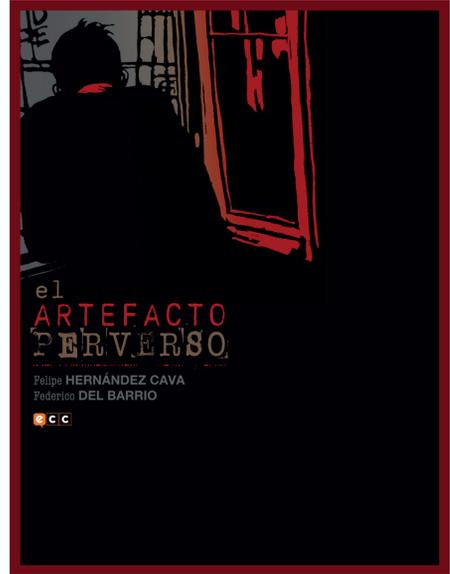

El artefacto perverso

FELIPE HERNÁNDEZ CAVA
Y FEDERICO DEL BARRIO

ECC, 2015

DESDE el arranque de la Transición y hasta bien entrados los años noventa, los cuadernos de *Roberto Alcázar y Pedrín* fueron presentados como el mejor ejemplo de la docilidad ideológica de la cultura popular del primer franquismo. Con los primitivos estudios teóricos acerca de la historia del cómic español (Salvador Vázquez de Parga, Terenci Moix, Juan Antonio Ramírez), cuando la vida de dicho serial, que se había desarrollado de manera paralela a la propia dictadura, ya tocaba a su fin, se levantó la veda y empezaron a lloverle palos por todos lados. Los cargos en su contra —que obviaban su origen y condición— no se debían a las escasas cualidades artísticas y/o narrativas, ni a la incapacidad para adaptarse a las exigencias de un mercado que se transformaba, sino a sus inclinaciones políticas. Efectivamente, Alcázar era un personaje ultraconservador, racista y machista. Es cierto que su actitud, violenta y autoritaria, buscaba mantener el orden establecido y reprender cualquier atisbo de rebeldía, y que colaboraba siempre con los poderosos para favorecer los intereses —en muchas ocasiones particulares— de millonarios, hacendados e industriales. Pero, ¿acaso un tebeo de aventuras para niños, que pretendía sortear la feroz censura de dicha etapa, podía ser de otra manera? Como bien dice Yago García, «estos personajes resultan rancios y franquistas porque no podían permitirse ser otra cosa». ¹ Juzgar aquellos tebeos con criterios democráticos era ilógico, era ignorar las circunstancias en las que se dibujaron y publicaron, era desconocer su naturaleza, la de un producto comercial —ni panfletario ni proselitista— destinado a la distracción de una amplísima audiencia.



Con el tiempo, no se puede decir que las historietas de Roberto Alcázar hayan sido reivindicadas como un clásico del cómic, principalmente porque no lo son, pero sí que han encontrado su lugar, el del documento historiográfico. Es innegable, a día de hoy, que los tebeos de Eduardo Vañó son una fuente para el estudio de ese momento histórico, de los abusos

¹ GARCÍA, Y. «De fachas, viñetas y buitres», en Jotdown (septiembre de 2015). Disponible *online* en <http://www.jotdown.es/2015/09/de-fachas-vinetas-y-buitres/>



de la industria editorial, del consumo cultural de entonces y de las costumbres de los lectores de la posguerra española. Precisamente su condición de vestigio ha sido la que le ha permitido trascender su misma naturaleza para convertirse en (desfigurada) alegoría de una época. Nadie como él representará, de hecho, ese pasado, incluso para los propios historietistas, que fueron, al fin y al cabo, los primeros que se dieron cuenta de que, transcurridos casi cuarenta años, la conducta de Alcázar y de su discípulo no se podía interpretar al pie de la letra.

Ya en 1980, en el número especial de verano de la revista *El Víbora*, arrancaba «Perfidia moruna», la primera aventura de Roberto el Carca y Zotín, una creación de Antonio Pamies. A medio camino entre Gilbert Shelton y Hergé (cuya influencia es evidente más allá

del mechón del joven ayudante), esta mordaz caricatura, lenguaraz y descarada, aunque recordaba aquellas vetustas viñetas, sacaba poco jugo de ellas. En realidad, en manos de Pamies, uno de los fundadores del histórico *El rollo enmascarado*, los viejos personajes de Vañó no eran más que una excusa para burlarse de determinados estereotipos contemporáneos, en un país que, entre amenazas y crisis continuas, empezaba a creerse eso de la democracia.

