

el Show de  
**ALBERT MONTEYS**



por

Albert Montey's

Una entrevista de  
Octavio Beares  
Gerardo Vilches

*Albert Monteyts (Barcelona, 1971) es uno de los dibujantes de cómic más importantes de su generación. Su carrera, que arrancó en la época más difícil para el cómic español, ha transitado por los caminos del humor, que practicó tanto en El Jueves como en Orgullo y Satisfacción. Su último proyecto, ¡Universo!, lo ha situado en el tablero internacional.*

**¿En qué momento decidiste que querías dedicarte a dibujar? ¿Leías muchos cómics de pequeño?**

Hay dos cosas que identifico con ser consciente de que uno puede dedicarse a dibujar cómics. Uno pasa de pensar que crecen en los árboles a darse cuenta de que existen autores... Pero, como toda mi generación, siempre leí cómics, sobre todo, Bruguera y cómic francobelga. Pero también sucedía que Josep Maria Beà había estudiado en mi escuela, y cuando empecé a atisbar el cómic adulto de los ochenta, en quinto o sexto de EGB, y vi que era un autor reconocido, pero que también era una persona normal, que además iba de vez en cuando por la escuela a hacer cosas... Creo que fue un momento de iluminación. «Yo también puedo». De hecho, ese es el gran misterio: cómo llegas desde donde estás tú hasta el punto en el que está la gente que hace tebeos. Y el otro autor que para mí es fundacional es Jan, con *Superlópez*. Por la misma época o un poco antes. Es el primer autor que yo identifico con la ciudad en la que vivo, aunque, ahora que lo pienso, no sé si se llega a mencionar directamente que sus historias transcurren en Barcelona. Pero está muy claro.

Es el primer autor de Bruguera al que yo veo una intención autoral muy clara, de querer contar cosas propias, e intentar establecer unas ciertas tesis, como en *Los cabecicubos*. No es solo un autor que está al servicio del señor González,<sup>1</sup> sino que tiene sus temas y cree en lo que hace.

**Antes mencionabas a Beà y el boom de las revistas, en teoría adultas, pero que tú leías siendo un chaval...**

Sí, yo creo que eran revistas que circulaban bastante por las escuelas y los institutos. Aunque fueras consciente de que ese material no era exactamente para ti. Pero piensa que la primera vez que fui al Saló del Cómic de Barcelona yo tendría doce años. Fue el primero o el segundo que hicieron; fui con mi padre. Y allí había un stand de La Cúpula, otro de *Cimoc*... Me quedé flipando. Era todo muy misterioso. Obviamente era todo para adultos, pero eso lo hacía aún más fascinante. Y en las escuelas siempre había algún *Cimoc* circulando. O los veías cuando ibas a casa de un vecino un poco mayor. Recuerdo hojear un ejemplar de 1984 en el que ha-

<sup>1</sup> Rafael González (1910-1995), director artístico de Bruguera.

bía páginas de *Den*, de Richard Corben, con doce o trece años, y quedarme pensando qué locura era esa... Pero, sobre todo, pensaba en el misterio; había algo ahí que, como niño, no podías penetrar, pero sabía que era algo muy loco y especial. Después, con quince o dieciséis años, ya sí fui lector activo de la última etapa de estas revistas. En el caso de Beà, al ser un autor cercano, me preocupé por seguirlo. No sé bien cómo lo conseguí, pero pude leer las *Historias de taberna galáctica*, lo entrevistamos para la revista del colegio...

**Ahora que su obra tiene un cierto *revival*, ¿has tenido oportunidad de verlo y recordarle todo aquello?**

Sí, claro: tenemos muy buena relación. A él le mola mucho lo que hago, y yo sigo siendo superfan de Beà. Yo ya no vivo en Sants, pero es mi barrio de toda la vida y él también vive allí. Nos vemos a veces y nos tenemos mucho cariño.

**Cuando terminas la enseñanza obligatoria, ¿te planteas estudiar algo relacionado con el dibujo?**

Sí, de hecho, yo soy de una generación en la que nuestros padres opinaban que, si no hacías una carrera, era un fracaso vital. Con lo cual, de las carreras que había, escogí la única que me interesaba: Bellas Artes.

**¿Ya tenías claro, entonces, que querías ser dibujante?**

Sí, sí, desde los doce años. Es un tema curioso: la mayoría de los dibujantes lo decidimos en un momento muy inmadu-

ro, y luego hay como una especie de cabezonería. Yo solo quería hablar de tebeos. Pero cuando entro en la facultad hay un movimiento casi inverso: es el momento en el que está de moda la *performance* y el arte conceptual. Incluso estaba mal visto dibujar en estilo figurativo... Dibujar tebeos era algo de niños de tres años, directamente. Te miraban casi con asco.

**¿Cuándo entraste en la facultad?**

En el 89.

**Claro, es el momento en el que todo el boom de las revistas estaba agotándose... Apenas quedaban ya algunas de ellas. El cómic español empezaba a estar de capa caída.**

Sí, claro: a nivel de industria todo empezaba a empeorar. Nosotros [La Peña], de hecho, comenzamos *Mondo Lirondo* en la universidad, y lo publicamos con Camaleón, pagándolo nosotros, por eso.

**¿Desde el principio lo publicabais con Camaleón?**

Sí, siempre. Ya conocía a Juan Carlos Gómez porque yo había ayudado a Sergi San Julián con algunos números de *Gorka*, que fue el primer cómic que publicó Camaleón, precisamente. Por eso teníamos amistad y, cuando decidimos hacer *Mondo Lirondo*, le pedí ayuda para todo el tema de imprentas y fotolitos, del que nosotros, con diecinueve años, no teníamos ni idea. Se publicó dentro del sello de Camaleón, pero lo gestionábamos todo nosotros. En esa época comenzamos a ir juntos a salones y la sensación que teníamos es la que decís. Nos encon-

trábamos con dibujantes de las revistas de cómic y estaban todos lamentándose, con la sensación de que eso se acababa. Nos decían que no nos metiéramos en el mundo del cómic porque no había forma de hacer nada.

### En ese momento, ¿ya habías hecho algún trabajo profesional?

Cuando empieza *Mondo Lirondo* yo ya estaba trabajando con la empresa de juegos de rol Joc Internacional como encargado de producción, así que es posible que ya llevara un año, aproximadamente, haciendo ilustraciones para la revista *Líder*. Estuve haciendo eso durante toda la carrera, e incluso después de terminar. Cada mes nos encargaban dos o tres ilustraciones a cada dibujante. Y también hice mi primera página de humor seria-

da, «Tío trasgo», que era de chistes sobre rol. Aunque, en esa época, yo, en realidad, jugaba poco, muy de vez en cuando.

### ¿Ese material está accesible de alguna forma?

Ha habido ofertas para sacarlo, pero cuando lo miro pienso que no merece una recopilación. Como estamos en la época que estamos, creo que circula por ahí, porque alguien se ocupó de escanear las páginas y ordenarlas. Con eso creo que es suficiente para saciar la curiosidad enfermiza que pueda tener alguien [risas].

### Respecto a La Peña, ¿cómo surge? La propuesta de *Mondo Lirondo* nos parece muy original, al crear una especie de mundo donde se relacionan todos los personajes.

Surge por la incomunicación que había con el resto de la facultad. Nos conocimos ya en la prueba de acceso, los cuatro miembros de La Peña.<sup>2</sup> Los dos primeros años de la universidad los pasamos haciendo el chorra y viendo que lo que se nos proponía no nos interesaban mucho. Y que, en el fondo, en aquellos momentos, la facultad de Bellas Artes era una guerra departamental eterna. En lugar de estar en clase tomando apuntes, nos poníamos al fondo, y hacíamos cadáveres exquisitos, cómics en los que cada uno hacía una viñeta. Era un juego que nos entusiasmaba y que estuvimos haciendo cada día durante casi un año. Y de ahí nace *Mondo Lirondo*, de hecho. La mayoría de



Página de *Tío Trasgo* (Revista *Líder*, 1989)

<sup>2</sup> Colectivo autoral formado por Álex Fito, Ismael Ferrer, José Miguel Álvarez y el propio Monteys.

los personajes principales salieron de esos cómics improvisados de clase. Y ya que no teníamos otra cosa, y yo ya había tomado contacto con los cómics a raíz de los de *Gorka*, decidimos probar a sacar un fanzine. Era un momento en el que casi te costaba lo mismo hacerlo en imprenta que sacarlo en fotocopias. Simplemente tenías que diseñarlo un poco mejor. La imprenta se había simplificado, ya exis-

tían los primeros Macintosh, había Photoshop, FreeHand... En la facultad había equipos de los que podíamos disponer y eso nos daba la oportunidad de hacer algo que tuviera un aspecto más profesional.

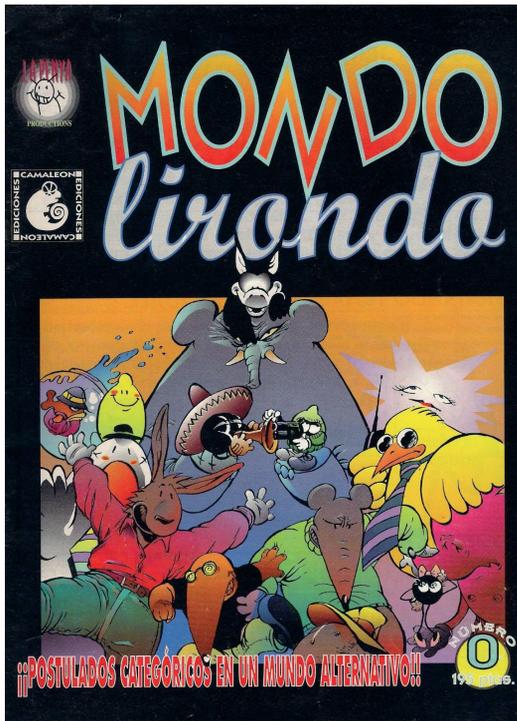
**A nivel técnico estamos de acuerdo con lo que dices, pero a nivel de mercado resultaría complicado... Tú eres de una generación que empieza a di-**



Fotografía de La Peña

**bujar cómics en un momento en el que las posibilidades de publicar se han reducido muchísimo. ¿Te planteas, en esa época, que pudiera llegar un momento en el que vivieras de hacer cómics? ¿O, simplemente, lo hacíais por gusto?**

*Mondo Lirondo* lo hacíamos por gusto, totalmente. Era una fiesta entre amigos. Curiosamente, aunque era una época en la que se vendía muy poco, el *Mondo* vendía dos o tres mil ejemplares de cada número, que ahora serían unas cifras estupendas. Pero entonces, cuando se venía de vender más, eran cifras malas. Yo siempre daba por sentado que en algún momento viviría de hacer tebeos, porque no me planteaba otra opción de vida.



Portada de *Mondo Lirondo* n.º 0  
(Camaleón Ediciones, 1993)

**Era eso o la indigencia [risas].**

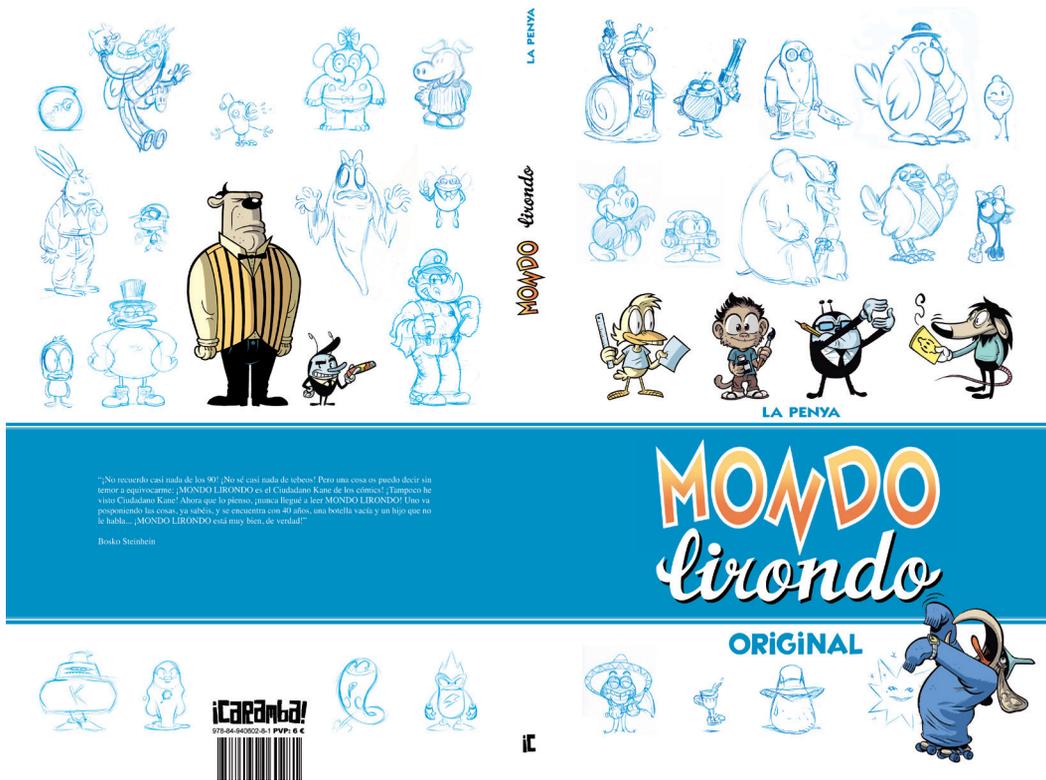
Sí, sí, lo he dicho en muchas entrevistas: era eso o acabar empujando un carrito por la calle lleno de muñecos sucios [risas]. Pero con *Mondo Lirondo* no existía la idea de convertirlo en algo profesional, ni siquiera pensábamos en él como a veces se pensaba de los fanzines, como espacio donde formarse para después pasar a una editorial. No, *Mondo* terminaba en sí mismo. Éramos nosotros cuatro, disfrutando mucho de algo que nos daba una risa tremenda a todos. Ese entusiasmo creo que se transmitía. De hecho, cuando se acaba la facultad y desaparece así el ecosistema en el que hacíamos la revista, y cada uno pasa a vivir en una ciudad distinta, aunque intentamos seguir haciendo el mismo cómic ya no fue posible. El último número de *Mondo* es muy raro y anticlimático por eso, porque ha desaparecido el caldo de cultivo del proyecto.

