reclamo de una cultura más flexible y comunicativa. Es el caso de *Bésame Mucho* (1980-1982), *Comix Internacional* (1980-1986), *Cimoc* (1981-1995), *Cairo* (1981-1991), *Rambla* (1982-1985) o *Madriz* (1984-1987). Cada una con sus particularismos, dejan de lado los aspectos más sórdidos de la realidad para entrar paulatinamente en la modernidad. Ahora los protagonistas sufren, tienen sensibilidad, inquietudes e incluso filosofan, sin dejar por ello de criticar el nuevo mercado del arte, arquitectos, «progres» o intelectuales (Altarriba, 2001: 332). Se reconocen los barrios, los bares de moda, los tipos sociales e incluso reales, llegando en algunos casos a crear un *alter ego*. Todo ello va ligado a cuestiones estéticas donde lo específico queda relegado a un orden secundario y en contrapartida se genera un hibridismo de medios y un desbordamiento de géneros. Ello es posible gracias al nuevo papel del dibujante, que va más allá de la narrativa dibujada y participa en otras aventuras artísticas (Lladó, 2006: 187-188). En este nuevo panorama, las menciones pictóricas siguen teniendo un papel significativo, pero comienzan a incorporarse producciones derivadas de las vanguardias históricas, del *pop art* y de las nuevas tendencias con dominio de la figuración. Picasso ocupa un papel de excepción destacando el *Guernica*, cuya llegada a España tuvo lugar en octubre de 1981, hecho que fue celebrado por Tusell como el «final de la transición» (Marzo y Mayayo, 2015: 351). Dejando de lado la polémica y el desconcierto que causó así como el sinfín de interpretaciones (Calvo Serraller, 2013: 111), lo cierto es que los dibujantes se reapropiaron de su imagen total o parcialmente ya que desde finales de los sesenta el *Equipo Crónica* lo había recontextualizado como un marco de referencia de la izquierda intelectual (Llorens, 1972: 39). En 1977, *El Jueves* reprodujo la obra bajo

4 *Totem* (49), 38-39

el título *El Guernika antes y después de la subida de la luz*⁵, dentro de su línea de denuncia política. Una actitud similar se detecta en el estadounidense Art Spiegelman quien reproduce la obra con las dos siguientes puntualizaciones, entre otras, que permiten comprender el nuevo estado del cómic: «6) En todos los casos el bien triunfará sobre el mal y el criminal será castigado por sus delitos. 7) Estarán prohibidas las escenas de excesiva violencia, tortura, brutalidad e innecesario uso de armas, agonía y crímenes obscenos serán eliminados⁶». Dentro del género negro, los argentinos Muñoz y Sampayo en su mítica obra *Alack Sinner* dedican un episodio a dos emigrantes españoles en Estados Unidos, *Constancio* y *Manolo*, quienes, al recordar la guerra civil, introducen fragmentos del *Guernica* como signos de lucha y opresión⁷. En los dos últimos casos, queremos destacar que las producciones llegan de Estados Unidos con anterioridad a los años ochenta, hecho que determina el conocimiento que tenían de la obra picassiana en general y en concreto del *Guernica*, expuesto en el MOMA de Nueva York desde el año 1944 por iniciativa del propio Picasso hasta que se restaurasen la república o las libertades democráticas en España. Excepcionalmente, en la revista *Madriz* y coincidiendo con la *movida* madrileña, hallamos una nueva referencia que coincide con la figura de la madre. Partiendo de la línea poética e intimista de la revista, así como la interdisciplinaridad por la que apostaban, las cuatro páginas de Raúl (Raúl Fernández Calleja), con guión de Felipe Hernández Cava, parten del poema ultraísta de Pedro Garfías *...y el latido...en la garganta... y el latido del mar en la garganta ...y el latido del mar* (Fig.4). La historia, ambientada en Madrid, explica los avatares del poeta en el exilio mexicano de modo que la obra de Picasso continúa siendo un icono de libertad, pese a que la línea de la revista rechazaba la cultura comprometida con el pasado.

