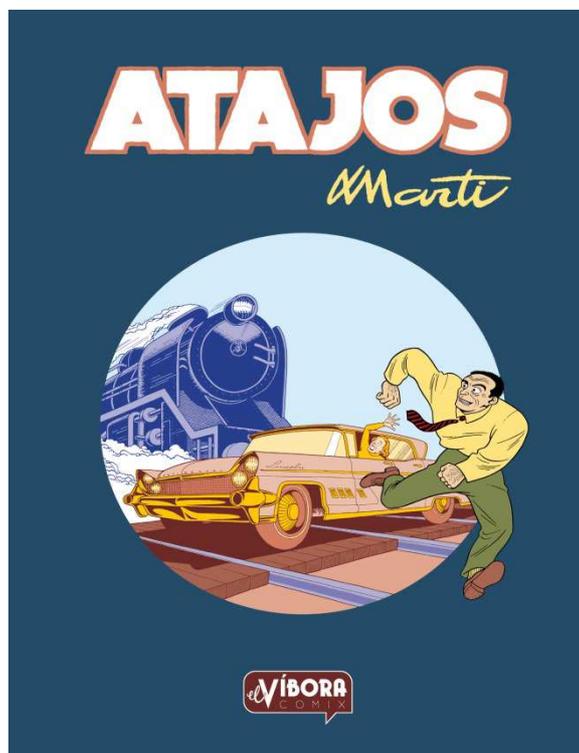


Atajos

Martí Riera

La Cúpula, 2013

En la fotografía fundacional de *El Víbora*, publicada en el primer número de la revista (1979), aparecen unos cuantos dibujantes: Max, Gallardo, Mediavilla, Nazario, Alfredo Pons o Josep Maria Beà. La presencia de este último es más testimonial que otra cosa —acudió a propuesta de Josep Toutain pero desapareció tras los dos primeros números—; Pons murió en 2002 aunque su salud le mantuvo alejado del dibujo tiempo antes; Gallardo, Max y Nazario quedaron como los supervivientes a citar, y eso que Nazario se retiró para dedicarse a la pintura —los otros dos siguen ahí, pero con la ilustración como profesión—. En la foto también está Martí Riera.



La publicación de *Atajos*, antología seleccionada de su obra breve, ha servido para que algunos volvamos a reivindicar a Martí Riera como nombre clave de la generación de autores que hizo suyo el *underground* y convirtió *El Víbora* en uno de los mejores capítulos de la historia de nuestro cómic. Entregado con fidelidad al estilo gráfico de Chester Gould y su *Dick Tracy*, sin perder de vista algunos recursos de Will Eisner, la obra gráfica de Martí traspasó fronteras merecidamente, siendo publicada en el exquisito *Raw* de Art Spiegelman o por editoriales como Coconino o Fantagraphics.



Fotografía fundacional de *El Víbora*.

Esta relevancia internacional muestra lo injusto de que, en ocasiones, se le colóque a la sombra de Charles Burns. No negaré que existen puntos de contacto, principalmente la maestría en el uso del blanco y negro; tomar el grafismo pop de viejos tebeos para jugar con el contraste al llevarlo a terrenos muy alejados de su inocencia; y recorrer recovecos oscuros del subconsciente humano —razón por la cual los nombres de Lynch o Cronenberg también son de uso recurrente—. Pero podemos decir que eso es todo, o casi, y que sus carreras transitan en paralelo con temáticas muy diferentes. Ambos coincidieron en las páginas de *Raw* o *El Víbora*: Burns con sus historietas de *El Borbah* o las agrupadas en *Misterios de la carne* y Martí ya entregado a su excepcional *Taxista*; uno perfilando mutación y nueva carne como metáfora de la adolescencia y el otro ahondando, con retorcido humor, en la prensa de sucesos como pozo del alma. El propio Martí se desvincula de una posible influencia de Burns: “A Burns le descubrí en el *Raw* de principios de los ochenta, nunca ha sido una influencia para mí porque tenemos la misma edad y venimos de influencias distintas”¹ y no sería lícito dudar de un

¹ En declaraciones a Ata, a raíz de la publicación de *Atajos*, compiladas por este en la entrada “Martí en estado puro” en su blog *Tinta a bocajarro* (<http://tintaabocajarro.blogspot.com.es/2013/06/el-tinta-bocajarro-del-mes-de-mayo.html>).