**Saltemos en el tiempo, para cerrar el capítulo de *Mondo Lirondo*: hace poco tiempo publicasteis un recopilatorio con ¡Caramba! y, al mismo tiempo, sacasteis otro libro que planteaba el final de la historia. ¿Qué te supuso, como autor, reencontrarte con este material del principio de tu carrera?**

Ese tebeo es muy raro, porque la idea no era que saliera quince años después de *Mondo*, sino mucho antes. En realidad, *Mondo Returns* contiene una historia que pensamos cuando ya habíamos hecho ese último número que os decía. Cerramos *Mondo* porque nos dimos cuenta de que ya no había manera de seguir con él, pero, al cabo de un par de años, antes del año 2000, un día, tomando cervezas, pensa-

mos que teníamos que hacer algo juntos para darle otro final a la serie. Y se nos ocurrió la idea de hacer un cómic sobre nosotros, fuera de la onda *Mondo Lirondo*, intentando hacer el cómic sin que nos saliera bien. Hacer algo metarreferencial. Durante un par de años quedamos dos o tres veces al mes para ir escribiendo el guion, como hacíamos al principio, los cuatro alrededor de una mesa hablando a la vez y dibujando en una misma hoja. El guion lo terminamos en 2001, aproximadamente. Nos repartimos las páginas y las mías las dibujé en los primeros dosmil, pero José Miguel e Ismael se tomaron más de diez años para hacer sus páginas, porque ya no dibujaban tebeos habitualmente y les resultaba muy costoso. Fito y yo, en cambio, como seguíamos haciendo cómics pudimos dibujar nuestras pági-

nas en un plazo razonable. Y yo guardé las mías en un cajón asumiendo que ese tebeo jamás se iba a terminar. Tampoco nos planteábamos sacarlo sin ellos. Pero Alex Fito, cada año, casi como una broma recurrente, nos escribía preguntándonos que si acabábamos *Mondo*. Y hubo un año en el que no sé si el mensaje fue más emotivo, en el que nos dijo que él quería que todo esto se terminara y saliera. Hablamos con Manuel Bartual, editor de ¡Caramba!, nos pusimos una fecha de entrega, y terminamos el cómic. Yo creo que salió tarde. Era ya otra época, y habían pasado muchas cosas en el mundo del cómic y del humor en ese lapso de años. El humor, además, es una cosa que enseguida envejece. Es un tebeo al que tengo cariño, que creo que tiene cosas graciosas y está bien, pero creo que salió a destiempo,



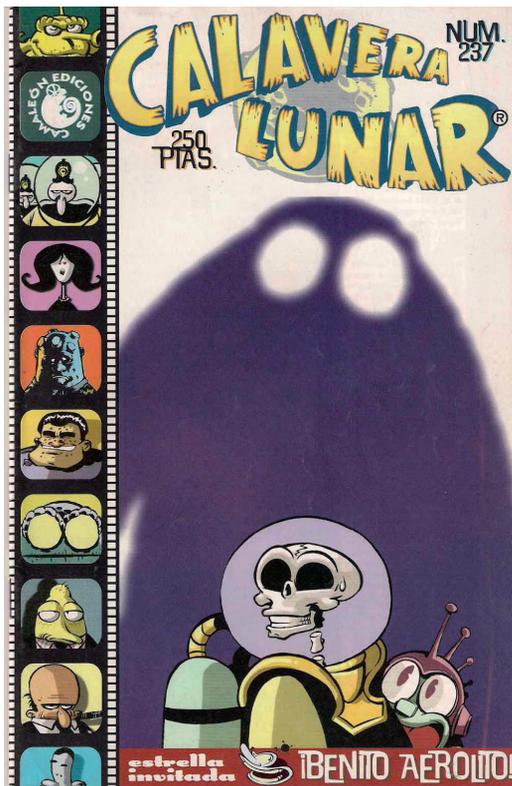
Portada y contra de *Mondo Returns* (¡Caramba!/Astiberri, 2015)

claro. En el fondo, era casi como sacarse la espinita. Pero ni siquiera fue como reunir a la banda quince años después. Ten en cuenta que era un tebeo que comenzamos con treinta años y terminamos con cuarenta y cinco, básicamente.

**¿Era, más bien, una forma de cerrar el capítulo?**

Sí, era eso.

**Volviendo de nuevo atrás en el tiempo, cuando terminabais *Mondo Lirondo* en los noventa, parecía que las cosas estaban incluso peor que cuando lo empezasteis, a nivel de mercado. Nadie hablaba aún de novela gráfica, y las opciones eran básicamente publicar un tebeo grapado en blanco y negro y poca cosa**



Portada de *Calavera Lunar* (Camaleón, 1996)

**más. *Calavera lunar* es un proyecto que desarrollas antes de entrar en *El Jueves*.**

Sí, de hecho, lo hice un poco antes. Luego me dieron el Premio al autor revelación en el Saló del Còmic de Barcelona, cuando ya llevaba un par de meses en la revista, y los de *El Jueves* pensaron que me lo daban por eso [risas].

**Es una serie con un componente de ciencia ficción, aunque también sea humorística. En una entrevista en *U, el hijo de Urich*,<sup>3</sup> decías que te gustaría hacer una serie regular con el personaje.**

Siempre he estado un poco dividido: la gente me preguntaba si iba a hacer más. El concepto de *Calavera lunar* es que es un número intermedio de una serie. Que vas a una librería de viejo y te lo encuentras. Hay referentes a cosas que han sucedido antes, incluso. Seguir eso creo que no tiene mucho sentido, pero el tebeo fue muy bien, y cuando tienes algo que te funciona siempre te entran dudas. Años después dibujé algunas páginas más para *BD Banda*, una revista gallega, y la verdad es que, aunque no sean malas historietas, no hacían ninguna falta. Fue una propuesta de Kiko da Silva. Hay cosas que se tienen que quedar en lo que son y ya está; siempre tengo sentimientos encontrados con esta cuestión de recuperar historias o personajes. Pero sí hay una cosa de *Calavera* que luego hice en otros sitios, y que tiene que ver con cómo consumíamos la cultura cuando yo era pequeño. Una época en la que veía casi todas las películas empezadas, o no veía el final...

<sup>3</sup> GARCÍA, S. «Portafolio. Albert Monteys», en *U, el hijo de Urich* n.º 5 (julio de 1997), p. 32.



Página de *Calavera Lunar* para la revista *BD Banda* (Asociación Bd Banda, 2007)

**Claro, o veíamos capítulos sueltos de series.**

Sí, o te llegaban tebeos sueltos de *Spiderman*. Todo llegaba con un desorden absoluto y tú intentabas recomponerlo. Años más tarde hice eso con un cómic digital, *Funny Pages* (Orgullo y Satisfacción, 2017), que se componía de fragmentos de tebeos encontrados. Es algo que me gusta mucho, reproducir este tipo de emoción que te da encontrar un trozo de algo y tener que inventar el resto. Es algo que llevamos en el ADN lector.

**Calavera es un personaje de culto...**

Sí, sí, cada vez que me pongo a firmar viene alguien con un *Calavera lunar*.

**Pero, a estas alturas, no habrá nadie que te pida que lo recuperes.**

Bueno, la gente entiende que fue algo que tuvo su sentido en el momento. Igual me podría plantear reeditarlo todo junto, pero, claro, son veinte páginas de cómic en total, tampoco hay mucho más. Quizás en digital... no lo sé. Es de los cómics que me siguen recordando, como uno de los hitos de los noventa, pero no soy partidario de expresar una idea afortunada hasta el agotamiento.

**Sí, en su momento fue una obra sorprendente e interesante, encontrarse con una grapa así...**

Tened en cuenta que en aquella época el formato que molaba era el cuadernillo de



Portada de *The Funny Pages* (Orgullo y Satisfacción, 2017)

veinticuatro páginas, como, quince años más tarde, lo sería la novela gráfica. Hasta el *indie* de Daniel Clowes y demás aparecía en este formato. Recuerdo que en esa entrevista con Santiago García para *U, el hijo de Urich* el año que apareció *Calavera lunar* decía que la ilusión que tenía —que teníamos todos— era hacer una colección de *comic-books*, regular, que fuera mía, de autor. Era el formato que nos parecía que se iba a desarrollar más adelante, y eso que económicamente es un desastre. A nivel de mercado, vender cosas de dos euros... En ese sentido, la novela gráfica, más allá del aspecto creativo y de que haya llevado el lenguaje a ciertos puntos, además es un producto que deja un beneficio mucho mayor, a las librerías les interesa mucho más...

**En aquel momento tampoco es que uno se planteara la posibilidad de hacer una novela gráfica; como mucho, un álbum.**

Sí, pero pese a eso, estábamos muy ilusionados con el formato de *comic-book* porque era lo que consumíamos. Incluso el manga empezó a sacarse en *grapa*, recordad.

**Poco después, comienzas a colaborar con *El Jueves*. ¿Desde el principio intentas convertirte en dibujante humorístico profesional, o tiene que ver con el hecho de que era una de las pocas alternativas profesionales que había?**

Bueno, de hecho, yo siempre había hecho humor, antes de entrar en *El Jueves*. Igual lo más parecido a lo que hago ahora que hacía entonces era *Calavera lunar*, pero siempre me consideré un humorista. Ni tan siquiera me había planteado ha-

cer otro tipo de tebeo más serio, realista y denso. El humor es para mí como un lenguaje natural, me sale solo. Sí que es cierto que no era lector de *El Jueves*. Lo compraba a veces, y también álbumes de las series que me gustaban, de Ivá, por ejemplo, aunque la parte de actualidad me interesaba menos. Pero, cuando llega el momento de plantearse si puedo vivir del cómic, me doy cuenta de que *El Jueves* es prácticamente la única opción.

**Es curioso, pero lo de no ser lector de la revista previamente a comenzar a colaborar con ella es algo que han dicho otros dibujantes de tu generación que trabajaron allí.**

Sí, es posible.

**Tú, en primer lugar, entras en *Putamili*... Es un concepto de otra España... ¡una revista que va de la mili!**

Una revista que va de la mili y que la hace gente que no ha hecho la mili [risas].

**¿Tú no la habías hecho?**

Ni yo, ni casi nadie. Manel Fontdevila tenía una serie y tampoco fue. Era una revista donde entrábamos los que no éramos lo bastante buenos para *El Jueves* o éramos nuevos y no sabían todavía si valíamos. Era un terreno de pruebas, una revista que se construía, básicamente, alrededor de las historietas de Ivá coloreadas, y que se vendía a gente que estaba haciendo la mili. Era un público cautivo al que descubrieron que podían venderle una revista cada semana. Imagino que debía de haber unas cien mil personas en esa época haciendo la mili en España...

**Pero tú entras en la revista en el 96, que es el año en el que alcanza el gobierno el PP de José María Aznar, que eliminó el servicio militar obligatorio.**

De hecho, yo estaba entonces haciendo el servicio social sustitutorio al mismo tiempo que trabajaba en la revista. La mili terminó, creo recordar, en el 98. Y cuando se acabó la mili se acabó la revista, básicamente. Llegué a dirigirla, durante un tiempo, después de Maikel. Me vieron cara de persona ordenada, supongo, y me lo ofrecieron. Y soy todo lo contrario, muy desordenado, pero tengo la virtud de tener cara de persona formal y la gente descubre tarde la verdad, cuando ya me han cogido para el trabajo [risas]. También protagonizaba las fotonovelas de la revista, que es una cosa que, por suerte, tampoco se ha visto mucho. A mí las fotonovelas siempre me han resultado poco agradables, estéticamente, pero gustaban mucho en *El Jueves*.

**Vienen de *El Pápus*, fueron los primeros en hacerlas en ese tono satírico en España.**

Sí, sí, pero a mí no me gustaban mucho. Además, apenas teníamos presupuesto y no podíamos contratar a actores. Yo acabé haciendo treinta o cuarenta, interpretando a un recluta... Era una cosa muy absurda y fuera de época [risas]. Esa época, de todas formas, me permitió coger mano y acostumbrarme a entregar páginas todas las semanas.

**Fue tu propia mili.**

Sí, de algún modo sí, una mili que me duró bastante. Hasta que yo estuve contento con lo que hacía, pasaron cinco años.

**En el año que entras en *Putá mili*, ¿ya empiezas a publicar en *El Jueves* también?**

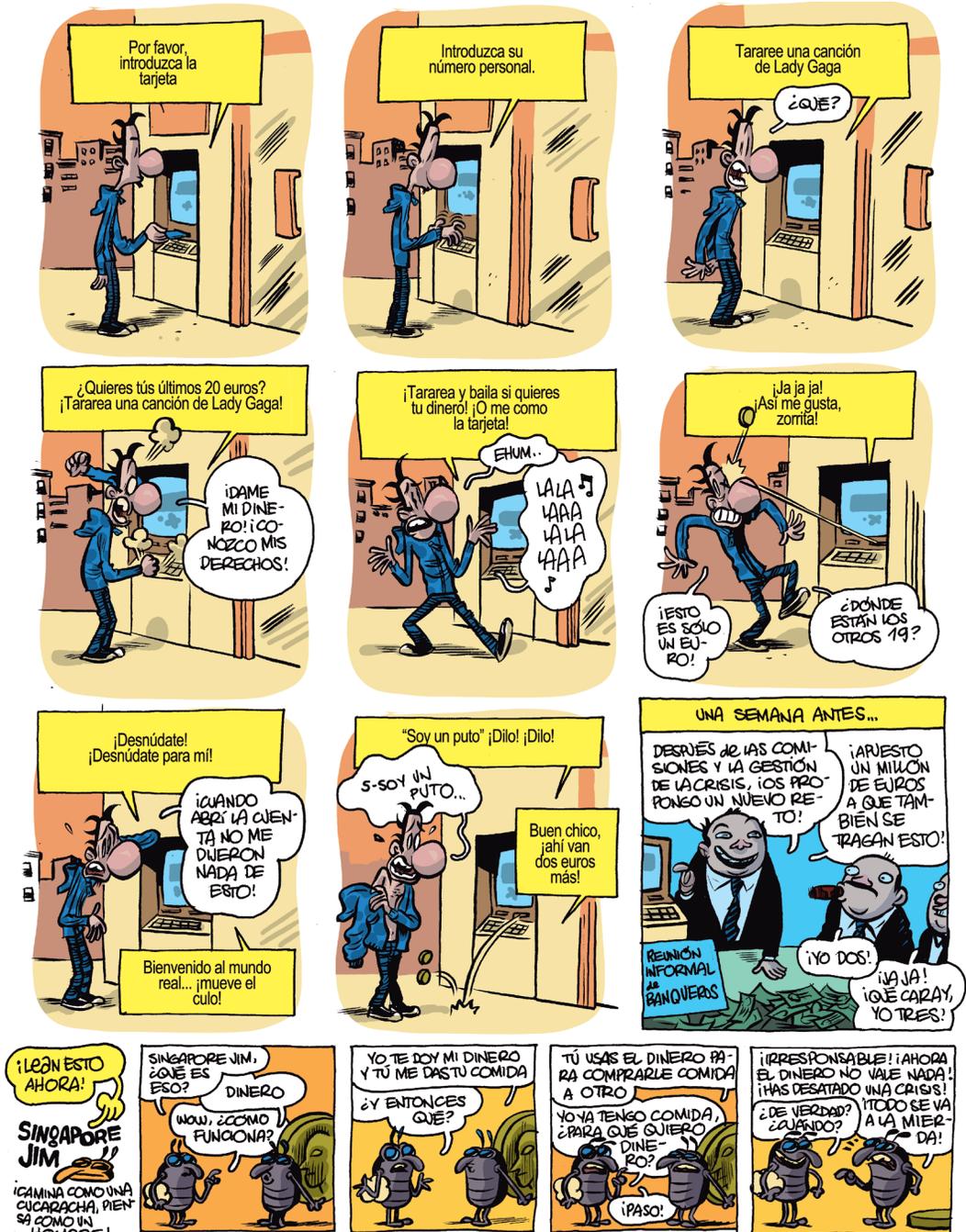
Creo que sí, que pasaron como seis meses desde que entré en *Putá mili* y un día Gin me propuso hacer una serie en *El Jueves*. Le dije que sí y les hice una propuesta, «Paco's Bar», una tira en la que se veía la misma barra de bar cuatro veces... Era bastante regulara, no te voy a engañar. Era un intento por mi parte de ofrecerle al lector de *El Jueves* algo que yo pensaba que le podía gustar, pero sin saber demasiado del tono de la revista, ni del que quería darle yo. No tengo la necesidad de reivindicarlo.