Las nuevas posturas se acercarán desde una óptica más desenfadada, en función de la temática y las formas narrativas. Gallardo, desde la revista *Cairo*⁸, ironiza sobre el arte actual, coleccionistas, artistas y modernos en general, haciendo uso de su lenguaje, transgrediendo figuras como la madre, el caballo o la bombilla junto a otras formas cubiqueadas y duramente perfiladas. En una sociedad que se definía como moderna, no podía olvidar a uno de los protagonistas de las vanguardias internacionales, aunque deja al margen cualquier contenido político. Lo mismo ocurre con Joan Miró y sus dibujos de fácil reconocimiento, utilizados nuevamente por Gallardo, quien explora y vive un histórico presente. En historias como *Actualidad Gráfica* (Fig. 5) las citas se comportan como telón de fondo de la nueva sociedad, que podemos vincular al epítome de Guy Debord, «la sociedad del espectáculo», ya que los «progres» son un sector integrado por artistas, críticos de cómic, directores de cine o escritores, con lo que las obras de arte y personajes conforman un espectáculo que pasa por la sociedad misma (2005: 38). De aquí que se incorporen ejemplos de Frank Lloyd Wright, Piet Mondrian o Andy Warhol,

5 *El Jueves* (244), s/p.

6 *El Víbora* (2), 64.

7 *Totem* (7), 35.

8 La revista *Cairo* apostó por la línea clara, vinculada a la tradición de Hergé y que se traduce en historias amables basadas en la realidad más cercana.

imágenes que habían adquirido la categoría de icono y como tales eran susceptibles de ser utilizadas por el cómic difuminando la relación entre alta y baja cultura (Gasca y Mensuro, 2014: 268).



4. Raúl y F. Hernández Cava. ...y el latido...en la garganta...y el latido del mar en la garganta...y el latido del mar. *Madriz* nº 9, septiembre 1984, p. 68

Actualidad GRÁFICA



POR
BOB COLACELLO



JOSELITO MADARIAGA ABRE LAS PUERTAS DE SU ÚLTIMA EXPOSICIÓN: "PUNTOS FILIPINOS" PARA TODO AQUEL QUE QUIERA SUMERGIR EN SU UNIVERSO MATIZADO DE MIRADAS Y SILENCIOS EN LA FOTO EL AUTOR DURANTE EL COCTEL OFRECIDO. ¡ADELANTE JOSELITO!



SE HA PRESENTADO EN NUESTRA CIUDAD EL ESPETÁCULO VISUAL-HUMANO-SOCIALISTA "LOS HIJOS DE LA MADRE PATRIA" DE FULGENCIO HORMIGA Y ERNESTO FUELLE CON MÚSICA DEL MAESTRO PINCHESKY, UN ATREVIDO MONTAJE SOBRE TEXTOS DE BRECH, TENEGÉ, WILLIAMS Y RICHAR BACH. EN LA FOTO NORBERTO ARRUZA EN SU PAPEL DE ARTURO UI DESEMPEÑANDO UNA BRILANTE ACTUACIÓN QUE ARRANCO APLAUSOS ENBRAVECIDOS EN LA SALA.



UNA SIMPÁTICA INSTANTÁNEA DEL ACTOR JARRY HAGMAN JUNTO AL PRESIDENTE DE LOS E.E.U.U. RONALDO REAGAN EN UNA TÍPICA COSTELLADA DURANTE UNA TÍPICA FIESTA TEJANA EN EL RANCHO SÚAÑFOR EN COLORADO (TEJAS).

FILMS



SE HA INICIADO EL RODAJE DE "NO VUELVAS A PEGAR A MI MADRE EN LA CARA" DE TITO AYALA, GANADOR DEL PREMIO DE CORTOS DEL GINESTUDIO GRIFFITH, TITO, FAMOSO POR SUS CORTOS SINIESTROS Y LUMINOSOS AL TIEMPO QUE TIENEN EN CADA FOTOGRAMA ALGO DE LOMPEN Y ALGO DE LUZ ADEMÁS DE UNA INTEGRIDAD PLÁSTICA ADMIRABLE. CUENTA CON CECILIA RÖTEN MEYER Y PAQUITO GALLINA COMO PROTAGONISTAS DESTA NUEVA FANTASÍA VANGUARDISTA.

LE SUGIERE EL NEGROTO DULZON: HAGA BLANCO EN SUGUS DE LIMÓN!



MASTICABLES
SUGUS

¡SAQUELE JUGO A ESTA MARAVILLA AHORA HAY SUGUS DE NARANJA SIN SEMILLA!