No sucedió lo mismo con las siguientes encarnaciones del «intrépido aventurero español». Las revisiones que se realizaron a mediados de la década siguiente sí tuvieron en cuenta su esencia, independientemente de si se lo tomaban a broma o si les servía de inspiración. Pese a que el panorama nacional del cómic había menguado de manera escandalosa, hubo tímidos intentos por recuperar el mercado de las revistas mensuales, y nuevos sellos editoriales pusieron a la venta sus respectivas cabeceras (de contenido ecléctico y vida escasa, pues la mayoría no superaron la decena y media de entregas). Curiosamente en dos de ellas vinieron a coincidir, mes arriba, mes abajo, un par de historietas que tomaban a Alcázar como referente: *Roberto España y Manolín* y *El artefacto perverso*. En el sexto número de *Viñetas*, de junio de 1994, editada por Glénat, se presentó la primera de ellas, un divertidísimo homenaje-parodia de Miguel Gallardo, coescrito por Ignacio Vidal-Folch. Igual de irrespetuoso que el personaje de Pamies, aunque mucho menos visceral, Roberto España era un funcionario del Estado, que, investigando el integrismo islámico en Marruecos («bajarse al moro»), como también había hecho Roberto el Carca, era lo más cercano a visitar el misterioso Oriente), acoge bajo su manto protector a Manolín, estudiante deseoso de dejar de lado los libros. Gallardo, posiblemente uno de los historietistas más dotados para la comedia, saca petróleo de la traslación del castizo héroe franquista a la España moderna de los estertores del *felipismo*. Sus misiones no tuvieron desperdicio, y reflejaron a las mil mara-

villas, entre otras cosas, las carencias de ciertos medios de comunicación y la simplicidad con la que abordaban las noticias.

El artefacto perverso, por el contrario, discurría por derroteros bien diferentes. Repartido en cinco entregas, fue publicado por primera vez en otros tantos ejemplares de *Top Cómics*, un intento, coordinado por Laureano Domínguez, de recuperar, según palabras de Antoni Guiral, «a fans de la historieta clásica». ² Sus autores, Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, venían de cerrar por entonces la monumental saga de *Las memorias de Amorós* (de la que ya sería hora que alguien se atreviera a reeditar), un recorrido en clave criminal de algunos rincones oscuros de la posguerra. Ese ensombrecido escenario era recuperado precisamente en su nuevo trabajo, convirtiéndolo, en muchos sentidos, en una especie de capítulo extra de su obra precedente (no es casualidad que el propio Amorós, el protagonista de aquella, hiciera en esta un breve cameo). Compartían ambas una misma intención, un mismo aroma y un mismo contexto, el de un Madrid triste, provinciano y cerrado.



A diferencia de los títulos que hemos comentado, la representación de Roberto Alcázar aquí es mucho más fiel a su realidad. No aparece como tal, y solo se le nombra una vez, aunque siempre está presente a través de la figura de un imitador. El protagonista de *El artefacto perverso*, Enrique Montero, es un antiguo maestro represaliado, como, por ejemplo, Ambrós, el ilustrador de *El Capitán Trueno*. Para ganarse la vida, por decirlo de alguna manera, dibuja chistes para una revista hasta que, por las escasas ventas, deja de publicarse. En ese momento ha de buscar un nuevo empleo, y a través de un contacto consigue colocar un nuevo personaje a una editorial de Valencia, la capital por entonces de los cuadernos de aventuras. Su héroe se llamará Pedro Guzmán y, tal y como le reconoce a su mujer, nace a imagen y semejanza de Alcázar, incluyendo no únicamente su porte, su imagen y su *modus operandi*, sino múltiples similitudes como objeto (el diseño de las cubiertas, la tipografía o el subtítulo de la colección). La única diferencia con el original será que Guzmán actúa en solitario, al menos en la primera de sus aventuras («La ciudad en peligro»), que a la postre será la única que conozcamos.