**Pero, muy pronto, comienzas también con «Tato». ¿Hay un periodo en el que haces las dos de forma simultánea?**

Creo que sí, igual hubo un par de meses en los que salieron las dos. En *El Jueves* vieron que «Paco's Bar» no funcionaba, y me dijeron que iba a hacer una serie sobre un repartidor de pizzas. Recuerdo que en esos momentos estaba haciendo el CAP para ser profesor de instituto, por sí las moscas, y, en una clase, diseñé a Tato.

**Con Tato te ha pasado como a muchos otros dibujantes de *El Jueves*: empezáis con un personaje que no sabéis cómo va a funcionar, y cuando os queréis dar cuenta lleváis ya años con él. En tu caso, fueron unos quince... ¿Cómo se vive un personaje que se acaba convirtiendo en algo así como una extensión de ti mismo, o una especie de hijo?**

En el caso de Tato, creo que es más bien como un hijo díscolo, porque él no tiene nada que ver conmigo. Se parece más a



Página de Tato (El Jueves)

algún amigo mío, si me apuras. Tato empieza siendo un repartidor de pizzas y, al principio, los chistes son sobre eso, no había un contenido costumbrista. De hecho, en esa época lo pasaba muy mal ha-

ciendo los guiones, no sabía si lo que estaba haciendo funcionaba o no. Y cuando empiezo a hacer la serie mía es cuando les propongo sacarlo de la pizzería y convertirlo en un parado de larga duración,

alguien que va haciendo trabajos basura. De hecho, en este sentido, es un personaje que atisba el futuro que nos venía. Ahora es el paradigma, pero entonces era la excepción: era un tipo de persona que existía, pero la mayoría de la gente terminaba de estudiar y encontraba un trabajo. En esa época, además, yo iba aún a las oficinas de *El Jueves* a entregar las páginas, porque no había posibilidad de hacerlo por correo electrónico, y, para que os hagáis una idea de lo poco convencido que estaba de lo que hacía, iba siempre a entregar a mediodía, que era cuando no estaban los de la redacción. Porque estaba seguro de que si me veían se acordarían de que tenían que decirme que mi serie era una mierda y que me echaban [risas]. Y, un día, me vieron al fin y me dijeron que tenían que hablar conmigo. Yo ya pensaba que me quitaban la serie, pero me ofrecieron dirigir *Put a mili*.

**Que fue al año siguiente de comenzar en la revista, en 1997.**

Sí, eso es.

**También dirigiste, por aquella época, *Penthouse Comix*.**

Cierto. Lo que pasó fue que *El Jueves* compró la licencia de *Penthouse* para España, y junto con ella había la posibilidad de sacar una revista de cómics eróticos. La verdad es que tampoco puedo contar mucho de esto, más allá de que fue un encargo, un marrón que estaba de mesa en mesa y me cayó a mí.

**¿Y qué significaba dirigir una revista como esa? ¿Coordinabas a los colaboradores?**

Había una revista americana que se llamaba igual y venía hecha. Se trataba de seleccionar lo que se publicaba... Con el tiempo, curiosamente, la revista americana desapareció, porque se vendía peor que la española, que siguió durante mucho tiempo. Yo dejé la dirección pasados dos años, pero luego la llevó Jordi Coll. Cuando desapareció la revista americana, lo que hicimos fue encargar páginas a dibujantes de aquí. Entre ellos, Ismael Ferrer de *Mondo Lirondo*. Pero no había una implicación ni una intención de nada más allá de cumplir con el encargo que me habían dado.

**Volviendo a *El Jueves*, mientras estás con «Tato», comienzas a hacer también viñetas en las primeras páginas de cada número, dedicadas siempre a la actualidad.**

Sí; hay un momento en el que los de *El Jueves* se dan cuenta de que había algo en la revista que estaba un poco fuera de época. Ellos eran dibujantes de los ochenta. También notaron que la revista comenzaba a venderse un poco menos. No era preocupante, pero estaba ahí. Y fue entonces cuando José Luis Martín, que siempre ha tenido muy buena vista para saber cuándo dar un paso, cuándo meter a gente nueva, nos cogió a Manel Fontdevila y a mí para ser miembros del equipo de redacción. Esto sucede en el 98. Yo tenía unos veinticinco años y Manel unos treinta. Se nos dice que ellos ya pasan de los cuarenta, tienen la vida resuelta, y el encargo que nos hacen como redactores es que contemos las cosas que les sucedían a los jóvenes y pobres [risas]. Nosotros éramos una generación de dibujantes mucho más costumbristas, con muchos referentes pop, y ellos venían



Autocaricatura (*El Jueves*)

de una generación mucho más combativa. La juventud de un Ivá, un Fer o un José Luis Martín era de lucha contra la autoridad, te pegaban en la escuela, la religión era una cruz que siempre tenías encima... Nosotros fuimos la primera generación que se crio con una cierta tranquilidad, cuyos padres querían que nos realizáramos como personas, fuimos a escuelas más normales... No tuvimos problemas con la autoridad tan directos y vivimos las cosas de una manera más teórica. Sabíamos que había que ser revolucionarios, en cierto modo, criticar las cosas, pero, en el fondo, nosotros nos habíamos criado en democracia. Y algunos dibujantes nos recriminaban que éramos muy burgueses [risas]. Gente como Toni, que nos tiene mucho cariño, alguna vez nos dijo que eso que hacíamos, «Tato» o «La parejita», tenían protagonistas muy acomodados en el sistema, no se cuestionaban nada... Eso cambió más adelante, en la época de la crisis. Incluso había toda una iconografía de los setenta que había quedado olvidada —el obrero pequeño,

el patrón grande—, y que tenemos que recuperar tras una época en la que todo iba bien, más o menos.

**Hay otra cosa que creemos que os separa de aquella generación, y es el hecho de que vosotros veníais de leer mucho cómic. No es el caso de Ivá o Fer, que venían más del humor gráfico...**

Cierto.

**Ahí puede haber algunas de las claves de la renovación de la revista: toda la gente que entra de vuestra mano tiene ese bagaje y refresca mucho.**

Puede ser, sí. De hecho, cuando entramos, era algo que se decía mucho en la redacción de *El Jueves*: «nosotros no hacemos cómic. Hacemos humor». Los del cómic eran otra *tribu*, y había, dentro de la revista, cierta sensación de que los del cómic los miraban por encima del hombro a veces... Había una separación de estilos. Pero nosotros llegamos sin apreciar

esa distinción. Somos muy lectores de cómic y creo que somos más figurativos y narrativos, y eso se nota también cuando metemos en la revista a nuestros amigos y a la gente que nos gustaba: Pedro Vera, Lalo Kubala, Darío Adanti... Yo creo que, en realidad, no es más fresco hacer un cómic más narrativo que una viñeta a lo Reiser, pero sí que, en ese momento, funciona para meter *El Jueves* en los años noventa y que, de pronto, vuelva a hablar de lo que pasa en la calle, acercándose más a la sensibilidad del momento. *El Jueves* es una revista con un público que se va renovando, que la compra muy intensamente durante dos o tres años. Cada generación dice siempre que *El Jueves* «ya no es lo que era» porque deja de parecerse al que conocía. Nosotros conseguimos darle personalidad a una etapa de la revista que ahora ya ha terminado, y por eso mucha gente dice que su *Jueves* era el de «Para ti que eres joven», y esas series.

**En aquella época, de hecho, llamaba mucho la atención el contraste entre tus páginas o las de Fontdevila y otros nuevos colaboradores, y secciones como «Martínez el facha», que estaba en la revista desde el primer número y parecía algo fuera de tiempo...**

Pero que luego demostró que podía volver a la actualidad [risas].

**Sí, sí, pero no dejaba de ser una revista «frankenstein», con cosas de todas las generaciones mezcladas: estaba «Clara de noche», las páginas de Azagra... Cosas de otra época.**

Sí. Lo que sucedía es que sacar una serie siempre era algo muy traumático. Su-

ponía dejar sin un trabajo bien pagado a un dibujante. Y allí había una cierta idea de comunidad, de dar trabajo a todo el mundo. Cambiar la revista era siempre un proceso lento y difícil, porque, además, nunca sabías si iba a funcionar. Las cosas de Azagra, por ejemplo, tenían muchos seguidores, había lectores que podrían haberse sentido traicionados si de repente la revista perdía eso. Porque, además, le daba una conexión con un tipo de denuncia que no estaba en otras series. Todo tenía un sentido.

**Sí, se complementaban.**

Y ese equilibrio entre que la revista no fuera rancia pero tampoco perdiera su identidad, que siguiera teniendo sus puntos de referencia para el lector de toda la vida, era muy complicado.

**Vosotros estáis en el consejo de redacción hasta que, primero Fontdevila y luego tú —en 2006—, os convertís en directores de la revista. Las reuniones de redacción de *El Jueves* tienen mucha mítica alrededor, pero ¿eran realmente tan especiales?**

Era especial porque allí había un montón de gente muy ingeniosa juntada en la misma mesa, pero eran reuniones semanales, así que al final, aunque había veces que eran un festival del humor, también había otras que había silencio... Éramos gente pensando. Yo, en su momento, no lo percibía como algo especial, ni tan siquiera sabía que la gente pensara que fueran míticas...

**Bueno, hay mucha gente que habla de ellas en esos términos, por eso te preguntábamos [risas].**

En el *consejillo* de redacción se tomaban todas las decisiones de la revista, y duraban toda la mañana. Hablábamos de todo y era muy agradable. Como decíamos antes, nos juntábamos gente de diferentes generaciones: Óscar Nebreda, José Luis Martín, Fer, Fontdevila, yo... Había muchas maneras distintas de ver el humor y mucha discusión. Pero también existía la necesidad de sacar la revista cada semana y por ello había momentos muy anticlimáticos. De hecho, había una cosa muy habitual en *El Jueves* y es que venían lectores a visitar la redacción y pensaban que iba a ser una fiesta del humor todo el rato. Y todo el mundo se iba decepcionado, porque aquello era una oficina en la que casi todo el tiempo la gente estaba a lo suyo, seria, tecleando...

**Es como el capítulo de *Los Simpson* en el que Bart visita la redacción de *MAD* [risas].**

Algo así, sí, igual. En las reuniones de redacción, si alguien hubiera venido, se habría encontrado un poco con eso: gente hablando en torno a una mesa, con algunos momentos humorísticos en medio.

**Con respecto a tu relación con Fontdevila: ¿os conocisteis en *El Jueves*?**

No, nos conocíamos de antes, habíamos coincidido en un suplemento infantil del diario *Avui*. Manresa, donde vive Manel, no está tan lejos de Barcelona y al final todos acabábamos coincidiendo en los salones de cómic.

**¿Cómo surge la idea de hacer a cuatro manos «Para ti que eres joven»? En aquel**

**momento, que sepamos, no se estaba haciendo nada parecido en la revista.**

No. Surge cuando entramos al mismo tiempo en el consejo de redacción. Nos conocíamos y nos caíamos bien aunque nosotros, *motu proprio*, no hubiésemos planteado hacer algo juntos. Pero, como entramos de la mano para rejuvenecer el consejo, nos dijeron que íbamos a hacer algo juntos que tratara, precisamente, de la juventud. La verdad es que todo se decidió a salto de mata. Después de esa reunión se decidió el nombre, que hacía referencia a una sección que presentaba en la radio Pepe Domingo Castaño sobre la planta joven de El Corte Inglés. Desde redacción nos habían dicho que teníamos que hablar de temas juveniles como los *piercings* o los tatuajes. Que ya ves tú lo que sabíamos Manel y yo de todo eso [risas].

**¡Los politonos! [risas]**

No, ni siquiera había aún [risas]. La primera entrega fue de tatuajes y *piercings* directamente. Y tuvimos que decidir cómo podíamos trabajar juntos. Con la gente de La Peña yo podía escribir al mismo tiempo, pero Manel y yo no nos conocíamos lo bastante para eso. Al final, planteamos hacer la estructura de la página, decidir la composición entre los dos, y luego que cada uno hiciera sus chistes en casa. El bitono rosa, que se convirtió en la marca de la serie, se debió a que solo podíamos elegir entre cian, amarillo o magenta, y nos quedamos con este; entonces se hacía la plancha en cuatricromía. Luego ya se podría haber hecho a color, pero como se había convertido en una seña de identidad de la serie, lo dejamos tal cual. Era un color

# FUTUROLOGÍA



Página de *Para ti que eres joven*:  
«Futurología» (El Jueves)

muy feo, pero era el color de «Para ti que eres joven».

**La serie dura muchos años, por lo que imaginamos que, al final, llegaríais a un punto en el que no repetirse era complicado.**

Sí, duró unos quince años. Hicimos unas ochocientas páginas.

## ¿Cómo hacíais para no repetir temas?

Yo creo que estuvimos más tiempo con la sensación de que habíamos tocado ya todos los temas que sin ella. Al cabo de cuatro años ya empezamos a pensar que lo habíamos hecho todo. La verdad es que, cada vez que nos sentábamos, nos salían temas nuevos. Hacíamos subdivisiones de temas. Si habíamos hecho «amigos», luego hacíamos «pelearte con un amigo». Llegó un punto en el que Manel y yo, como pareja artística, teníamos un punto de matrimonio bien avenida, nos conocíamos todo el uno del otro. Viajábamos mucho a salones, y en los viajes de tren nos dedicábamos a sacar temas para la serie, hacíamos lluvia de ideas. En un viaje de tren resolvíamos medio año [risas]. Después, cada semana, el lunes o el martes, uno le enviaba un mail al otro y escogíamos un tema de la lista, y repartíamos las partes de la entrega: el consejo de la semana, la tira vertical... Yo, muchas veces, leía lo de Manel cuando se publicaba. Íbamos a salto de mata. Y hay que decir que solo una vez hicimos el mismo chiste él y yo.

