

El espejo quebrado: la sátira visual de Andrés Rábago, OPS

Este ensayo analiza las viñetas satíricas de OPS, alias de Andrés Rábago, actualmente conocido como El Roto, publicadas durante la Transición española. El ejercicio intelectual que suponen, su profundidad y capacidad interpretativa, las convierten en una herramienta privilegiada para adentrarse en la cultura transicional. Propongo que su falta de palabras las aísla, reforzando su invitación a la reflexión; su violencia hace visible la violencia subjetiva del régimen franquista; y su distopía trata de universalizarlas, subrayando su mensaje. Así, pretendo explorar nuevas vías para reflejar los relatos disidentes de la Transición mediante un artista que documenta el trauma latente tras el relato oficial.

Palabras clave: *sátira, Transición española, violencia, imagen*

This essay analyzes satirical cartoons published during the Spanish Transition by OPS, alias of Andrés Rábago, known today as El Roto. The intellectual practice these drawings present, their depth and their interpretive capacity make them an optimal tool to study the culture of their time. I propose that the lack of words isolates these cartoons, reinforcing their invitation to reflection. Their violence makes visible the subjective violence of the Francoist regime, and their dystopia universalizes them, highlighting their message. Thus, I explore new ways of reflecting on dissident narratives of the Spanish Transition through the work of an artist who documents the latent trauma behind official discourse.

Keywords: *satire, Spanish Transition, violence, image*

Hay imágenes fetiche que han jalonado la Transición española, una época en que, gracias a los nuevos medios de comunicación, lo visual se erigió en vehículo de discursos para moldear la realidad. El abrazo de unos presos políticos saliendo de la cárcel en el cuadro de Juan Genovés o el presidente del gobierno, Carlos Arias Navarro, anunciando la muerte del dictador por televisión son solo algunos ejemplos. Estas imágenes se han grabado a fuego en la memoria de la ciudadanía y han supuesto el camino de piedras por el cual atravesar el río tumultuoso de esta época. Si la narrativa hegemónica de la Transición – la que habla de la generosidad del franquismo y la

disidencia – se apuntala en lo visual, para dar cuenta de la producción cultural de la época no deberíamos pasar por alto los dibujos de una prensa satírica que nada contra corriente y que contradice lo idílico de esta historia. Al investigador que se adentre en estas aguas cabe ofrecerle una advertencia: entre la chanza y la burla, flanqueadas por chistes de Forges y Gila, esperan agazapadas unas imágenes grotescas, unos dibujos violentos que desentonan con el humor ofrecido en este medio y que amenazan al lector, no con robarles una sonrisa, sino con algo mucho más peligroso: dejarlos solos con su pensamiento. Se trata de las viñetas de OPS, alias de Andrés Rábago, que actualmente sigue publicando en el diario *El País* con el pseudónimo de El Roto. En la obra de OPS, la imagen se erige en protagonista y su uso le permite indagar los aspectos negados o silenciados de la realidad española que otros autores esquivan a favor de la inmediatez del chiste. Esta profundidad y riqueza interpretativa distingue a OPS de cualquier otro dibujante que publicaba en estos medios. ¿Cómo dar cuenta de estos textos discordantes? Pero, sobre todo, ¿qué significan para el estudio de la sátira en España y para el estudio de la cultura de la Transición?

El relato oficial sobre la Transición que glosa la renuncia y la valentía tanto de la disidencia izquierdista como del gobierno franquista se ha perpetuado hasta el presente desde la muerte del dictador.¹ Apoyado por la innegable conquista de libertades democráticas, este discurso, que sus críticos tachan de adánico, tranquilizador y enfocado hacia el presente, fue aceptado progresivamente por la mayoría de la ciudadanía, a medida que evolucionaba el proceso. Esto se ve reflejado en el triunfo político de las opciones partidistas que apuntalaron el discurso y en la paulatina pérdida de relevancia de la prensa política más crítica con el proceso: revistas satíricas especialmente, pero también publicaciones fundamentales para el debate de ideas en esta época como *Cuadernos para el diálogo*.²

Sin embargo, el proceso de olvido del pasado franquista no ha podido evitar la aparición de textos que hacen aflorar el trauma, que reclaman la memoria soterrada. A partir de la década de los 90 comienza en el ámbito del hispanismo un cambio de paradigma que se va a centrar en la historia cultural y social del periodo. Los estudios de Teresa Vilarós, Ramón Buckley, Alberto Medina Domínguez, Germán Labrador Méndez, Cristina Moreiras y los volúmenes editados por Joan Ramon Resina y Eduardo Subirats han señalado el camino a seguir para los estudios culturales de la Transición en los últimos veinte años. Siguiendo la corriente crítica con el proceso transicional, la crítica cultural reciente coincide en que la Transición supuso un borrado de memoria del ámbito social, político y cultural, no solo la memoria de los derrotados tras la guerra civil, también las posibilidades

soñadas por los antifranquistas para la futura nación que saldría del proceso.³ Con el interés renovado sobre esta época que ha nacido de la crisis de legitimidad de las instituciones españolas en el siglo XXI, hemos asistido a la reivindicación de los que reclamaban la complejidad del proceso y, sobre todo, su carácter heterogéneo. Si bien el cine y la literatura han gozado de la atención reciente de los estudios hispanistas, las revistas satíricas de la Transición han sido por lo general desatendidas. Pero este medio, con un éxito de ventas inusitado, lejos de ejercer de distracción inocua, se sitúa en el centro de la discusión por el edificio democrático desde mucho antes de la muerte de Franco.