CONCURSO ONDAS

EL AFORTUNADO GANADOR DEL PREMIO ONDAS "MODERNO DEL AÑO" HA SIDO MISTER X, MISTERIOZO PERSONAJE BAJO CUYA IDENTIDAD SESCONDIA JAMON DESPANA, CRITICO DE COMICS, CONNOISSEUR Y TRASNOCADOR EMPEDERNIDO. EL ACTO SE CLAUSURO EN EL BAR NURIA CON LA ENTREGA DE UNA ENSALADERA DE CHUCHURRÚ, UN PASAJE PARA VIAJAR A NIU YOR, UNA SUSCRIPCIÓN A LA REVISTA "DIAGONAL" Y UN VALE POR VENTE MIL PTAS PARA ADQUIRIR ROPA Y DISCOS EN EL MERCADILLO DE PUERTA-FERRIÇA. ¡NUESTRA MAS CORDIAL ENHORABUENA PARA JAMON DESPANA!



PRESENTACION

HA SIDO INMO LADA EN SOGEDÁ LA SENORITA EVELARDA LOEWE HIJA DE LOS SEÑORES LOEWE. VESTIA PRECIOSO TRAJE DE ORGANZA PLISADA Y MANTILLINA DE TOL. LOS ASISTENTES FUERON OBSEQUIADOS CON UNA MONUMENTAL CHOCOLATA EN EL RESTAURANTE "CASA DE ARAGON" AMENIZADA POR LOS H.MOS. PLUMED.