## ¿Y lo dejasteis así?

Sí, nos pareció gracioso. Incluso metimos una nota diciendo que era la primera vez que nos pasaba y no se iba a repetir. En el fondo, es la serie que menos esfuerzo me representaba. Era sentarse y tirar del hilo. También sucede que, en el humor, si te lo tienes que jugar a una sola carta sufres mucho más. En una viñeta diaria o una página de «Tato», te la juegas y tiene que funcionar. Pero en una página con veinte chistes, es más sencillo.

**Sí, si uno es un poco más flojo, no pasa nada.**

O si una viñeta es más expositiva y tienes simplemente un bocadillo al fondo que le da cierta réplica graciosa. Como hay muchas, por pura estadística habrá una memorable. Lo bueno de hacer humor, o ficción, es que la gente se acuerda más de lo bueno que de lo malo. Todavía hoy, cuando tengo una sesión de firmas, viene alguien y me recuerda un chiste de aquella época. Los lectores son muy agradecidos.

**En esa serie os dibujabais a vosotros mismos. No sabemos si para ti era la primera vez que usabas ese recurso, que luego, de hecho, has usado mucho.**

Creo que empecé a hacerlo un poquito antes, y era por el pánico que os comentaba que tenía a que me echaran. Yo sabía que los dibujantes que se dibujaban a sí mismos me generaban mucha empatía. Como Crumb. Aunque eran gente, en general, miserable, establecía una relación cercana con ellos. Era consciente de ese efecto. En *El Jueves* se hacían encuestas entre los lectores, cada dos o tres años, más o menos, para decidir si se hacían cambios. Convencido de que me iba a ir mal en las encuestas, pensaba que si me dibujaba a mí mismo la gente pensaría «no es muy bueno, pero pobre chaval» [risas]. Y la verdad es que funciona: la gente cree que te conoce. Aunque, obviamente, cuando te dibujas estás construyendo un avatar, un recurso que tiene que ver contigo, pero no eres tú. Pero hace que la gente empatice contigo. Además, como no somos tan especiales, al final lo que cuentas es muy universal.

**Una pregunta un tanto capciosa: cuando empiezas a hacer «Para ti que eres joven» eras joven, pero cuando terminas...**

Tengo cuarenta y dos.

**Eso es. También es cierto que el concepto de juventud se ha ido ampliando, pero ¿os planteáis en algún momento que quizás estéis perdiendo el contacto con lo que le pasa a la gente joven?**

De hecho, junto con el chiste recurrente de que no teníamos ya temas, estaba ese: ya no éramos jóvenes. Era una obviedad mayúscula [risas]. En nuestra defensa diré que, en realidad, la serie nunca ha ido de la juventud. Si repasas los temas verás que se habla de la playa, de bares... De cualquier cosa. No había una intención de hablar exclusivamente de las cosas que atañen a los jóvenes. Y, por otro lado, la serie se llamaba «Para ti que eres joven». Es decir, que nosotros, desde la poltrona, te decimos a ti, joven, lo que tienes que opinar de las cosas. Dicho esto, sí que es cierto que, cuando nos fuimos de *El Jueves*, habíamos apurado ya mucho las posibilidades de la serie y seguramente habría sido absurdo seguir mucho más. Salvando las distancias, es como cuando Bill Waterson dejó de hacer *Calvin & Hobbes* a los diez años porque era consciente de que hay un momento en el que la cosa no va a mejorar. Que ya le has sacado todo el partido a lo que estás haciendo.

**Respecto a tu etapa como director, nos imaginamos la responsabilidad que de por sí suponía asumir el cargo...**

Sí, yo creo que nadie estaba a gusto en ese papel. Ni Manel, ni José Luis Martín ni yo. En el fondo, nos gustaba más dibujar. Por otro lado, tu relación con los compañeros cambia, claro. Te conviertes en un señor que tiene cierto poder sobre ellos, y eso no resulta muy divertido.

**Habría momentos duros, cuando había que decirle a alguien que no podía seguir con su serie...**

Claro, eso era lo que peor llevaba. Había veces que estaba semanas sin dormir. Porque, además, había ocasiones en las que no estabas de acuerdo con la decisión del consejo, pero tenía que ejecutarla como director. Recuerdo cuando tuve que llamar a Darío Adanti, que era superamigo mío, y que acabó consolándome él a mí. Estas cosas formaban parte del trabajo y de las razo-

nes por las que dejé de ser director tras cuatro años.

**Justo al año siguiente de convertirte en director de *El Jueves*, en 2007, sucede el secuestro editorial del número con la portada del príncipe y Letizia Ortiz manteniendo relaciones sexuales. ¿Cómo lo viviste?**

Cuando nosotros entramos en la revista, los veteranos nos contaban que cuando empezaron, en el 77, iban a juicios. Nos parecía una cosa de otra época. De repente, sacamos esta portada, que no era más bestia que muchas otras que habíamos hecho, pero salió en la televisión, en un programa de máxima audiencia.

**En *Aquí hay tomate*, ¿verdad?**

Sí. Estaban muy quejosos porque no les dejaban hablar mucho de la familia real y salieron diciendo que, en cambio, nos habían dejado hacer esa portada a nosotros. Así, una cosa que no solía entrar en el radar de determinada gente subió y tuvo más repercusión, y algo que para el lector de *El Jueves* era absolutamente normal, al mundo de la justicia o... bueno, tampoco sabemos muy bien de dónde sale la idea de denunciar, en realidad. Además, si tú afrentas el honor de una persona, es ella la que tiene que denunciarte. Pero si es el rey de España o el príncipe Felipe —en este caso, Letizia Ortiz todavía no era reina y no entraba en ese supuesto—, actúa la fiscalía. En lugar de ir al juzgado de L'Hospitalet, Manel y Guillermo tuvieron que ir a la Audiencia Nacional, donde se juzgan delitos de terrorismo. Fue todo muy curioso. En ese momento nos pareció algo fuera de tiempo: no



La portada de *El Jueves* que motivó el secuestro editorial.

sabíamos que era el aperitivo de lo que está pasando ahora. Fue la primera revista en mucho tiempo en pasar por algo así, pero ahora tenemos a raperos, titiriteros... Mucha gente con causas pendientes y que incluso ha dormido en la cárcel. Nosotros nos libramos pagando tres mil euros cada uno de los autores, Fontdevila y Guillermo, que fueron los procesados. Y os puedo decir que se ganó mucho más con las ventas de la revista tras esto. La ley que se usó para justificar la causa era de los años sesenta, y decía cosas como que había que requisar las planchas de la revista, cosa que ya no existía. Tuvimos que explicarles a los policías que vinieron a ejecutar el secuestro cuestiones de fotomecánica moderna [risas]. «No, no, a mí me han dicho que me tengo que llevar las planchas de la revista». Y nosotros les decíamos que se enviaba a imprenta en un pdf... Todo muy loco.

**¿Vosotros sabíais lo que era un secuestro editorial? Gente como José Luis Martín sabemos que sí, porque los vivió en primera persona, pero vuestra generación...**

No, claro, yo recuerdo la llamada de la secretaria, que me dijo que nos habían secuestrado. Mi primera reacción fue pensar que había entrado alguien en la redacción a punta de pistola.

**Menudo susto.**

Sí, sí [risas]. Pero me lo explicó en el momento. Tengo que decir que, aunque hubo un primer momento de susto, por otro lado, también pensamos que cuando haces humor combativo lo que quieres es tocar hueso. En aquella época, en la que

triunfaba *Caiga en Caiga* en televisión, se había establecido entre la clase política que había que aceptar las bromas de los humoristas y hacerlas suyas. Y eso yo creo que es un poco molesto para el humorista: tú lo que buscas es que Aznar no quiera verte ni en pintura. Si se ríe con tu chiste, en cierto modo lo está desactivando. Y el hecho de que un chiste se considerase un objeto peligroso... No digo que esté bien que se persiga un chiste, claro, pero si atacas el *statu quo*, es interesante y estimulante comprobar que se da esta reacción. Porque, además, ahí se abrió la veda a hacer chistes del rey.

**En *El Jueves* teníais la serie «Pascual, mayordomo real»...**

Sí, la Casa Real salía en *El Jueves* habitualmente. Pero, aunque hubo chistes muy bestias, por ejemplo, algunos de Ivá, en general se hacía un humor muy amable. Se les trataba como personajes públicos, pero no se cuestionaba la monarquía. No sé si sabéis que la Casa Real tiene costumbre de pedir a los humoristas los originales de los chistes que se hacen sobre ellos. Obviamente, el de esta portada no nos lo pidieron, pero sí que nos habían pedido cosas antes, como un póster del príncipe, un dibujo muy bonito pero cuyo chiste era, simplemente, que era muy alto, ya está.

**Después de lo que pasó con la portada, ¿siguieron pidiendo originales?**

No, no. Además, tengo que decir que los pedían, pero no los pagaban: se suponía que era tan guay que la Casa Real te pidiera algo, que los humoristas lo mandaban sin cobrar.



**Cuando se va acercando el final de tu etapa en *El Jueves*, llevabas muchos años con «Tato» y «Para ti que eres joven», además de chistes de actualidad...**

Con el chiste de actualidad yo tenía un problema de entrada: nunca quise hacerlo. El humor costumbrista sí me apetecía, pero el humor de dibujar a Rajoy y dar una opinión política nunca me había interesado demasiado. Pero, claro, me metí en una revista en la que eso formaba parte del paquete. Llegué a un punto en el que lo hacía con cierta comodidad. Pero lo que nunca se me ha dado bien, aunque me gusta y soy consumidor de ese tipo de humor, es la viñeta de actualidad. Concentrar toda tu opinión en una sola imagen contundente, lo que hacen tan bien Fontdevila o Bernardo Vergara... Lo he sufrido mucho e, incluso, creo que va en contra del lenguaje que he ido desarrollando, basado en los diálogos largos, en ir construyendo una situación. Lo de jugármelo todo a una carta es algo que me horroriza. Con las portadas me pasaba igual, lo pasaba fatal, aunque al final me salieran. Es cierto que es un músculo que se ejercita hasta que sale solo. Al principio de estar en *El Jueves* cada chiste me suponía tirarme hasta las tres de la mañana con la mente en blanco, pero, al cabo de un tiempo, yo sabía que, si me sentaba, en cuarenta minutos sacaba un chiste decente.

**Cuando llega el momento en el que se da una censura editorial de una portada, por parte de RBA, y decidís salir de *El Jueves*, ¿en qué punto te encontrabas en tu relación con la revista?**

Volvía a ser miembro del consejo de redacción. Iba una vez a la semana y ya

está, ni siquiera trabajaba en la oficina. La directora era Mayte Quílez, que me sucedió.

**¿Y sentías el cansancio acumulado?**

Ahí está la cuestión. A veces tengo que articular muy bien mi discurso sobre los motivos por los que me fui de *El Jueves* para que no parezca lo que no es. Coincidió en el tiempo un cansancio que duraba ya años: les decía a mis amigos siempre que no estaría mucho más en la revista, que quería hacer cosas nuevas, y no quería que fuera demasiado tarde. Al mismo tiempo, se da esta situación que rompe las reglas del juego al que había jugado la revista durante sus primeros treinta y cinco años de vida. De repente, llega un señor, Rodrigo de RBA, que había comprado la revista hacía dos años, y decide lo que se publica y lo que no. Y además nos pide que mintamos a los lectores sobre ello. Creo que esa es la parte más jodida. A nosotros, a veces, nos decían que no podíamos hacer chistes sobre ciertas marcas, había problemas con los anunciantes. Y esto yo lo contaba siempre. Es una mierda, pero es así, y lo contaba. Pero, en este caso, se nos dijo que la portada se cambiaba por otra, y que teníamos que decir que era una decisión nuestra. Esto es lo que nos puso RBA encima de la mesa.

**¿De manera explícita?**

Sí, tal cual. Además, con la portada ya anunciada en redes. Nos dijeron que informáramos de que había sido un error, que la portada siempre había sido la otra. Un humorista tiene, como patrimonio, su habilidad para hacer chistes, pero la otra

cosa que tiene es su credibilidad. El lector confía en que crees de verdad en lo que cuentas: mentirle al lector es perder ese patrimonio. Fue un día muy triste en la redacción. Había gente que, de manera comprensible, valoraba más que la revista siguiera, seguir teniendo un trabajo... Y, en nuestro caso, creo que estábamos un poco quemados y pensamos que, si aceptábamos aquello, la revista se convertía en otra cosa. Cuando secuestraron la revista en 2007, por lo menos pudimos plantar cara. Pero ahora se nos planteaba que teníamos que callarnos y seguir con lo nuestro. Además, creo que en ese momento el rey estaba abdicando para lavar la cara de la Corona, y nosotros sabíamos que estaba habiendo una presión brutal para que los medios hablaran bien de la institución. Que no hubiera ningún medio crítico nos parecía fatal.

**Además, esa debería ser la función de la sátira.**

Claro, pero ese día el mensaje era que la Corona se renovaba para el futuro, limpia de todo: olvidaos de los elefantes y las amantes. Y eso nos parecía que iba en contra de nuestro trabajo de los últimos quince años. Todo eso, sumado al hecho de que yo estaba convencido de que ya había hecho todo lo que podía hacer en la revista... Blanco y en botella. Pero este fue mi caso: hubo gente que se fue de la revista pese a tener todavía muchas posibilidades en ella, y gente que se quedó por sus propias razones.

**Recordamos muy bien aquellos días: fue un terremoto en el cómic español. Al principio, nadie entendía nada, pero comenzó a haber rumores, Quílez in-**

**tervino en un programa de radio donde explicaba lo que tú has comentado. Si no recordamos mal, tú fuiste el primero que anunció que dejaba la revista, con un *tweet*, sin explicar mucho más.**

Fue muy sintomático de los tiempos en los que vivimos. Antes, si tú querías hacer un acto de protesta, salías a la calle, te ibas a la puerta de RBA. Pero esto fue un poco *pochó*: todos delante de nuestros ordenadores [risas]. Fue muy poco catártico. Al mismo tiempo que la gente veía esas pequeñas puntas de iceberg en redes, había por debajo una cantidad demencial de mensajes entre los dibujantes. Morán, incluso, no se enteró hasta una semana más tarde porque estaba de vacaciones... Hubo mucha discusión, incluso bronca, un cierto cisma entre los que se quedaron y los que nos fuimos, que recibimos apoyo en las redes. Ya sabéis cómo es internet: a los que se quedaron los tildaron de traidores, de que se habían cargado la revista... Pero no era eso: cada uno hizo lo que creyó que debía. Hubo gente que se sintió herida, aunque, con el tiempo, hemos recompuesto las relaciones entre nosotros, porque, al fin y al cabo, todos estamos en la misma guerra; sí que quedaron cicatrices. Pero todo forma parte del trabajo. Siempre digo que la primera mejor cosa que he hecho en la vida fue entrar en *El Jueves*, porque fui muy feliz trabajando allí, y la segunda mejor cosa que he hecho en la vida es irme de *El Jueves*. Tenía que hacerlo y creo que fue la mejor manera.