autor que reconoce haber “*hecho un voto de seguimiento del estilo de Dick Tracy*”² o ser “*esclavo del parámetro Dick Tracy a propósito*”.³

La equívoca preeminencia contemporánea de la narración larga frente a la breve hace que en el caso de Martí sea común ceñirse a *Taxista* (con dos partes serializadas en *El Víbora* entre 1982-1983 y 1985-1987 respectivamente) y *Doctor Vértigo* (1988-1989), ambas clásicos indiscutibles de nuestro cómic y la segunda galardonada como Mejor Obra de autor español en el Saló del Cómic de 1990. Citarlas es obligado, pero obviar su obra breve somete al olvido una serie de historietas que, en muchos casos, merecen la misma consideración; y no solo eso.

La carrera de Martí siempre fue errática, llena de agujeros negros, alternando épocas de absoluta pulsión creadora con otras de incertidumbre y abandono temporal — que se hizo, por desgracia, definitivo—. Series que empiezan con aparente ánimo de continuidad y de las que luego se desentiende casi de inmediato —o incluso al revés, como sucedió con *Taxista*—. También sus dos obras largas sufrieron interrupciones en su publicación, siendo en ocasiones sustituidas por historietas cortas. Es por ello que para un análisis de la obra de Martí es necesario acudir estas, porque es en ellas donde se percibe mejor su evolución autoral o temática; por ejemplo, del realismo aplicado a la España negra y suburbial al uso gráfico de símbolos para abordar patologías criminales y/o psiquiátricas. Ante una obra de desarrollo tan disperso, irregular y caótico, *Atajos* se convierte en una brillante muestra al compilar parte de su mejor obra corta, además de cubrir un espectro temporal más amplio que antologías precedentes. aun así, resulta curioso anotar que ese desorden propio de Martí contamina incluso las cuatro antologías editadas. Si bien *Monstruos Modernos* (La Cúpula, 1988) y *Terrorista* (Colección Misión Imposible n.º 16; Editorial Complot, 1989) son complementarias casi por obligación, dada la cercanía de sus fechas de publicación, *Historias de realismo sucio*

² En entrevista de Kandido Huarte publicada en *El Víbora* n.º 76.

³ ATA. *Op. cit.*

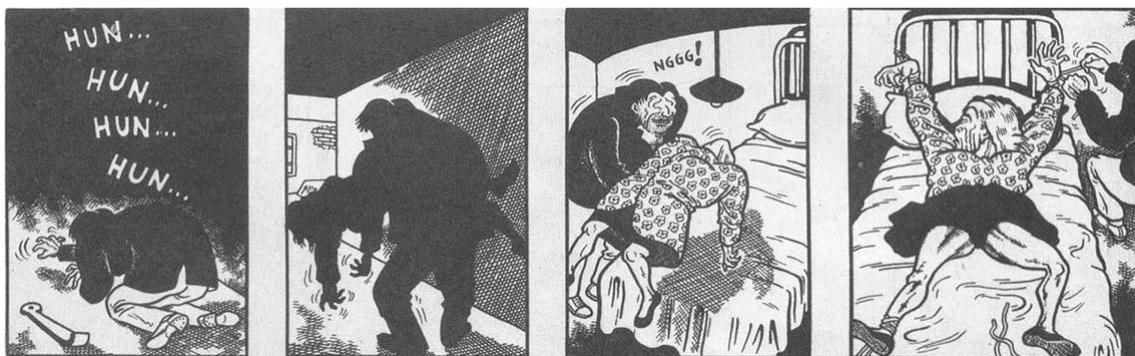
(Edicions de Ponent, 2002) y este *Atajos* que nos ocupa provocan que todas incorporen alguna historieta no compartida con las otras al mismo tiempo que son mayoría las incluidas al menos en dos de estas antologías. No solo eso: en las cuatro se desprecia cualquier orden cronológico por fecha de publicación original y nunca se ofrece el dato de esa procedencia primera. Respecto a *Atajos*, Martí lo explica con algo que, en realidad, resulta de lo más coherente con su personalidad: “*En Atajos no hay referencias temporales porque se acentúa el misterio*”.⁴

Nada más lejos de mi intención romper ese misterio buscado, pero creo interesante, incluso necesario, desarrollar el análisis de lo contenido en *Atajos* alterando su orden interno para seguir el de la fecha de publicación y esbozar, de esta forma, diferentes etapas e intereses. Hacerlo supone, por ejemplo, empezar por el final. Así, la historieta que cierra *Atajos* es, en realidad, la primera.