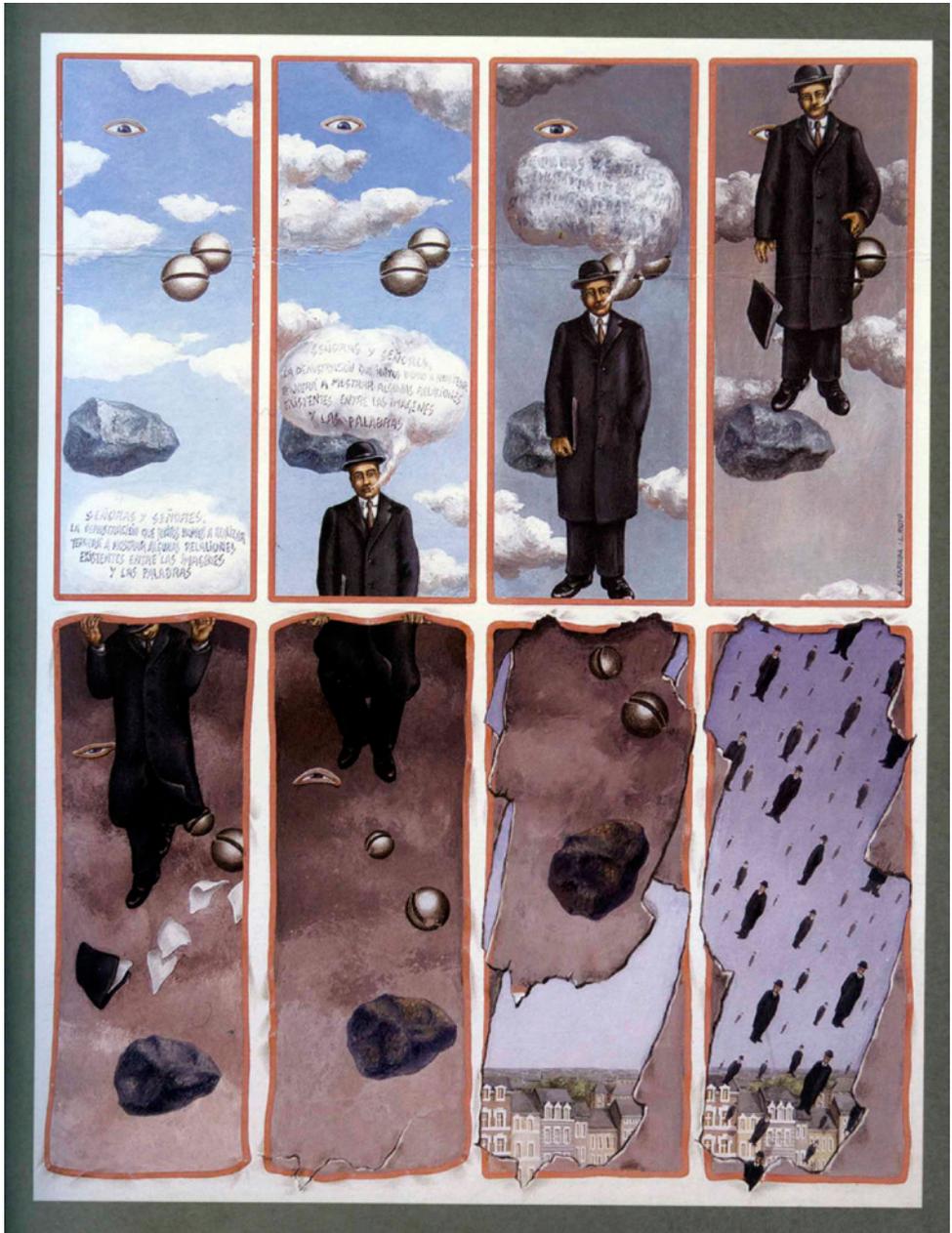


Pero el tema de las vanguardias históricas fue más allá y en algunas ocasiones con una finalidad didáctica. Es el caso de *Zürich 1916*⁹ con guión de Onliyú y dibujo de Martí. Previo a la historieta se publicó un artículo de ambos autores bajo el título *La Edad Contemporánea* (Onliyú y Martí, 1980: 20), donde además de un resumen se incluyó una cita de Mario de Micheli extraída del libro *Las vanguardias históricas del siglo XX*, en su primera edición castellana del año 1979. Esta obra de referencia para el estudio de las vanguardias históricas se había publicado en España con trece años de retraso, hecho determinante para conocer unos movimientos que marcaron la historia del arte contemporáneo y que eran desconocidos por el gran público. Con una puesta en página poco renovadora, se presentan los promotores de Dadá: Tristan Tzara, Hans Arp o Hans Richter. La historia que narra el nacimiento del movimiento adquiere un giro policial al entrar en escena el intento de asesinar a Lenin, olvidando aspectos innovadores como la mezcla de medios o la plasmación de la sociedad contemporánea.

Ante un panorama tan amplio, no sorprenden las diversas opciones estilísticas, ni tampoco las menciones pictóricas escogidas. Es un momento en que se estaban conociendo nuevas formas de representación que iban desde actitudes displicentes como las de David Hockney o Richard Hamilton hasta la recuperación del surrealismo y de otras figuras consideradas como anatemas por sus posicionamientos políticos como Giorgio de Chirico (López Munuera, 2009: 31). Unas tendencias asumidas por los dibujantes-ilustradores que en los ochenta trabajaron indistintamente el cómic, la pintura y la ilustración. Uno de los ejemplos más ricos es *Sin Vención con vencimiento. Homenaje a Magritte* (Fig. 6) con dibujo de Luis Royo y guión de Antonio Altarriba. Un proyecto que pasó prácticamente desapercibido ya que según este último, no tuvieron ocasión de presentarlo adecuadamente porque la euforia renovadora de los ochenta terminó pronto, además de carecer de una estructura editorial sólida (Altarriba, 2011: 10). Tal vez el hecho de haberse publicado parcialmente en *El Víbora*, revista que capitaneaba la «línea chungu», entendida como alternativa a la línea clara y al cómic comprometido, fue una de las razones. Pero podemos intuir otras más profundas que devienen del momento mismo de creación, ya que pretendían potenciar la dimensión espacial de la secuencia en viñetas, liberando al cómic de la narración literaria para devolverlo a la narración figurativa (Altarriba, 2011: 9). Al buscar el protagonismo de la narración, las obras de René Magritte resultaban idóneas ya que inducían a la mutilación de la realidad objetiva (Beà, 2011: 5). Si entendemos que palabra e imagen desconciertan, la obra del pintor surrealista abarca ambas direcciones, por lo cual dibujante y guionista optaron por utilizar una única frase que se repite a lo largo del cómic hasta dieciocho veces: «Señoras y señores, la demostración que juntos vamos a realizar tenderá a mostrar algunas relaciones existentes entre las imágenes y las palabras» (Altarriba y Royo, 1983:41). Las referencias pictóricas son las vestimentas atemporales de obras como *Le grand siècle*, las esferas seccionadas de *Le discours de la méthode* y las nubes de *Le empire*

9 *El Víbora* (11), 21-30.

des lumières junto a figuras metamorfoseadas que turban al espectador a la vez que lo llevan al propio subconsciente, para finalizar con una página igualmente inquietante propia de la pintura metafísica de Chirico con sus plazas desérticas y esculturas a ras del suelo.