**Antes de comenzar con *Orgullo y Satisfacción*, tienes varias obras publicadas con ¡Caramba!, el proyecto editorial de Manuel Bartual y Alba Diethelm. Incluso participaste en el primer fanzine con**

**el que se presentó en sociedad. ¿Cómo viste, en aquel momento, la propuesta de esa editorial? Su intención de centrarse en el humor, por un lado, y el aspecto económico, por otro.**

Cuando Bartual decidió fundar ¡Caramba! fue una gran noticia para todo el entorno. El sector ¡Caramba!, si os fijáis, coincidía bastante con el grupo de nuevos autores de *El Jueves*. Paco Alcázar, Fontdevila... Toda esa cantera que desembocó en *El Jueves*. En ¡Caramba! sabías que tenías una libertad casi absoluta para hacer lo que quisieras. Y las condiciones económicas eran que al autor se le ofrecía el 50% de los beneficios, que está muy por encima del 10% que dan otras editoriales. Cuando un autor se hace editor, por un lado, se dará cuenta de que serlo no es ningún regalo, pero, por otro, tiende a intentar hacerlo mejor para el autor. Empatiza más con su situación económica. Es un experimento que se agradece mucho, como luego Panel Syndicate. Más allá de eso, era un placer estar como en casa, entre amigos. Manuel siempre hacía una propuesta muy lúdica sobre algún tema, y era muy agradable participar en esos fanzines. Era como jugar con las reglas que te ponían. Después saqué dos *grapas*: *Ser un hombre: cómo y por qué* (2012) y *23 fotografías por segundo* (2014), que era una recopilación de páginas que había hecho para el periódico del Festival de Cine de Gijón.

**Respecto a *Ser un hombre: cómo y por qué*, ¿fue la obra más larga que habías hecho hasta entonces? ¿Eras consciente de esto cuando lo hacías?**

Ese cómic tiene truco, porque en el fondo no deja de ser un montón de historie-

tas cortas, por mi incapacidad para hilvanar un discurso más largo, porque estaba acostumbrado, en *El Jueves*, a trabajar con formatos muy cortos. Es un cómic que gusta mucho al público, y a mí también, pero ahí hay una pequeña decepción que solo conozco yo: cuando Bartual me propone hacer algo, a mí se me ocurre esta idea de hablar de la testosterona, el estar atrapado en el heteropatriarcado... Me pareció una buena idea que en ese momento no se tocaba aún mucho. En mi cabeza, me lo planteé como un ensayo de veintipico páginas, bien hilvanado. Pero, una vez me puse a dibujarlo, me di cuenta de que mi cerebro estaba demasiado acostumbrado a cosas muy cortas, tras quince años ejercitándolo en esa dirección. Y por eso acabé haciendo un «Para ti que eres joven» muy largo sobre la masculinidad. Un montón de chistes, de secciones distintas intercaladas. Ese tipo de formato me da tranquilidad, y para un autor tan inseguro como yo funciona muy bien, por lo que os comentaba antes de no jugarlo todo a una sola carta. Por eso digo que fue un pequeño fracaso, porque no logré mi objetivo inicial. Dicho esto, es cierto que es el tebeo más largo desde *Calavera lunar*. No me veía capaz de afrontar algo más extenso, también porque en aquella época aún seguía dibujando semanalmente en *El Jueves* y no tenía tiempo.

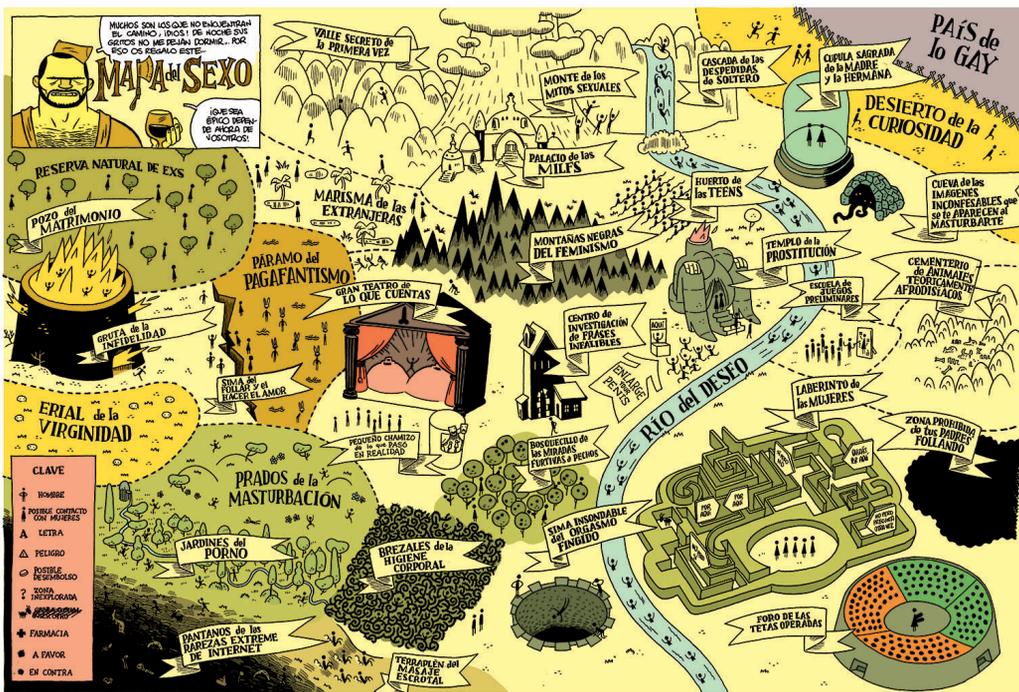
**Ese cómic refleja muy bien cómo se han podido sentir muchos hombres a lo largo de sus vidas con respecto a esa masculinidad que representa el personaje del Sargento. Muchas veces uno se podía sentir mal por no llegar a esos estándares impuestos por el heteropatriarcado: por no ser bueno en deportes, no ligar...**

Sí, por no responder a ese patrón masculino que se ha impuesto. Lo guay cuando eres «raro» es descubrir que hay mucha gente que comparte tus rarezas. Cuando eres adolescente, como eres el raro de la clase, piensas que eres el raro del universo, pero llega el momento en el que descubres que hablar de tus experiencias tiene una resonancia en un montón de gente que ha vivido experiencias parecidas. De lo particular a lo universal ya sabemos que hay un pasito. *Ser un hombre...* es un tebeo que hice en 2012, además, cuando aún el discurso sobre género no tenía esta importancia ni generaba esta crispación en la que meter la pata resulta muy fácil. No sé si ese tebeo lo haría ahora con la tranquilidad con la que lo hice en 2012, me preocuparía cómo se tomaría la gente ciertas cosas. De hecho, el tebeo se ha agotado, y reeditarlo, siendo una *grapa*,

no tiene mucho sentido comercial, y hace poco hablaba con Astiberri sobre la posibilidad de expandir la obra, convertirlo en un volumen más largo. Pero ahora estoy en otra guerra, y, además, para hacerlo tendría que aislarme en una campana, porque, si tengo en cuenta todo lo que he leído en redes y artículos durante estos seis o siete años, sé que hay chistes que me costaría hacer o que haría con otra conciencia.

**El mundo ha cambiado mucho en esto en muy pocos años, por internet, la posibilidad de publicar ... Fue una obra previa al estallido de todo esto.**

Sí, ya había redes sociales, pero aún eran un lugar cómodo. Recuerdo que para mí Twitter era como chatear con mis compañeros. Pero ahora, como todo internet,



Doble página de *Ser un hombre: cómo y por qué* (¡Caramba!, 2012)

se ha convertido en un lugar en el que el discurso tiene que ser siempre muy medido. De hecho, yo he dejado de participar en redes, más allá de promocionar mis cosas. Hace años que no opino de nada; ya hay demasiada gente opinando. Y, además, yo ya tengo un canal para opinar: mis propios tebeos. Para qué voy a liar-me en redes.

**Es curioso, porque, en realidad, ¡Caramba! fue pionera en el uso de las redes para promocionar sus obras. Empezando con aquel vídeo donde, antes de que supiéramos en qué consistía, aparecían muchos autores...**

Sí, claro. Bueno, cualquiera que lea esta entrevista sabrá que Manuel Bartual es el Manuel Bartual del famoso hilo. Es

un histórico de Twitter, de las primeras personas que empezó a utilizar las redes con una cierta inteligencia, midiendo el lenguaje, los tiempos... Fue un pionero.

**Pasando a *23 fotogramas por segundo*, ¿cómo surge el encargo del Festival de Cine de Gijón? Porque tú tampoco eras una persona que hiciera cómics sobre cine...**

Pues es curioso, pero a veces la vida te pone en bandeja cosas en las que estás pensando... Yo hacía tiempo que estaba dándole vueltas a cómo se podría enfocar la crítica, o el diario de consumo cultural —libros, tebeos, películas— en formato de cómic. Estuve, incluso, acariciando la idea de hacer un blog, donde subir pequeñas reseñas en formato



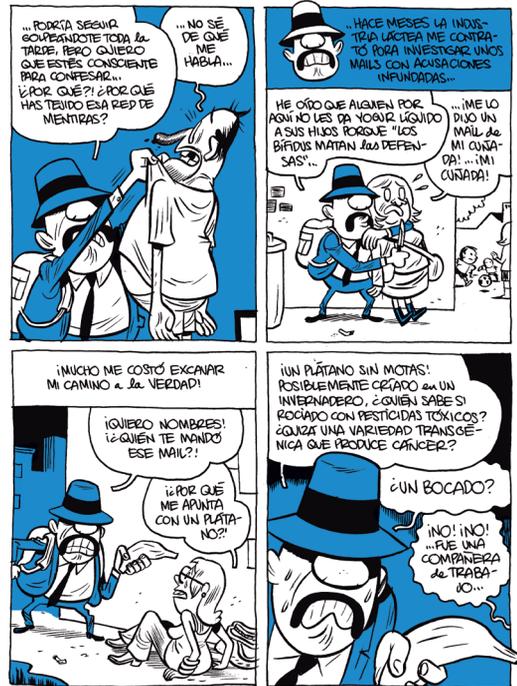
Portada de *23 fotogramas por segundo* (¡Caramba!, 2014)

de cómic de todo lo que fuera leyendo. Justo en ese momento me escribió Jorge Iván Argiz del Festival de Cine de Gijón, y me preguntó si me apetecía hacer algo para el periódico del Festival. Pero, en estos casos, nunca me postulo como experto de nada, simplemente creo que, como humorista, puedes hablar de todo lo que te interesa, como aficionado. Me gustó mucho trabajar en el formato del periódico, aunque en el cómic salen las páginas partidas por la mitad. Me lo pasé muy bien, aunque, de nuevo, consistió en buena medida en sacar las herramientas de «Para ti que eres joven» para hablar de algo y descomponerlo en sus partes.

**En aquella época también publicaste *Misterios comestibles* (2014) con Astiberri, en una colección de libros de pequeño formato. Era un encargo, ¿verdad?**

Sí, de hecho, fue justo en 2014, el año en el que me fui de *El Jueves*. Me escribió Héloïse Guerrier, una de las editoras, y me ofreció hacer algo en esta colección, que ya tenía dos entregas. La idea era hacer un cómic barato, de tema universal, las leyendas urbanas, de compra impulsiva... Para poner al lado del cajero de la librería y que la gente, a última hora, lo vea y se lo lleve. Fue la primera oferta que tuve tras quedarme sin trabajo y la pillé al vuelo. En este caso, me lo planteé como una historia con un arco, con cierto sentido. Tiré un poco más a la escuela Bruguera, una de mis grandes influencias.

**Nos da la sensación de que no todos los autores se adaptaron bien a ese formato tan concreto. ¿Cómo te adaptaste tú? ¿Te costó?**



Página de *Misterios comestibles* (Astiberri, 2014)

No, de hecho, es un tebeo que hice bastante a vuelapluma, muy rápido, y en ningún momento me peleé con el formato. Sí que es cierto que era muy peculiar, con bitono, páginas muy pequeñas, que no permitían una narrativa muy comprimida. Pero me pareció un formato agradable. Me lo tomé como me suelo tomar estas cosas: como un juego con sus reglas. Disfruto mucho cuando me ponen limitaciones. Pero en ningún momento tuve la sensación de estar constreñido; por toda la etapa de *El Jueves*, estoy muy acostumbrado a trabajar con corsés.

**Pasemos a *Orgullo y Satisfacción*. Cuando os marcháis de *El Jueves* y decidís lanzar aquella primera revista digital, recordamos que se vivió como algo muy especial, con mucho apoyo de la gente.**

## **La presentación en Madrid en el Teatro del Barrio estuvo llena a rebosar.**

Sí, fue un momento muy emocionante. Fueron quince días de una montaña rusa de emociones. Dejar la revista fue devastador para todos, por la inseguridad de dejar el trabajo y no saber a qué te vas a dedicar... Luego, decidir sacar la revista en formato digital, pasada la tormenta en redes. En ese momento quedamos en mi casa Manuel Bartual, Guillermo, Bernardo Vergara y Manel Fontdevila, los que habíamos sido más *vocales* respecto al abandono de la revista, que, además, éramos amigos. En esos momentos yo ya estaba empezando a hacer *¡Universo!* para Panel Syndicate, así que de alguna forma *Orgullo y Satisfacción* surge de ese modelo. Nos planteábamos si hacer algo en papel, tipo periódico, o colaborábamos con otra publicación... Incluso recibimos alguna oferta de algún gran editor de grupo mediático. Pero eso no nos apetecía. Pagar nosotros una publicación en papel estaba fuera de nuestras posibilidades económicas por completo, y tampoco habríamos podido salir el día de la coronación, porque faltaba una semana. Finalmente, tomamos el modelo Panel Syndicate y decidimos colgarlo en internet y cobrar, a diferencia de ese modelo, un precio mínimo fijo, pero con la posibilidad de pagar más. Eso nos dio la oportunidad de poder publicar la revista el mismo día en que estuviera dibujada. En esos momentos, veníamos cabalgando una ola mediática muy bestia, porque había muchos medios que se solidarizaban con nosotros y entendían nuestros motivos, ya que habían recibido instrucciones de no hablar mal de la abdicación de Juan Carlos I y la coronación de Feli-

pe VI. La directriz era hablar en positivo. Para muchos periodistas, la única manera de sacar algo en otra línea era hablar de nosotros. Por eso creo que tuvimos un eco enorme. Y te das cuenta de que internet está muy bien, pero sigue siendo necesarios salir en los medios tradicionales para *petarlo*. Hay mucha gente que sigue informándose por el telediario. Cuando salió ese primer *Orgullo y Satisfacción* fue muy emocionante. Los compañeros que estaban en la presentación de Madrid estaban muy emocionados por el cariño y el apoyo. De ese número llegamos a vender cuarenta mil ejemplares, que es una animalada. Lo cual nos dio una cierta tranquilidad para plantearnos qué hacíamos a continuación. Nos dio un finiquito, que es algo que los dibujantes no tenemos si dejamos un trabajo [risas].