“Monstruos modernos”, publicada en *Star* n.º 47 (1979), resulta clave porque es la primera muestra del pacto de fidelidad gráfica con Chester Gould, del quien sustrae la composición interna de la viñeta; una férrea imitación del formato propio de la tira de prensa; la expresiva movilidad de personajes; o el uso del blanco y negro como vehículo para retratar con realismo el suburbio urbano que da amparo a un submundo criminal. Relato sórdido, brutal y sin concesiones del asalto, violación y asesinato de una anciana a cargo de un alcohólico perturbado, temáticamente también resulta crucial. Por un lado, porque acude a la prensa de sucesos, género periodístico hoy denostado por la corrección política que ha convertido el crimen pasional en terrorismo doméstico y pervertido por un uso mediático más cerca del espectáculo que de la denuncia. En realidad, se puede afirmar que el mítico semanario *El Caso* es para Martí tan importante como su compromiso gráfico con *Dick Tracy*, y no hay que olvidar que durante el franquismo la mejor descripción de la miseria de España solo podía leerse en las páginas de ese semanario de sucesos. Por otro lado, supone una de sus primeras

⁴ ATA. *Op. Cit.*

inmersiones en el interior de una mente enferma, algo que poco a poco irá ganando terreno al mero relato criminal, además de ejercicio peligroso porque supone de asomarse a lo peor del ser humano.



Rigidez formal y horror urbano en *Monstruos modernos*.

“Romeo y Julieta”, al estar realizada para *El Víbora Especial Amor* (1980), implica la obligación de abordar el género romántico, al que pervierte acudiendo con ironía a los modos de la fotonovela o el serial, y también con un humor negro presente a su vez en “El gabinete del Dr. Martí” (*El Víbora*, n.º 26, 1982), pesadilla onírica de un desengaño amoroso que tiene como narrador a un psiquiatra, presencia cuya sombra será recurrente.

“El mundo de Oscar” (*El Víbora*, n.º 39, 1983) toma forma de rareza al acudir de manera evidente a un universo ajeno, el de David Lynch y su película *Eraserhead* (*Cabeza borradora*)⁵, aunque lo interesante es que lo hace suyo al trasladarlo al paisaje urbano de nuestro extrarradio proletario y las familias que lo habitan. Ese mismo

⁵ Filme realizado en 1977 pero estrenado en España a finales de 1980; que sirviera de inspiración para esta historieta pudo ser puro impulso dado que su realización interrumpió la de *Taxista*. Por otro lado, en su publicación original se tituló *El mundo de Oscar: La petición*, lo que podría hacer pensar en una voluntad de continuidad que luego no fue desarrollada.

contexto, ahora desde el hiperrealismo y llevado al extremo de la miseria chabolista, es el protagonista absoluto de la magistral “Calma chicha I” (*El Víbora*, n.º 46, 1983).⁶

Un salto de tres años, dedicados a la secuela de *Taxista*, nos lleva a la estupenda “Sospecha letal” (*El Víbora Especial Pasión*, 1987), otra inmersión en el crimen pasional protagonizado por ama de casa, marido celoso hasta lo paranoico, y una resolución sorprendente en clave de ciencia-ficción. En lo gráfico, es significativa porque supone un primer abandono de su fe, casi religiosa, por el rigor de la tira de prensa. Libre de esa atadura, Martí abre una época de producción compulsiva en la que reconoce “hacer experimentos con gaseosa” e “irse de la olla”, para anotar luego que “me lo pase bien en 1988”.⁷ Una etapa que alcanzará su esplendor con *Doctor Vértigo*, crónica de la depresión de un ama de casa en clave psiconalítica, farmacológica y hermosamente visual.

En esa evolución resulta clave “Terrorista” (*El Víbora*, n.º 74, 1988), no tanto por asomarse al interior de la mente de un jihadista islámico, saltando así de lo local a lo mundial, sino por el juego visual con símbolos como el omega griego, la estrella de David o la espiral. En la posterior “In secula seculorum” (*El Víbora*, n.º 113-114, 1989) el paisaje será la estresada mente de un agente de policía y la simbología, la propia del satanismo, aunque ese recurso visual y narrativo esté ya muy depurado porque entre las dos se embarcó en la realización de *Doctor Vértigo*.