6. Royo, L. y Altarriba, A., Sin vención con vencimiento. Homenaje a Magritte. *El Víbora* nº 41, abril 1983, p. 41

Josep Maria Beà se adentró en territorios surrealistas mediante referentes iconográficos de Salvador Dalí, Max Ernst o Giorgio de Chirico para introducir una nueva realidad libre de la dictadura de la razón. Su objetivo es representar los aspectos oníricos violando todas las leyes del orden natural, acudiendo a elementos que tienen poco que ver entre sí y extraídos de la iconografía surrealista como los seres monstruosos entrelazados de Max Ernst a la manera de los collages de *Une semaine de bonté*, o los zapatos y relojes de Salvador Dalí. Intenta crear un espacio propio, que aspira sea comprendido por el espectador. A modo de ejemplo, en *La llave de plata*¹⁰, cuyo título retrotrae a uno de los cuentos oníricos de Lovecraft (1926), el personaje decide servirse de los poderes de la llave de plata ya que ante la pérdida de los valores de la sociedad, opta por regresar a las tierras del sueño. Las alusiones a Ernst y Dalí así como los puntos de fuga de una ciudad desértica poblada de esculturas o maniqués dechiriquianos configuran un nuevo discurso sintagmático en el que se yuxtaponen realidad e inconsciente.

De la Nueva Figuración Madrileña a la movida

Una de las particularidades del cómic de los ochenta viene dada por las conexiones con la Nueva Figuración Madrileña, de modo que no sólo hablaremos de citas pictóricas, sino de pertenencias a la nueva estética. Si bien la mayoría de los estudiosos consideran que el punto de partida se encuentra en las exposiciones 1980¹¹, efectuada en la Galería Juana Mordó en 1979 y *Madrid, distrito federal* en el Museo Municipal de Madrid en 1980 (Guasch, 2000: 300), también coinciden en que el proceso de cambio se produjo en los setenta. Artistas como Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Chema Cobo o Carlos Franco efectuaron una apuesta efectiva y positiva por el olvido a través de la reinterpretación del espíritu de las vanguardias y el placer de la pintura «amable» de artistas como Henri Matisse, Pierre Bonnard o Édouard Vuillard. Pintar los acercaba a la contemporaneidad, lo cual implicaba devenir cosmopolitas y diferentes, gracias a las conexiones con revistas como *Life*, *Paris-Match* o *Time* (López Munuera, 2009: 31), que les descubrieron espacios poblados por personajes de la vida cotidiana. El viraje hacia la pintura figurativa vino acompañado de cierto hedonismo al cual incorporaron elementos de la cultura de masas y de sus vivencias personales, consecuencia de su interés por la dimensión psíquica que enlaza con la tradición surrealista¹².

Al igual que el cómic, la Nueva Figuración se perfila a finales del franquismo y eclosiona en la década de los ochenta, convirtiéndose en un modelo de pintura urbana adentrándose en otros territorios artísticos. Si bien inicialmente se apreció un rechazo a ciertos artistas procedentes del cómic, la ilustración y la fotografía, e incluso se habló

¹⁰ *Rambla* (18), 17-26

¹¹ El texto de presentación a modo de manifiesto y firmando por Juan Antonio Bonet, Ángel González y Francisco Rivas era una apuesta por el relevo generacional de la pintura (de la Torre, 2012: 274).

¹² Su interés por el subconsciente y por la obra de Eugen Bleuler de 1908, *Demencia precoz. El grupo de los esquizofrénicos*, hizo que el grupo catalán *Trama* les llamase *Los Esquizes de Madrid*. Esta denominación implicaba la aceptación de su existencia como grupo más allá de Madrid y en el campo artístico suponía sustentarse en relatos autobiográficos y literarios. (López Munuera, 2009: 32).

de intrusismo respecto a Ceesepe, El Hortelano o Javier de Juan (Marzo y Mayayo, 2015: 390), se produjeron experiencias inversas, pues, en 1971 Carlos Franco realizó el cómic *Dulce muerte*, apuntado que «todo el objeto antiguo debe ser ‘convertido’, ‘transformado’» (*Los Esquizes de Madrid*, 2009: 186), una suerte de manifiesto sobre las nuevas formas estéticas y el rechazo a los modelos culturales del tardofranquismo. Herminio Molero hizo lo propio en *Las aventuras de California Sweetheart* en 1975. Es la verbalización de la propia realidad, la del travestismo (López Munuera, 2009: 33), que no deja de ser un actitud personal y específica. Una actividad que continuará durante la *movida* al publicar *El Vizconde de Magia-Blanca* en *La Luna de Madrid* en 1984 y donde la doble identidad configura la trama argumental. Con estos ejemplos se pretende reflejar que si bien algunos dibujantes de cómic alternaron su actividad con la pintura, los artistas visuales hicieron lo propio respecto a los medios de comunicación de masas.