## **¿Había alguna idea previa a hacer la revista?**

No, no, no nos habíamos planteado nada hasta que vimos el éxito de la primera revista. Recuerdo que Guillermo nos envió un email diciéndonos que había que continuarlo. Lo que descubrimos fue que había un tipo de comprador militante que compró aquel primer número por solidaridad, pero que luego no siguió. Estoy seguro de que hubo gente que la compró para apoyar pero que luego no la leyó por no ser lectora de revistas de humor. Esa gente luego no iba a seguir ahí, claro. Cuando sacamos el número 1 de la revista regular, el número de compradores se quedó en unos doce mil. Cuando cerramos la revista estábamos en unos cinco o seis mil. Que siguen siendo unas cifras enormes para una publicación digital, pero ya no nos daba la seguridad econó-

# UN SISTEMA de GOBIERNO de TRANSMISIÓN SEXUAL

¡CON ILUSTRACIONES PÍCANTES!



Página para *Orgullo y satisfacción* (Orgullo y Satisfacción)

mica necesaria para continuar. Y yo todo esto lo viví con sensaciones encontradas porque, aunque hacer una revista con mis amigos me parecía estupendo, ya tenía una crisis muy grande con el humor de actualidad. Cuando dejé *El Jueves* pensé que llegaba un momento en el que podría hacer otras cosas. Cuando el siguiente proyecto que iniciamos va precisamente de eso, la verdad es que me pareció bien, estaba entregado emocionalmente, pero, a nivel de autor, me pesaba esa necesidad de hablar de temas de actualidad. Aunque lo pasé muy bien haciendo la revista, y fuimos haciendo ajustes conforme avanzaba. Volvimos a introducir las series, los personajes, los temas pop. Estar siempre centrado en la actualidad te obliga a hacer la revista en los dos últimos días.

**En un medio online, además, casi es obligatoria esa inmediatez.**

Sí. La portada, de hecho, había que hacerla siempre el último día. Todo va muy rápido: el día 23 podía suceder algo importante que para el día 1 del mes siguiente ya no recordara nadie. Los cierres eran siempre infernales. Siempre hay que ir a caballo de la actualidad, hasta el punto de que nos planteamos salir cada semana con números de veinte páginas. Pero cuatro cierres al mes estaban más allá de nuestras capacidades emocionales, sobre todo de las de Bernardo, Manuel y Alba, que eran quienes maquetaban y coordinaban.

**También teníais una sección final, «Últimas Letizias», que se hacía igualmente al borde del cierre, ¿verdad?**

Claro, era como la sección de las portadillas de *El Jueves*, lo último que se hacía para no perder actualidad. Esos últimos días era

cuando más se trabajaba. El resto del mes íbamos dibujando, rellenando cosas.

**Dentro de esos cambios que comentabas, se encuentra la aparición de una de tus series, «El show de Albert Monteys», donde haces un giro hacia el humor costumbrista, que no tiene que ver con la actualidad. Por lo que nos has explicado, entendemos que tiene que ver con ese cansancio por tu parte.**

Nosotros tuvimos un planteamiento inicial para la revista: tendría cien páginas y no habría personajes. Todos estábamos cansados de eso porque veníamos de personajes con recorridos muy largos. Pero, en un par de números, descubrimos que eso no era posible. Por un lado, necesitábamos un número de páginas precocinadas al mes para poder publicar una revista de cien páginas que no puedes hacer el último día del mes, y, por otro, al lector le va bien tener unos puntos de referencia fijos. Por eso los personajes gustan. Y a eso se suma que yo tenía ganas de hacer algo sin dibujar a Trump o Rajoy. Yo ya tenía un personaje, una especie de *mini-yo*, mi avatar. Cuando planteamos hacer serie, lo tuve clarísimo enseguida. En esa época estaba viendo la serie de Louis C.K. y *Curb Your Enthusiasm* de Larry David, y me gustaba mucho la idea del cómico que ficciona su vida. No hacer autobiografía directamente, pero sí convertir tu vida en comedia, tomar algo que te ha pasado y convertirlo en una peripecia muy loca. De ahí nace la serie.

**Tú te reflejas como alguien lleno de inseguridades, un tipo con mucho ego, pero, al mismo tiempo, muy frágil, con dudas, siempre pendiente de lo que di-**

**cen en internet sobre tu trabajo. De alguna manera, parece conectado con las ideas que exponías en *Ser un hombre: cómo y por qué*.**

Sí, bueno, creo que es así no porque haya un discurso previo, sino porque ese cómic lo ha hecho el señor que ahora hacía «El show de Albert Monteys», que es alguien que no siempre encaja en ciertos cánones sociales. Por eso hay momentos en los que se habla de fútbol y yo intento hacer como que entiendo de lo que hablan, u otros en los que no se me da bien conducir... Esa parte del mundo que no entiendes y que te queda muy lejana pero que la gente espera que, por tu condición de señor, tengas clarísima. En esta serie no había mucha planificación. A excepción de *¡Universo!* no suelo planificar demasiado. Voy a vuelapluma. Cada mes pensaba en algo que me hubiera pasado, en un tema que pudiera tener una buena historia. Como soy partidario de que el tema surja de la historia, y no al revés, me gusta que esta fluya y tirar del hilo. El tema saldrá de ahí, no me gusta partir de él y luego hacer una historia que lo trate desde la metáfora y cosas así. Con lo cual los temas salen como salen cuando estoy tomando un café con alguien.

**En esta serie, la propia expresividad del dibujo ya es un elemento humorístico. Desde la forma del dibujo y el estilo ya haces reír.**

Sí, yo me doy cuenta de que cada vez le doy más importancia a esto, al dibujo. Para mí, el paradigma de esto, del dibujante en el que ya hay un gag en su trazo, es Pedro Vera. Es alguien que con una sola expresión ya te está transmitiendo un montón

de cosas. En «El show de Albert Monteyes», por la experiencia que me han dado mis años como dibujante de humor, sé lo que funciona bien, cómo dibujar algo de según qué manera... Hay un acervo acumulado al que saco más partido del que, seguramente, le había sacado antes. Hay una barrera entre lo inquietante, lo patético y lo empático. Ahora estoy preparando un curso para Domestika, y he incluido un capítulo entero de *acting* para dibujantes. Para conseguir con pocos trazos que los personajes transmitan una manera de pensar, o que su expresión diga algo contrario a lo que dice el personaje... Son cosas muy sutiles pero muy graciosas. La importancia de una simple ceja levantada... Yo le doy a esto mucho peso en mis tebeos.

En esto, nos recuerdas al manga, o a cierto tipo de manga que hace un uso

**muy significativo de la expresividad. Esa capacidad que tiene para cambiar el tono, incluso cuando está en medio de una escena dramática.**

Sí, para mí, una influencia fundamental es *Dr. Slump* de Akira Toriyama. En su momento, primero con el anime y luego con el manga, cuando lo editó Planeta, fue una gran influencia, como la escuela Bruguera. También *Dragon Ball*, pero cuando se volvieron todos vigoréticos aquello dejó de interesarme [risas]. *Dr. Slump* es un diccionario de maneras de expresar sorpresa, patetismo, dignidad... Ahí está todo.

**Antes mencionabas la serie de Larry David; de alguna manera, en «El show de Albert Monteyes», tu familia funciona como la esposa de David en aquel programa. Tu pareja es la que sufre y**



Página de *El show de Albert Monteyes* (Astiberri, 2018)

### **la que intenta llevar por el camino del sentido común al protagonista.**

Sí: yo la comparo con el payaso listo del clásico dúo de payasos. El tonto es divertido por sí solo, pero necesita un contrapunto serio. En toda ficción autobiográfica, incluso en la que parece estricta, como la de Seth o Chester Brown, hay siempre cierta impostura. Cuando haces autobiografía cuentas de ti solo lo que quieres contar, una visión muy concreta. En este caso, soy muy consciente de esto. Estoy haciendo una comedia que tiene como base mi vida, pero no estoy contando mi vida. En ese sentido, tengo un cierto respeto a mi familia. Yo puedo ponerme de vuelta y media, pero si Mamen, mi mujer, quiere ponerse mal en un tebeo tendrá que dibujarlo ella [risas]. En principio, no voy a usar a la Mamen de verdad. Igual que entiendo que Larry David debe de tener una pareja que no tiene nada que ver con la actriz que sale en *Curb your Enthusiasm*. Pero es un personaje que le funciona. En el caso de Mamen hay un parecido físico, pero nada más. Es un personaje útil para sacar adelante ciertas escenas, o un frontón para que yo vaya lanzando mis pelotas de humor. Esto ha sonado fatal [risas].

### **Tus hijos muchas veces también asumen ese papel de personas sensatas que intentan lidiar con un padre que es completamente absurdo.**

Claro, ahí juego con otro clásico del humor: un niño que es más sensato que el adulto responsable de él. Y creo que funciona. En todo caso, en las entrevistas siempre me preocupo de decir que en

nuestra casa somos muy felices, nos queremos todos mucho y mis hijos me respetan. Mamen un poco menos porque me conoce mejor, pero está todo bien en casa [risas]. Eso sí, todas las anécdotas que encienden cada historieta son ciertas. Me han pasado de verdad. La peripecia y los adornos sí son siempre inventados.

### **Hay una excepción a esto, que es la historia en la que hablas del atentado de 2017 en Barcelona.**

Sí, hay dos historietas en la serie en las que pasa esto. La otra es la que trata del referéndum del 1-O de 2017. Son dos eventos históricos en los que yo fui un espectador casual, más que el protagonista. Cuando suceden, me pareció absurdo no mezclar una sección donde cuento cosas que me pasan con todo esto. Pero, al mismo tiempo, me resultaba complicado hacerlo con el mismo tono. De hecho, en mi cabeza son dos historias aparte, como una adenda. El tema del atentado no encajaba con el tipo de humor idiota de la serie, y se trataba, más bien, de explicar lo que había pasado, contar tal cual cómo lo había vivido, pensando que para el lector tendría interés saber qué había pasado en el barrio donde había sucedido. Y lo del 1-O lo hice en un momento en el que todo el mundo te pedía que te posicionaras. Yo ni siquiera tenía una posición muy clara, pero sí le di vueltas para intentar formarme una. Es una historieta muy teórica, intentando explicar lo que pasaba desde la postura de alguien que no está con ningún bando. Las dos se salen del tono de autoinmolación terapéutica. Seguramente no generen la empatía que generan estas, pero son testimonios históricos.

**En la serie hay una historieta muy divertida, en la que el Monteys de «El show» se intercambia con el de una realidad alternativa, que es todo lo que no es él. De nuevo aparece el juego con la masculinidad hegemónica, pero, al mismo tiempo, estás introduciendo elementos de ciencia ficción que son con los que estás trabajando en ¡Universo!**

Sí. En realidad, salir de la realidad que conocemos es algo que hago constantemente en la serie. Entro en mi cabeza, me divido, los emails pueden ser unos seres vivos... Como lector son cosas que me parecen muy divertidas, y, como autor, me permiten hablar de cosas de las que se han hablado mil veces de una forma nueva. En este sentido, los tropos de la ciencia ficción los uso para esto: vamos a salir del mundo real y a utilizar metáforas. Es curioso, pero cuando entré en *El Jueves* en 1997 lo primero que me dijeron es que el surrealismo no le gusta a la gente. Y por surrealismo entendían este tipo de cosas. Estuve unos años sin hacer nada de esto, pero a partir de cierto momento empecé a meter estas cosas, por ejemplo, el hombre que vive en la cabeza de Tato, o las cucarachas, y descubrí que me lo pasaba mucho mejor. Y eso hacía que el lector también se lo pasara mejor. Desde entonces siempre intento darle una vuelta a algo que podría contarse dentro de nuestra realidad para meter un elemento extra: que salga la muerte, una dimensión alternativa... Llevarlo al terreno de lo fantástico. Yo soy muy amante del género, y me doy cuenta de que funciona eso que se llama «soborno fantástico»: una historia de asesinatos me puede interesar o no, pero si me dicen que es una historia de asesinatos en realidades alternativas me interesa por defecto. Luego puede ser me-

jor o peor, pero si entra el elemento que supera la realidad de algún modo, hay algo en mi cerebro que dice: «placer».