⁶ Bajo el título de *Calma chicha* Martí realizará al menos otras dos historietas, de ahí su numeración. La primera, por cierto, también interrumpió la realización de *Taxista*.

⁷ ATA. *Op. cit.*



La experimentación narrativa con símbolos e iconografía gráfica de “Terrorista”, antecedente inmediato de *Doctor Vértigo*.

También entre ambas hay que situar otras tres historietas incluidas en *Atajos*: “Lo real” (*El Víbora*, n.º 100, 1988), con un magistral juego narrativo y metalingüístico a través de un crimen real, un dibujante que se inspira en él, la historieta resultante y una perturbadora sincronía final; “Babykiller” (*El Víbora*, n.º 102, 1988), expresionista y desalmada historia sobre abortos clandestinos; y “No oyes ladrar a los perros” (*El Víbora*, n.º 103, 1988), muy celebrada adaptación de un cuento de Juan Rulfo —toda una rareza en Martí— que pese a su brillantez visual adolece de un exceso de texto que lastra su lectura.

El mejor Martí breve aparece en estos años con las magistrales “Repulsión” (*El Víbora*, n.º 123, 1990), historieta brutal, salvaje y explícita que de nuevo profundiza de manera incómoda en la mente de un asesino pasional mientras gráficamente se recrea en su sanguinolento suicidio; y “¿Culpable?” (*Makoki 2ª Etapa*, n.º 21, 1991), en la que utiliza su gusto por la crónica negra para criticar los juicios paralelos —domésticos, vecinales y llenos de maldad— fruto del amarillismo mediático.

Muestras tardías del fin de esta etapa son “Mis queridos señores” (*El Víbora*, n.º 138-139, 1991), otra rara incursión en lo internacional al adaptar una carta, real, escrita durante la primera guerra de Iraq por un marine norteamericano; y *Orgasmómetro*

(*Makoki* 2ª Etapa, n.º 29, 1992), historieta de humor armada como galería de rostros, en primer plano y a uno por viñeta, tan expresivos como los extravagantes villanos de *Dick Tracy*, que ejemplifica una serie de obras de corte similar realizadas en ese periodo.

Tras el furor creativo comprendido entre 1987 y 1992, la producción de Martí se reduce drásticamente, levantando un retiro voluntario interrumpido con escasas reapariciones que *Atajos* recoge casi en su totalidad. Por un lado, dos entregas de la breve “Calvario Hills”, realizada con vistas al mercado alternativo norteamericano y que aquí se han podido leer en *Nosotros Somos los Muertos* y, más recientemente, *La Cruda*. En ellas Martí viaja a la crónica negra propia del imaginario *made in USA*. Por otro lado, “Mal de ojo” (*El Víbora*, n.º 267, 2002) y “El hijo del Cid” (*El Víbora*, n.º 290, 2004) regresan a la España negra con iconografías celtibéricas —toreros, santos incorruptos, gastronomías regionales—, humor extravagante y un surrealismo que mira a Luis Buñuel.

Atajos es un intenso recorrido panorámico por la obra de Martí que evidencia lo merecido de su reivindicación como uno de nuestros mejores autores, o, en cita coloquial del teórico Santiago García, “el puto amo de la generación que fundó *El Víbora*”. La única pega es que deja con ganas de más y constata la urgencia de una recuperación integral de su obra más dispersa o desaparecida de las librerías. Al fin y al cabo no es tanta y aún guarda numerosos tesoros.

DANIEL AUSENTE

Daniel Ausente es un honesto padre de familia que mantiene una doble vida como investigador de la cultura pop más abisal y sumergida. Enmascarado, escondido bajo seudónimos y con [El Blog Ausente](#) como centro de operaciones. Miembro del equipo que realiza el videoblog [Reflexiones de Repronto](#) y del alocado show Trash Entre Amigos, su rastro se puede encontrar en lugares tan dispares como Mondo Brutto, El Butano Popular, Rockdelux, 2000 Maníacos, Tentacles o el programa radiofónico Cabaret Elèctric de IcatFM. Ha participado en diversos libros corales (La Nueva Risa, Ven y Mira, Supercómic) y es autor de Black Super Power, ensayo dedicado a la evolución de los héroes de raza negra en la cultura popular.