La Luna de Madrid (1983-1988) y *Madriz* resultan revistas claves para definir la *movida* madrileña, no obstante desde finales de los setenta encontramos en otras revistas conexiones con la Nueva Figuración Madrileña. Uno de los ejemplos es *Europa Requiem* del valenciano afincado en Madrid, El Hortelano (José Alfonso Morera Ortiz), publicado en *Star* en 1977, donde aparecen vagones del metro madrileño poblados por autómatas. Aludiendo a aspectos psicológicos, plasma la soledad del individuo en la gran ciudad. El sentido alegórico es llevado al extremo al transmitir una realidad claustrofóbica (Cruz Yábar, 2007: 21). Dejando de lado la aparente banalidad que se le atribuyó al movimiento, se acerca al componente psicológico. Una actitud similar es la de Ceesepe, que abandona el mundo de la sexualidad y las drogas para generar historias más intimistas en las que el placer substituye las formas fálicas y libidinosas de su primera etapa (Vilarós, 1998: 180). Desde Madrid, elaboró para *El Víbora* diversas páginas de Ángeles Negros¹³, donde testimonia personajes noctámbulos muy jóvenes y modernos al margen de la narración. Ambos combinaron su actividad como dibujantes de cómic con otras actividades, destacando, en el caso del último, el cartel de la película de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

En este contexto surge con entidad la *movida* madrileña¹⁴, protagonizada por grupos de jóvenes con ansias de sentirse libres a la vez de plasmar emociones y sentimientos personales y colectivos (Dopico, 2012). Fue un movimiento tumultuoso y desordenado, integrado por pintores, fotógrafos, músicos, cineastas, escritores e ilustradores, que intentaron definirse bajo el confuso término de «postmodernidad», tal como puede leerse en una de las editoriales de *La Luna de Madrid*:

SALE LA LUNA bajo el signo «post». Todo hoy es post-algo, post-historia, post-punk, post-política, post-Cage, post-humanismo, post-industrial, post-crisis, post-etcétera, post-post, post. De todos los posts, el que más me atrae ante la lunática fratría es el de «postmoderni-

13 *El Víbora* (10, 11 y 12)

14 Francisco Umbral, uno de los exponentes de la *movida* intentó esclarecer las conexiones entre postmodernidad y *movida*, diciendo que la postmodernidad es la *movida* cultural y el resto *movida* municipal. Mientras la postmodernidad corresponde a los intelectuales, la *movida* es lo superficial (Umbral, 1987: 37-38).

dad». Término seductor y ambiguo que ocupa desde algún tiempo las páginas de las mentes más atentas al devenir actual...LA LUNA apuesta por la multiplicidad, la excentricidad y el fragmento (Barber, 1983: 9).

Respecto al concepto de postmodernidad, cabe efectuar dos aclaraciones. En 1979 Jean-François Lyotard publicó *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*¹⁵ y en 1986 José Tono Martínez coordinó *La polémica de la posmodernidad*, partiendo de la incorrecta utilización del término aplicado «a la mezcla de las artes y estilos que permiten definir lo nuevo, ya sea una prenda de vestir, un local de moda o el resurgimiento de una ciudad» (Martínez, 1986: 9). Consecuentemente, el concepto de Lyotard basado en la legitimación del conocimiento en términos de futuro y universalismo (1998: 21), se aplicó de forma epidérmica a los cambios culturales que se estaban dando en Madrid. Estrella de Diego, por otra parte, apunta que el término sólo tuvo aplicaciones semánticas, poniendo de manifiesto la idea de la reducción a la anécdota de asuntos con frecuencia serios (2007: 596). En todo caso, la movida significó una especie de cruzada contra el aburrimiento y la defensa del presentismo (Martínez, 2006: 118); la ciudad fue entendida como una suerte de organismo vivo en el que ocurren hechos intrascendentes pero significativos para una generación que negaba el pasado y con muestras evidentes de despolitización y nihilismo (Marzo y Mayayo: 2015, 396). En este panorama y con el apoyo de la Consejería de Juventud del Ayuntamiento de Madrid, gobernado por Enrique Tierno Galván, en 1984 salió a la calle la revista *Madriz*, verdadero icono de la *movida* y cuya primera editorial define el nuevo orden:

Madriz es mucho Madrid. En esta ciudad pasan cosas muy fuertes. Ha surgido una cultura con una vitalidad, una fuerza y unas peculiaridades que se dan en pocos lugares del mundo. Con la llegada de la libertad, la imaginación se ha desbordado y ha nacido un estilo de convivencia libre, generosa y abierta.