**Entramos así en ¡Universo! Es una propuesta que te hace Marcos Martín desde Panel Syndicate, ¿verdad?**

Efectivamente. Marcos ya había comenzado, en 2013, a publicar *The Private Eye* con Brian K. Vaughan. De hecho, crea la plataforma para eso, sin contar con ningún editor y con la idea de vender directamente al lector. Es una guerra que él tiene desde hace tiempo: considera que en el mundo editorial a los autores no se les trata lo bastante bien. En un momento dado, se plantea que, ya que tenemos la posibilidad, gracias a internet, de llegar directamente al público, por qué no aprovecharla. Él, además, parte de una posición privilegiada, porque es un autor conocido en Estados Unidos. Le propuso a Brian K. Vaughan, que es su amigo, hacer algo juntos. Es un poco parecido a lo que nos pasó a nosotros con *Orgullo y Satisfacción*, que partimos con una ventaja gracias a la exposición mediática. En este caso, con ellos la noticia es que dos autores de prestigio que podrían publicar en cualquier gran editorial deciden autopublicarse en internet, al precio que tú quieras. Pero Marcos descubre que, como tarda bastante en terminar un número, la gente entra mucho al principio en la página, pero cuando han pasado dos o tres días el interés baja. La capacidad de atención de la gente es muy breve. Entonces se plantea que a otros autores les puede interesar la iniciativa, y que a la plataforma le viene bien que haya más movimiento. A Marcos lo conocía poco, de salones, nos caíamos bien, pero este

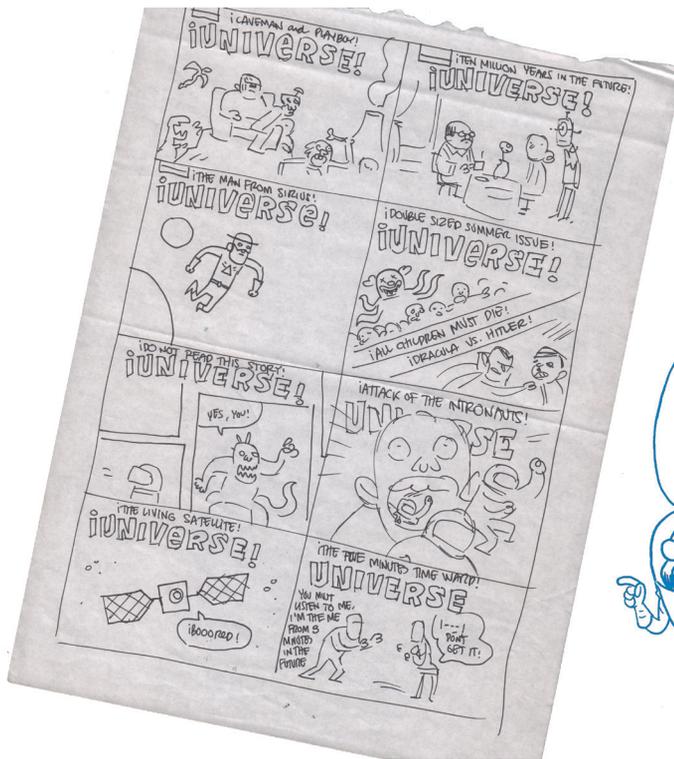
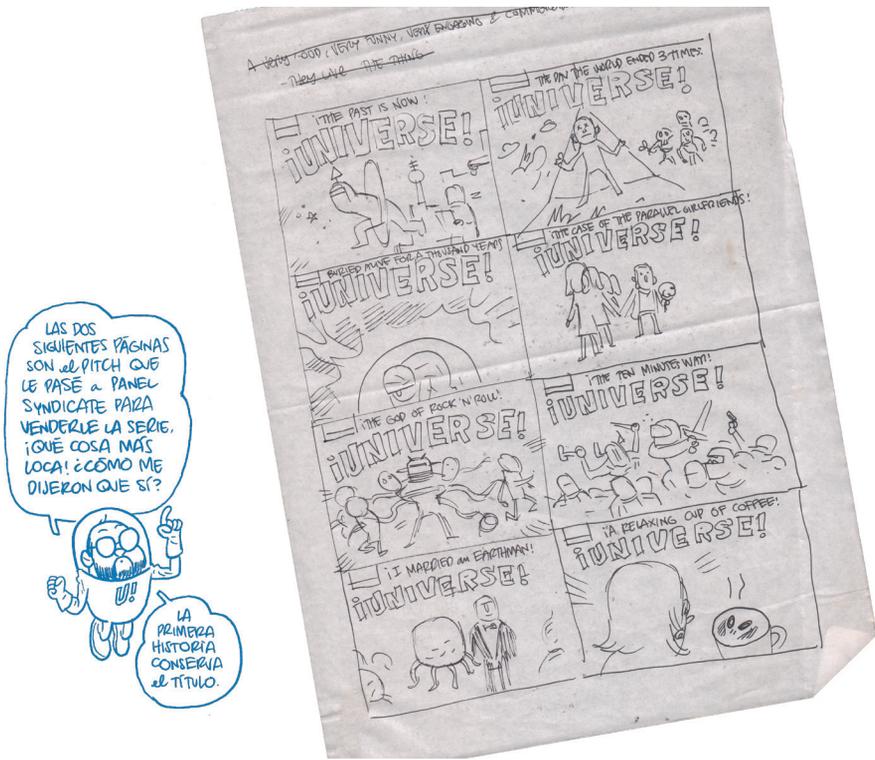
contacto se hizo a través de Javier Rodríguez, que le dice a Marcos que yo podría hacer algo bueno. Esto sería en 2013. Quedamos para tomar café y me planteó la posibilidad. Me sorprendió mucho que pensara en mí para esto, aunque estaba encantado. Hacía ya muchos años desde *Calavera lunar*, como para que alguien pudiera pensar que podía hacer algo de ciencia ficción. Lo que le planteé fue una serie de ese género. El *pitch* no fue ni un guion: fue una hoja con veinte portadas posibles. A partir de esos conceptos voy tirando del hilo y veo cómo puedo armar una historia. Mis referentes eran, evidentemente, *La dimensión desconocida*, pero también las portadas de una serie de cómics de DC que aquí publicaba Novaro: *Titanes planetarios*.<sup>4</sup> En esa serie, los editores pensaban primero la portada, y después se la pasaban a un guionista para que escribiera una historia a partir de esa portada. Mi intención iba por ahí: plantear situaciones fantacientíficas muy locas, que apelasen al sentido de la maravilla, y después tirar del hilo y escribir algo que se relacionara con esa idea. Eso es lo que le entregué a Marcos: quince o veinte portadas variadas. Yo flipé porque me dijo que sí desde el principio, sin tener yo muy claro el tono.

**Creemos que ese tono lo encuentras muy rápido en la serie, con esas historias en las que, sin ser humorísticas, tampoco renuncias al humor. Resulta muy sorprendente un cambio de registro tan brusco con respecto a tus otras creaciones. ¿Se debe a que te adaptaste**

**muy rápido, o a que tenías las ideas claras desde el principio?**

No, ya os digo que planifico muy poco. Yo iba escribiendo la historia y me daba cuenta de que el estilo de dibujo que tenía en ese momento no me valía para ella. En el fondo, habiéndome planteado esto, ni tan siquiera hice un proceso de reaprendizaje: empecé por la primera página y vi que tenía que dibujarla en un tono más naturalista. Hice algunos bocetos, repetí algún dibujo, pero al segundo intento ya fui seguro. Hay dibujantes que se toman muy en serio la reproducción, el diseño de personajes, los bocetos previos... Pero yo sé que, si me meto en eso, no salgo. Porque tengo un pensamiento muy circular. Mi método de trabajo es siempre remar, tirar hacia delante; y si no funciona, repito. Curiosamente, me di cuenta de que había desarrollado una serie de habilidades sin yo saberlo, y que el resultado era competente y encajaba con el tono de la historia. *A posteriori* me di cuenta de que había tenido cierta influencia inconsciente el hecho de que sabía que se iba a leer en Estados Unidos y otros países, y que por ello había hecho cierta «deslocalización» del estilo. Lo alejé de nuestros referentes. No sé si esto es bueno o malo, o ninguna de las dos cosas. Pero al igual que quise ubicar las historias en un espacio neutro anglosajón, por así decirlo, en lugar de hacer ciencia ficción local, también hice lo mismo con el estilo. Lo bueno que tiene eso es que no tienes que explicarle a nadie dónde está situada la historia, porque es un espacio que todos compartimos, y puedes concentrarte en la trama. Quería que fuera un cómic legible en todas partes.

<sup>4</sup> Colección publicada por Novaro, que incluía material de cabeceras como *Mystery in Space* o *Strange Adventures*.



Bocetos de ¡Universo!... comentados.

**Respecto a eso, la sensación que genera la lectura de *¡Universo!* es que sucede en un momento del futuro en el que se ha superado el concepto de nación o de estado, y que lo que prima son las multinacionales. ¿Quisiste jugar con estos conceptos?**

Sí, sí, esa globalización es llevada al extremo absoluto, y las identidades nacionales han desaparecido. Creo que eso está contemplado desde el principio de todo. No existe más identidad que la terráquea. Pero es una reflexión que el lector hace *a posteriori*; la primera impresión es que es el típico futuro de ciencia ficción, con sus detalles diferenciadores, pero que ya conocemos de otras obras. No estoy tan interesado en el *world building* como en contar la historia concreta que me interesa en cada momento, así que me va bien que todo el mundo dé por sentados ciertos elementos.

**¿Cómo recibió el público estadounidense tu estilo de dibujo? Porque allí están acostumbrados a que la ciencia ficción, sobre todo la más *mainstream*, se represente con estilos llenos de detalles, muy espectaculares.**

Yo creo que les parece un estilo muy europeo, lo he leído muchas veces: «crazily European». Creo que tiene que ver con los ojos que dibujo, que ellos relacionan con *Tintin*. Yo tengo influencias que para ellos son más sofisticadas, como Los Humanoides Asociados y el *Metal Hurlant*. Pero creo que lo han aceptado bien, especialmente en un momento en el que el *mainstream* se ha hecho más variado y absorbe cosas que antes no absorbía. Image fue una editorial que

partió de los Jim Lee o Rob Liefeld pero que ahora tiene una variedad enorme de estilos, por ejemplo. Hace quince años habría costado mucho más que aceptar mi estilo, pero ahora lo asumen con naturalidad.

**¿La idea de que todo funcione en el mismo universo, pero que no haya una continuidad entre cada historia corta, proviene de la influencia de cosas como *La dimensión desconocida* o *Amazing Stories*?**

Que fueran historias cortas lo tenía muy claro desde el principio, por lo que hemos comentado en la entrevista: los formatos largos me resultan más complicados, pero también porque, en general, en la ciencia ficción a mí me funciona mucho mejor el formato corto. Creo que no es un género de personajes, sino de ideas. Por lo menos la que me gusta a mí. Hay pocas novelas de ciencia ficción que me gusten en su totalidad porque, una vez planteada la idea significativa y maravillosa, hay que rematarla pronto. Se nota que vengo del humor, un género en el que hay que plantear y rematar antes de que la gente se aburra. Disfruto mucho más de las historias cortas de *Twilight Zone* o *Black Mirror* que de largometrajes. Y no me interesaba caer en el culebrón. Pero, por otro lado, me parecía divertido, y me daba otro nivel de juego, plantear que todo sucedía en el mismo futuro y hubiera ciertos puntos de conexión entre todas las historias. Pero no hay una narrativa que lo sobrevuele todo. No estoy contando una historia larga encubierta. Aunque para muchos lectores es satisfactorio ver guiños. Y yo, como autor, a veces veo cosas en mis historias que me permiten plantar la semilla de otras pos-

teriores. También influye mi gusto por las reglas: es un reto que me parece estimulante y divertido.

**¿Cómo has percibido la reacción del público español, que te conoce por tu registro humorístico, sobre todo?**

No he encontrado a nadie que me conociera y haya rechazado la propuesta. El digital ha funcionado bien, pero en papel es el libro del que más he vendido en mi vida. O sea que ha sido más bien al revés. Sí es cierto que durante los primeros meses de hacer *¡Universo!* cuando me hacían entrevistas me comía las preguntas de antes: cuáles son los límites del humor, qué le diría a Rajoy si cenase con él [risas]. Preguntas que te hacen cuando eres humorista. Pero ahora, desde hace unos pocos meses, se ha asumido que esa etapa está en barbecho y todo el mundo me pregunta más por la ciencia ficción. Incluso, en cierto modo, *El show de Albert Monteys*, que apareció recopilado en libro con poco tiempo de diferencia respecto a *¡Universo!*, ha quedado un poco eclipsado, aunque se ha reeditado una vez y ha funcionado bien. *¡Universo!* se ha convertido de forma muy rápida en mi nuevo paradigma. Cuando firme siempre vendrá un señor con algo de *El Jueves*, y será bien recibido, obviamente, pero creo que los lectores han asumido muy rápido que ahora hago otra cosa.

**Al hilo de esto, queríamos preguntarte cómo ves la percepción del género humorístico en el sector. ¿Qué opinas del hecho de que, después de tantos años de carrera, al final el Premio a mejor obra nacional de Comic Barcelona 2019 te llegue por una obra no humorística?**

Justo después de recibirlo, de hecho, a un periodista le dije: «cuando dejas de hacer humor, te caen los premios». Y lo puso de titular. Me supo mal porque parecía que no agradeciera el premio, cuando sí lo hago, claro. Pero creo que es cierto que el humor, aunque a nivel de público es, quizás, el género más universal, siempre se percibe como un género menor, anecdótico. Y creo que tiene que ver con que es un género resultadista. Buscas un efecto muy concreto y eso le puede quitar una cierta poética. Pasa también con el terror o los superhéroes, salvando las distancias. Cuando era humorista, no era de los que se quejan por no recibir premios. Vivía de ello y pienso que eso es mejor que cualquier premio que te puedan dar. Pero sí es cierto que, a nivel de reconocimiento académico, hay una barrera, no suele verse como algo que merezca premios. Me imagino que también tiene que ver con que es un género popular. Si uno ve la lista de ganadores del Premio Nacional —y creo que no hay ninguno que no me guste—, se ve un perfil concreto, son cómics que «dignifican» el medio, con todas las comillas del mundo. Obras que puedes dar a alguien que no lea cómics y le parezcan respetables, que pueden mirar cara a cara a la alta literatura. Pero el humor nunca pide que te lo tomes en serio. ¿Cuál es el humor que a la gente le parece serio? El Roto. Hace reflexiones, la gente dice que es «de pensar», y eso le valida. El humor idiota, que se ríe de tonterías, me encanta. Cuando me dicen que el humor es una cosa muy seria, salgo corriendo. En esa guerra, me parece que tiene hasta cierta lógica que ese humor no reciba premios. Pero es un tema digno de análisis.

**Pero, aunque estamos bastante de acuerdo con lo que dices, si pensamos en la literatura, tenemos como grandes referentes obras maestras como *El Quijote* o *El Lazarillo de Tormes*, mientras que en cine tenemos a Luis García Berlanga o José Luis Cuerda. ¿Hay una diferencia en el cómic, quizás por ser un medio más maltratado y con más necesidad de legitimarse?**

Hay dos cosas aquí. La primera es la distancia en el tiempo: *El Lazarillo* no es comparable a cualquier novela de humor reciente. El tiempo transcurrido le da el valor de poder ver cómo era la sociedad de la España de ese momento. Quizás los cómics de humor de ahora se vean así en el futuro. La segunda es que el cómic aún no ha superado muchos complejos. Sigue pensando que tiene que validarse ante sus hermanos mayores. Yo lo he superado absolutamente, pero te das cuenta de que es algo que está ahí todavía. A mí no me preocupa lo válido que pueda ser, más allá de la cuestión práctica, de las ventas, las ayudas institucionales. Ese titular recurrente que sigue apareciendo aún hoy, «los cómics ya no son para niños», que apareció por primera vez en 1974 [risas]. Cada vez que alguien hace un cómic que se sale de eso, un periodista se sorprende y pone ese titular. «Los cómics se hacen adultos»: esto lo he visto hacer apenas un año. Seguimos con cierta incomodidad, cuando creo que, precisamente, el origen pop de los cómics es una de las cosas que tenemos que reivindicar, porque permite contar un montón de cosas. Y después, en los últimos cuarenta o cincuenta años ha habido una serie de avances que han hecho que haya habido excelentes obras serias y dignas de aná-

lisis. Pero el elemento pop es una fiesta a la que nunca deberíamos renunciar. En Francia, la gente que consume cultura está acostumbrada a consumir cómics. Pero aquí los cómics siguen siendo una excepción. Pese a todo, no me gustaría que se malinterpretara mi tono: creo que hemos avanzado mucho y que estamos en un momento excelente. Se habla mucho más y mejor sobre cómic en medios que nunca. Simplemente quería hacer un apunte sobre cómo nos vemos a nosotros mismos a veces.