Las viñetas de ese falso tebeo sirven a Hernández Cava y a un Federico Del Barrio en plena forma, para trazar, desde buen principio, una doble línea narrativa: la de la historia central, impulsada por un preciso control del blanco y negro, y una secundaria en la que Del Barrio

² GUIRAL, A. «1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido», en *Arbor* extra 2011, p. 202.

se muestra como un convincente imitador del pobre estilo de Vañó. Ambas, en principio divergentes, se entrecruzan continuamente, dotándose de segundas lecturas la una a la otra. En la línea argumental principal conoceremos a los antiguos camaradas de Montero en el partido, que le piden un último favor, localizar a Matías Bozal. Pero para complicar más la situación, la policía está también tras la pista de Bozal, sospechoso de estar resolviendo asuntos pendientes. De ese modo, el pasado, que se había esforzado en olvidar, vuelve para dificultarle más su complicada existencia. Esa idea, la del retorno de los fantasmas pretéritos, es habitual en las obras de Hernández Cava, y lo seguirá siendo en sus colaboraciones más recientes con Bartolomé Seguí (*Las serpientes ciegas* o *Hágase el caos*).

En paralelo, su aventurero de papel, Guzmán, inicia asimismo una búsqueda, la de Belial, un peligroso criminal que amenaza la ciudad. Ese villano, que tapa su rostro con un antifaz clásico, copia evidente de los malvados enemigos de Alcázar, se ha aliado con el doctor Shao Sing para crear una máquina capaz de borrar la memoria de las personas, lo mismo que, a golpe de propaganda y de represión, estaba haciendo la dictadura franquista («¡Por un mundo de esclavos!», brindaba Belial). Poco a poco las tramas van casando y las secuencias se muestran intercambiables, complementarias. Incluso, por momentos, el mundo real y el tebeo se confunden, siendo sustituidas las personas de carne y hueso por sus caricaturas. Ya en páginas anteriores, habían jugado con la semblanza, física y moral, de determinados personajes (el director de la revista, el contacto del partido, el comisario, el soplón) con su homólogos en el reino animal (la gallina, el bulldog o la rata), transformándose ante los propios ojos de Montero.

A partir del capítulo cuatro se une un tercer argumento, sustraído de las vivencias de Bozal en el campo de prisioneros francés de Argèles, tras la retirada del ejército republicano hacia los Pirineos. Esos recuerdos, desdibujados, casi oníricos, con los que Del Barrio vuelve a demostrar su versatilidad, rememoran su encuentro con otro recluso, de nombre Jordi, obsesionado con un convoy que, al parecer, transportaba algunos tesoros del Museo del Prado, expuestos hasta entonces en Ginebra, y que eran retornados a la España de Franco. Ese fragmento, de apenas doce páginas, fue, según cuenta el propio Hernández Cava, «el núcleo del que arranca la historia».³ No obstante, y sin negar su calidad artística y su interés intrínseco, es un elemento extraño dentro del conjunto, un reproche a la obra que no es nuevo ni original, y que ya se le hizo en su momento. El problema, si se le puede calificar así, es el radical cambio de tono, o la escasa coherencia de ese epígrafe dentro del desarrollo del guión. Parece un inserto caprichoso que no aporta demasiado a lo que llevamos leído y a lo que vendrá después.

Exceptuando esa pega, que, repito, puede sonar ya cansina para los que hayan leído más de una crítica de *El artefacto perverso*, ningún otro afeamiento se le puede hacer. Indudablemente, dentro de la trayectoria de Hernández Cava y Del Barrio, en la que abundan los grandes títulos, es uno de sus mejores trabajos, pero, si abrimos el objetivo, y la observamos desde

³ GARCÍA SÁNCHEZ, E. «Felipe Hernández Cava», en *U*, Madrid, Asociación Cultural U (25 de noviembre de 2002), p. 65.

una óptica más general, no cabe duda de su trascendencia dentro de la historia del cómic español de los últimos veinticinco años. Y los motivos son varios. Es un brillante compendio de géneros, es un ejercicio de cómo enlazar dos tradiciones antagónicas de historieta, es una entretenidísima novela negra, y un ejercicio memorístico contundente. Todo ello justifica sobradamente su reciente reedición, que, en una caprichosa vuelta de tuerca del mercado editorial, ha venido a coincidir en las librerías con la más decidida recuperación ficcional del «espíritu Alcázar»: *¡García!*, de Santiago García y Luis Bustos. Siguiendo en cierto modo lo que hizo en su momento Alan Moore con *Miracleman*, Bustos y García —un miembro más de esa maravillosa estirpe española de guionistas / teóricos, como el mismo Hernández Cava o Antonio Altarriba— dotan de nueva vida a un antiguo icono cultural, entendiendo lo que fue y como podemos leerlo hoy en día.

ÓSCAR GUAL

Óscar Gual (1973), bibliotecario de profesión, viene colaborando en diferentes medios especializados en el mundo del cómic como Tebeosfera o Entrecomics. Es, además, autor del libro Viñetas de posguerra: Los cómics como fuente para el estudio de la historia (2013).