La *movida madrileña*- con sus músicos, sus artistas, sus poetas, sus pintores, su vasca enrollada, con todos sus nuevos valores- es una auténtica revolución cultural. El futuro está cargado de promesas. La ciudad se hace más libre, la imaginación se adueña de la calle -porque la calle es de todos- y avanza irresistiblemente sobre lo muerto y las caducas viejas glorias de la cultura oficial (*Madriz* nº 1, p. 3).

Centrándonos en nuestro tema, la portada del nº 2 corresponde a Guillermo Pérez Villalta, donde recrea el presente y la cotidianeidad en un bar de moda, con los personajes en actitud introspectiva sin entablar relaciones entre ellos. En la misma línea Cee-sepe publicó *Bolero de Primavera* (Fig. 7), una historieta a color que recuerda a Matisse en cuanto a luminosidad y uso del color puro. Es una manera de mirar el mundo como un fenómeno estético, una sensibilidad emotiva ante el desamor o la esperanza de un nuevo amor. El hecho de servirse de un bolero y no una canción de *Kaka de Luxe* o *Radio Futura*, le confiere un particularismo que Wert define como *camp* (2009: 52) a partir del

15 La obra de Lyotard fue traducida al castellano en 1984.

análisis de Susan Sontag y la negación de categorías de belleza a la vez que defiende el grado de artificio (1969: 325). Ceesepe no ofrece atisbos de aquello solemne, sino por el contrario, se sustenta en la transitoriedad de una noche y el apasionamiento del bolero. Espacios como Malasaña, Chueca, Prosperidad, el Rastro, Callao, bares de moda como la sala *Rock-Ola* o ARCO constituyen las referencias más inmediatas en las que transcurren historias personales, que aunque puedan parecer superfluas, resultan comunes a su generación. Podemos recurrir a algunos ejemplos de LPO (Luis Pérez Ortiz). Uno es una doble página de una vivencia personal tal como aparece al final de la página *Concierto del grupo Barón Rojo en el pabellón del Real Madrid, el 11 de febrero de 1984* (Fig. 8), un tema comparable a la obra de Pérez Villalta, *Personajes a la salida de un concierto de rock* (1979), aunque el tratamiento formal difiere, al ser realizado a plumilla y eliminando la narración ya que se trata de un dibujo único. Diferente será la serie *Baladas*, identificada en diversas cartografías madrileñas, donde la trivialidad es el *leitmotif* de los contenidos estructurados en forma de viñetas o en páginas únicas, de modo que obligan al lector-espectador a realizar un giro y adoptar una postura activa a la vez que se cuestiona el concepto de narración gráfica.

Si la heterodoxia es una de las características de la Nueva Figuración, no podemos olvidar la convergencia con los neo-metafísicos en la línea de Dis Berlin (Mariano Carrera Blásquez) y que nos lleva a OPS (Andrés Rábago). Este último durante el tardofranquismo había trabajado en *Hermano Lobo* a través de citas y conexiones con la obra de Max Ernst, René Magritte y Giorgio de Chirico, utilizadas como metáforas de denuncia. En esta nueva etapa combina la ilustración y el cómic con la pintura, donde los signos herméticos de la nueva melancolía le permiten despojar al arte de todo lo rutinario y aceptado. En un momento en que se ha liberado de la constricción política, el enigma de lo cotidiano sigue siendo su gran reto. Ya no necesita recurrir a patrones esenciales y su ilustración continúa siendo inescrutable aunque deudora de los modelos anteriormente indicados. Es por ello que se puede definir como neo-metafísico, ya que sus asuntos son más espirituales que terrenales. Consecuencia de su dedicación a la pintura, comienza a efectuar obras en color como *El camino de Arles*, un sugerente título que nos lleva al viaje efectuado por Vincent Van Gogh en 1888 desde París a la Provenza francesa. Con una estructura simétrica, divide cada página en cuatro viñetas sin texto y con un subtítulo en cada una de las páginas. Si bien las metáforas de la introspección dificultan la correcta lectura de sus contenidos, no así las herencias pictóricas con zapatos, relojes, puertas abiertas o soportales de plazas antiguas. La iconografía procede del subconsciente y del mundo onírico por el defendido apoyándose en lo autobiográfico, literario y narrativo. Respecto a las obras en blanco y negro como *La Ría*¹⁶, con un total de trece páginas sin texto, un personaje avanza por una ría como si de un *travelling* se tratase. A lo largo de la secuencia se detectan elementos constantes en su obra, como los vínculos con Magritte y de Chirico.

16 *Madrid* (10), 38-50.