**Nos gustaría retomar *¡Universo!* para preguntarte por una de las mejores historias, «¡La Cristina del mañana!». Es una pieza redonda, con todos los elementos perfectamente ajustados, y, al mismo tiempo, es una muestra perfecta de cómo una historia así solo se puede contar en cómic. La manera en la que representas los desajustes de los viajes en el tiempo solo tiene sentido con el dibujo. Antes decías que no planificas mucho las historias, pero nos cuesta imaginarnos cómo hacer algo así sin planificación.**

Para que os hagáis una idea, el concepto de ese capítulo ya estaba en las portadas de la propuesta de la serie que le mostré a Marcos Martín. La idea era que alguien viajaba en el tiempo cinco minutos, lo cual es absurdo y es más una molestia que una aventura. Esa idea se quedó ahí hasta que llegué al número cinco y la retomé. Cuando yo escribo, hago directamente un *storyboard*. Ya estoy componiendo la página y planificando. Y ahí ya te das cuenta de cosas. Por ejemplo, caí en la cuenta de que hablar de tiempo en los cómics equivale a hablar de espacio. A partir de



Página de «¡La Cristina del mañana!», en *¡Universo!* (Astiberri, 2018)

esa idea, puedes complicarlo todo lo que quieras. Me di cuenta de que podía dibujar distintos momentos en un mismo espacio. Como decís, son cosas que solo puedes hacer con el lenguaje del cómic, pero es algo en lo que fui cayendo cuando empecé a escribir, cuando tenía que mostrar partes de la historia en la que los dos protagonistas están en el mismo sitio, pero ella está en otro momento, en el futuro, caí en que tenía que hacerlo como lo hice. En otro medio sería imposible de adaptar ese recurso. En todo caso, escribir es la parte del proceso que más me cuesta, mucho más que dibujar. Arranco hojas, voy tachando, voy adelante y atrás... Este número, concretamente, me costó más. En las reuniones que tengo siempre con Marcos, que hace un poco la labor de

editor, salieron muchas cosas que rehice, que no se entendían... No tantas como le hubiesen gustado a Marcos [risas], pero sí, fue un viaje más complejo que otras historias que he escrito.

**Otro tema que nos parece interesante en la serie es el color.**

Respecto a esto, creo que, con los años y la experiencia, he llegado a un punto en el que he establecido unos ciertos parámetros en los que estoy cómodo. Y, de nuevo, me pongo varias reglas. Que son, esencialmente, que no hago degradados, solo uso colores planos, y que cuantos menos colores use en mi paleta, mejor. Esto lo aprendí, por un lado, de Mauro Entrialgo, y, por otro, de Álex Fito. Si uso

el azul, siempre será el mismo, no uso dos azules. También intento que el color guíe la narración. Hace tiempo que abandoné la idea del color realista; tiene que tener un sentido narrativo. En *¡Universo!* es algo a lo que cada vez doy más vueltas. Dicho esto, la base de mi color es el color industrial de los *comic-books* entre los cincuenta y los ochenta. Estoy reproduciendo eso sin las tramas de puntos. Me parece que es una seña de identidad muy propia del cómic, ese tipo de color básico. No me gusta nada el color de estos có-

mics de Vertigo que son todos naranjas o marrones. Me gusta incluso que haya un color que te moleste un poco, un rosa chillón... Es más divertido que verlo todo gris.

**Pasemos a *Solid State*. Se trata de una adaptación de un disco conceptual de Jonathan Coulton...**

Sí, es un músico que se hizo muy famoso por ser el autor del tema que suena al final del videojuego *Portal*. Es de los



Página de *Solid State*, con guion de Matt Fraction (Gigamesh, 2018)

primeros músicos que rentabilizó bien internet, es una especie de Manuel Bar-tual en músico americano [risas]. Hace seis o siete años lanzó un Patreon en el que se comprometió a publicar una canción cada semana. Tiene un público muy importante; se había significado mucho como cantautor humorístico *geek*. Venía del mundo de la informática y lo dejó todo para dedicarse a cantar. Sus conciertos solían ser en salones del cómic y sitios así.

**¿Cómo surge la posibilidad de trabajar con Matt Fraction? ¿Es amigo de Coulton?**

Jonathan Coulton monta cada año un crucero con sus fans y sus amigos. Van cantantes, expertos en juegos de mesa, escritores de ciencia ficción... Un año fue Fraction como invitado. De ahí creo que nació el proyecto de sacar un disco acompañado de una novela gráfica que ilustrara la historia que él tenía en la cabeza. Fraction lo comentó con David Aja, no sé si se lo propuso directamente o le preguntó si conocía a alguien que pudiera hacerlo. Aja le enseñó *¡Universo!* y le gustó, y también a Coulton. Y me contactaron para ver si me interesaba subirme a ese barco.

**Si exceptuamos una historia breve con Hernán Migoya en *Nuevas hazañas bélicas*, es la primera vez que trabajas con un guionista. Además, se trata de un autor que proviene de un mercado muy diferente al que tú conoces. ¿Cómo fue la experiencia?**

Bueno, yo estoy acostumbrado a un estado de pánico constante. Pensé que se

darían cuenta, al recibir las primeras páginas, que habían cometido un error gravísimo [risas]. Superado esto, que es parte de mi idiosincrasia, la verdad es que fue un proceso muy agradable. Las maneras en la que puede trabajar una pareja de guionista y dibujante en el mercado americano son muy diversas. En mi caso, al ser mi primera vez, fui muy disciplinado y le hice mucho caso a Fraction, que creo que ya escribió pensando en que lo iba a hacer yo. Me lo puso todo muy fácil. Casi lo veo como una extensión, una realidad alternativa de *¡Universo!*. Fue muy amable, y su trabajo fue adaptarse a Coulton y a mí. Cuando tenía alguna duda le preguntaba, y nos proponíamos cosas mutuamente. Me di cuenta de que dibujar únicamente es como tirarte por un tobogán. Lo difícil es escribir, pero si solo dibujas, todo es placer. En mi caso es un proceso mucho menos exigente.

**¿Alguna vez te has planteado trabajar con un dibujante?**

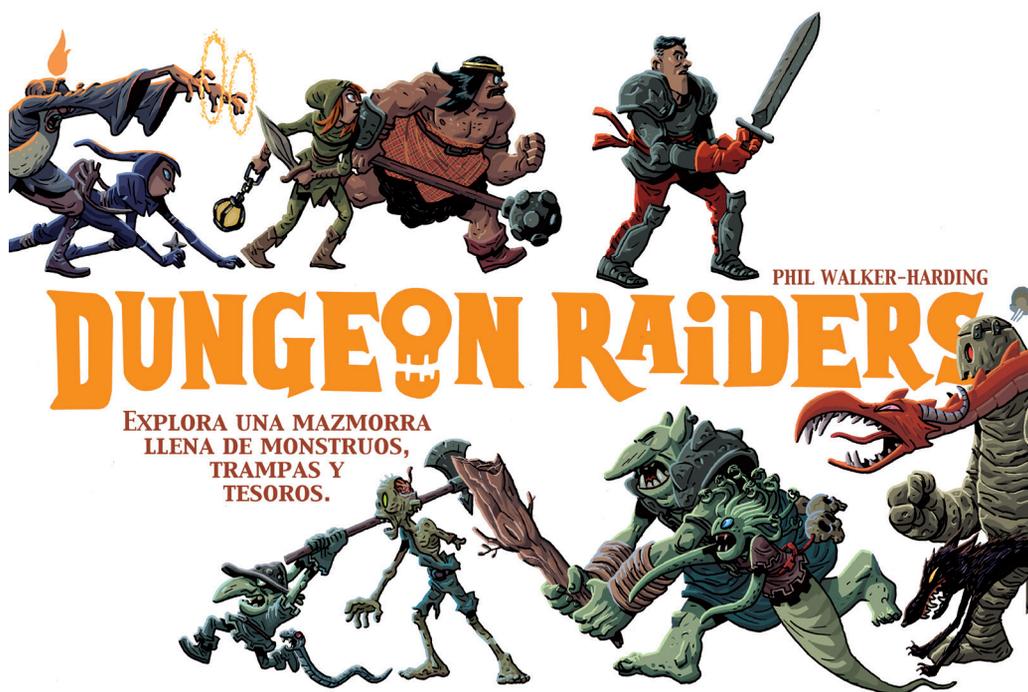
He tenido propuestas de amigos. Me considero más guionista que dibujante, soy más un contador de historias. Podría dejar de dibujar, pero no de escribir. Pero, por otro lado, una vez lo he escrito, soy tan maniático del control que tengo que dibujarlo yo. Además, soy tan lento escribiendo que apenas me da tiempo a escribir para mí, así que mucho menos para otro. He tenido propuestas e ideas, pero no me da la vida. No estoy descontento con mi forma de escribir, creo que tengo cierto talento que me permite hacer cosas chulas, pero no soy capaz de escribir dos o tres libros al año. Ya que solo puedo escribir uno, lo dibujo yo.

**Por lo que nos has contado de tu método de trabajo y tu forma de desarrollar las historias, vemos que sería complicado trabajar con un dibujante...**

Claro. Dibujar el guion de otro me resulta hasta lúdico, pero al revés es como hacer todo el trabajo sucio para que otro disfrute después [risas]. Tuve una experiencia muy breve hace tres años o así. Una editorial americana me pidió los guiones para una serie de un personaje que ya existía previamente. Me pareció un encargo muy raro porque, a pesar de que puedo escribir en inglés, seguramente cometeré un montón de fallos o rarezas lingüísticas, y además era en el ámbito *mainstream*, con un editor que me iba supervisando, haciendo correcciones... Lo pasé bien, pero prefiero hacer mis cosas.

**Nos gustaría preguntarte también por tu trabajo en el diseño de juegos de mesa como *Castellers* o *Dungeon Raiders*. Es un medio totalmente distinto al cómic, y, en algún caso, trabajas con franquicias que ya tienen un diseño previo.**

A mí me gustan mucho los juegos, especialmente los más narrativos. No están tan alejados de los cómics, a veces. Hay una narrativa con imagen y texto, un espacio que gestionar... Hay una familiaridad lejana. Cuando dibujo juegos, me lo planteo así. *Dungeon Raiders* es el juego del que estoy más orgulloso, en ese sentido. Me lo planteo siempre como algo en lo que el dibujo tiene que estar al servicio de esa narrativa. Va a haber un jugador que va a estar ordenando eso en función de unas reglas. Tiene que ser un dibujo útil y que dé una información. Son encargos



Portada del juego *Dungeon Raiders* (Devir, 2018)

que me gustan, aunque nunca dejaría mi trabajo como autor de cómics para hacer esto. Me agrada que me caiga uno de vez en cuando, aunque yo no me considere ilustrador. Pero creo que un dibujante de cómics funciona bien con juegos de mesa.

**Es un mundo en el que está habiendo una evolución en el apartado visual. A veces ves juegos con un grafismo impersonal, pobre, pero cada vez tiene más cabida el componente autoral, en ese sentido. Tú mantienes tu estilo, la gente te puede reconocer totalmente. Eres un autor con cierta marca, que escoge sus proyectos por afinidad...**

Sí, por afinidad, creo que sí. Pero nunca he perseguido una carrera de ilustrador, no estoy cómodo en ello.

**Hay un precedente en la figura de John Kovalic y *Munchkin*. Él venía de hacer el cómic *Dork Tower* pero triunfó con *Munchkin*. ¿Fue un referente para hacer?**

No, no; lo conocía, pero igual he jugado solo una vez. Tiré más bien de mi experiencia como jugador y de lo que me funciona a mí en un juego.

**Ahora estás trabajando en el segundo volumen de *¡Universo!* pero ¿tienes algún otro proyecto en marcha?**

El éxito de *¡Universo!* me ha ido poniendo propuestas encima de la mesa, todas interesantes, pero estoy intentando centrarme en el segundo volumen de la serie. Es de donde surge todo, lo que me gusta hacer... Tengo ideas para uno o dos volúmenes más, como mínimo. Al mismo tiempo, estoy trabajando en otro

libro para Estados Unidos, del que no puedo hablar todavía. Este año lo tengo ocupadísimo, porque, además, tengo otro proyecto: un cómic infantil con *El Hematocrítico*, aunque apenas si he empezado. Tengo trabajo hasta 2021 y estoy planteándome qué me conviene más. De momento, llegaré al número 10 de *¡Universo!* y luego veré si continúo o me apetece cambiar de aires otra vez. Porque si algo me ha quedado claro tras mis años en *El Jueves* es que cambiar de aires de vez en cuando está bien y es sano.

**En la entrevista que compartes con Natacha Bustos en *Cómics Esenciales 2018* (Jotdown y ACDCómic, 2019) comentas que no tienes intención de volver al humor gráfico, por el momento.**

No he abandonado el humor. A lo que he renunciado es al humor de actualidad. Ahí sí pondría la mano en el fuego y diría que no lo voy a hacer nunca más, a no ser que me viera obligado por razones económicas. Ya no tengo nada que decir. Pero el humor del estilo de *El show de Albert Monteys* me sigue gustando hacerlo, y recurro a ello cuando me piden algo para un periódico o cosas así. No es que haya renunciado al humor, al contrario: para mí es fundamental. No quiero borrar esa etapa de mi carrera, ni mucho menos, pero sí que pasa que he estado tanto tiempo haciéndolo que ahora me apetece centrarme en otras cosas. Quizás dentro de cuatro años me apetezca volver a hacer algo más descaharrante.

**Por lo que dices, tus planes a medio plazo pasan por publicar primero en el mercado americano.**

Bueno, ¡*Universo!* no tiene país. Pero es un hecho que fuera te pagan mejor una novela gráfica. Aquí te puede salir un adelanto por el sueldo de dos meses de un trabajador medio, mientras que para Francia se puede convertir en el sueldo de un año. Es un factor para tener en cuenta. Pero yo no tengo un plan: me llegan propuestas de esos países, pero no tengo una ilusión por publicar antes en Estados

Unidos que aquí, me da igual, lo que quiero es hacer los tebeos que me gustan. Pero resulta innegable que es un mercado más potente. El plan con el segundo volumen de ¡*Universo!* es el mismo que con el primero: primero saldrá en Panel Syndicate, luego lo publicará Astiberri en España, y después se venderá a otros mercados. Mi objetivo es poder seguir viviendo de los cómics, y, si puede ser, de los míos.