BOLERO Primavera



Y SI TU TE PONES TRISTE



7. Ceesepe. Bolero de primavera. Madrid nº 7-8, julio- agosto 1984, p. 36



8. LPO. Concierto del grupo Barón Rojo en el Pabellón de Real Madrid, el 11 de febrero de 1984, *Madriz* n° 3, marzo 1984, pp. 18-19

Si bien la aventura de *Madriz* fue breve en el tiempo, su ecléctica producción se inscribe en las poéticas de los ochenta gracias a haber “fotografiado” la nueva realidad madrileña. Una realidad vista desde la diferencia, donde los vínculos con las artes visuales no dejan de manifestar un posicionamiento respecto al nuevo modelo social. Como indica José Tono Martínez bajo el sugerente subtítulo de «Once tesis sobre un malentendido llamado *movida*», los ochenta fueron un ensayo, un tránsito de la imaginación que puede resumirse en la afirmación de Luis Antonio de Villena: «me gusta pensar que soy uno y muchos, transitorio y distinto» (1983:163).

Referencias bibliográficas

- Altarriba, A. (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa Calpe.
- Altarriba, A. (2011). El paso del tiempo. En Altarriba, A. y Royo, L. *El paso del tiempo* (pp. 9-10). Barcelona: Norma.

- Barber (1983). Editorial. *La Luna de Madrid* (9).
- Beà, J.M. (2011). S/T. En Altarriba, A. y Royo, L. *El paso del tiempo* (pp. 8-9). Barcelona: Norma.
- Calvo Serraller, F. (2013). *La invención del arte español*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cruz Yábar, M.T. (2007). El agua en la pintura de El Hortelano. En Cruz Yábar, M. T. (comisaria) *El Hortelano Mare Aigua* (pp. 21-82). Catálogo de la exposición. València: Sala La Gallera.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- de Diego, E. (2007). El castillo de Yagua. En Sánchez, B. (coord.) *La Movida* (pp. 594-596). Madrid: Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid.
- De la Torre Oliver, F. (2012). *Figuración postconceptual. Pintura española: de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010)*. Universitat Poliècnica de València. Disponible en: <https://riUNET.upv.es/bitstream/handle/10251/15179/tesisUPV3752.pdf?sequence=1> . (Consultada el 19-01-2018).
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- Dopico, P. (2012). Cómic y dibujos de la movida madrileña. *Tebeoesfera*. Disponible en: https://www.tebeoesfera.com/documentos/comics_y_dibujos_de_la_movida_madrilena.html (Consultada el 10-01-2018).
- Edito (1980). *Star* (57), 4.
- Editorial (1977). *Totem* (1), 1.
- Editorial (1979). *El Víbora* (1), 1.
- Equipo Crónica (1989). Datos sobre la formación del Equipo Crónica y cronología por series. En *Equipo Crónica 1965-1981*, catálogo de la exposición. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Frabetti, C. (1980). El realismo innovador de Luis García. *Totem* (34), 6-7.
- Gasca, L. y Mensuro, A. (2014). *La pintura en el cómic*. Madrid: Cátedra.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Julius, A. (2002). *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino.
- Lladó, F. (2006). Le mythe de la postmodernité. Archétypes et représentations dans la BD de la Transition espagnole. En Alary, V. y Corrado, D. (ed.). *Mythe et Bande Dessinée* (pp. 183- 202). Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Llorens, T. (1972). *Equipo Crónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

- López Munuera, I. (2009). ¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?. En *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70* (pp. 27-37). Catálogo de la exposición: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 de junio-14 de septiembre.
- Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70* (2009). Catálogo de la exposición: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 de junio-14 de septiembre.
- Lyotard, J.F. (1998). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, J. T. (1986). Introducción. En Martínez, J.T.(coord.). *La polémica de la posmodernidad* (pp. 9-11). Madrid: Ediciones Libertarias.
- Martínez, J.T. (2006). Contracultura y utopía en democracia. Once tesis sobre un malentendido llamado *movida* (1978-1988). *Revista de Occidente* (299), 99-127.
- Marzo, J.J. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Onliyú y Martí (1980). La edad contemporánea. *El Víbora* (11), 20.
- Sontag, S. (1969). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.
- Terzera (1984). *Madriz* (1), 3.
- Umbrales, F. (1987). *Guía de la posmodernidad*. Madrid: Temas de Hoy.
- Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Wert, J. P. (2009). Desengaño de la pintura. En *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70* (pp. 39-53). Catálogo de la exposición: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 de junio-14 de septiembre.