LAS REVISTAS DE LA TRANSICIÓN

A principios de los años 70, cuando se empezaba a vislumbrar en España el final de la dictadura, comienzan a aparecer en los kioscos de prensa una serie de publicaciones que bajo la apariencia de revistas de humor escondían el reflejo de una voluntad popular de cambio, la necesidad imperiosa de modernización de la vida social y política en el país. La crítica ha hecho hincapié en la encomiable labor formativa e informativa de las revistas en una época en la que la ciudadanía se hallaba ávida de noticias, de conocimiento, de cambios, de actualidad (Menéndez 20). Estas nuevas revistas como *Cambio 16*, *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo*, *El viejo topo* y *La calle* se beneficiaron de la concomitancia entre la capacidad didáctica y analítica del formato de la revista – sin la necesidad de estar pegada a la actualidad diaria – y la citada avidez de información y formación. Dentro de este nuevo afán periodístico, estas nuevas publicaciones copaban, abigarradas, los kioscos de prensa en España. La venta de la prensa satírica de por sí sumaba 410.000 ejemplares en 1974 (Fontes y Menéndez 85).

La eclosión periodística y el entusiasmo del público por la política no se produjeron sin dificultades. Se podría hablar de una “ofensiva contra los medios informativos” (Menéndez 27) que se materializó en toda una serie de secuestros y multas impuestas por el gobierno, después incluso de morir el dictador, y por otro lado en los atentados por parte de grupos terroristas. En septiembre de 1977, por ejemplo, el grupo de extrema derecha Triple A mandó un sobre bomba a la redacción de una revista satírica, *El Popus*, que se cobró una víctima mortal. Estos ataques se enmarcan en una época de extrema violencia en las calles al mismo tiempo que se gesta el profundo cambio político que transformará, en apariencia, el gobierno del país. Los periodistas, a título personal, tampoco se libraban de esta persecución y fueron objeto de numerosas demandas por difundir informaciones que podían perjudicar a personajes destacados del viejo régimen o que ponían en tela de juicio el proceso transicional. Aunque las multas de la censura,

auspiciadas por la Ley de prensa de 1966, supusieron una losa económica para las revistas satíricas, su éxito se puede considerar inusitado.

La primera de estas revistas, pioneras en esta época (cabe señalar que la sátira política en la prensa española tiene largo abolengo), fue *Hermano Lobo*, cuyo primer número apareció el 13 de mayo de 1972. A esta le siguieron numerosas revistas satíricas que fueron apareciendo a lo largo de la década.⁴ Ya desde el momento de su publicación, el acercamiento que tradicionalmente se ha hecho desde la academia al diverso material cultural que ofrece este medio ha sido histórico, casi siempre desde el ámbito periodístico y centrado en catalogar los diferentes estilos de dibujantes y escritores, y al mismo tiempo se han ocupado de señalar su temática y el objeto de su crítica. Por otro lado, se ha analizado el papel del humor en estas publicaciones. En la inmensa mayoría de los textos sobre la producción humorística de esta época se entiende el humor como un analgésico para hacer la realidad más llevadera y, en algunos casos, se alaba la voluntad crítica de los satíricos y su contribución al debate público acerca del proceso transicional.⁵

Aunque algunos dibujantes satíricos de este medio han recibido atención académica, la obra de Andrés Rábago, bajo el pseudónimo de OPS, no se encuentra entre ellos.⁶ Los únicos estudios sobre su obra han sido realizados por Pablo García Ureña. En su artículo "OPS y El Roto en *Hermano Lobo*. El eclecticismo de Andrés Rábago", García Ureña considera la relación genérica de las viñetas de OPS con el comic y rastrea las influencias de Roland Topor y Henri Rousseau. Desgraciadamente, debido al medio que publica ese artículo, una página web dedicada al cómic, García Ureña no profundiza lo suficiente en esas conexiones tan prometedoras. En "OPS y El Roto en *Hermano Lobo*. Radiografías de una sociedad", García Ureña prosigue con varios hallazgos interesantes, como la alusión a los ambientes opresivos y la infancia. El autor trata de desvelar la razón por la que OPS, este pseudónimo de Andrés Rábago que nació a mediados de los años sesenta, no ha gozado de tanto reconocimiento como el que utiliza actualmente en sus viñetas del diario *El País*, El Roto, apuntando como motivo el carácter macabro del primero y una relación más directa con la realidad de su tiempo del segundo. Esta implicación con la realidad ha permitido no solo una mayor difusión de su trabajo, a través del periódico de información general de más tirada en la actualidad, sino también una mayor facilidad para realizar estudios que interpretan su obra, como es el caso de los realizados por Daniel Mourenza e Isabelle Touton, que estudian la capacidad de este heterónimo de Rábago para filtrar la realidad contemporánea. Pero si El Roto acomete directamente la actualidad de su

época, haciendo posible una conexión entre realidad política y social y su discurso crítico mediante el dibujo, OPS operaba de una manera subrepticia.

A continuación, exploraré tres aspectos concretos de las viñetas de OPS, publicadas entre finales de los sesenta y mediados de los setenta, que separan su obra de la actual de El Roto, para entender cómo Rábago, bajo otro pseudónimo, estilo y voluntad artística, diseccionó la Transición española. Propongo que el uso de OPS de la imagen en ausencia de palabras, su representación de la violencia y la situación de sus dibujos en un contexto distópico colaboran no solo para enfrentarse a la violencia del franquismo sino también para forzar a sus lectores a hacer lo mismo. De esta manera, pretendo explorar nuevas vías para dar cuenta de los relatos disidentes de la Transición que utilizaban como medios expresivos otros no discursivos, pero no por ello menos eficaces. De este modo, pretendo completar ese panorama crítico atendiendo a un artista cuya obra documenta el trauma latente tras el relato oficial.

LA SÁTIRA DE OPS

Tradicionalmente se ha definido la sátira como un ataque de vicios o costumbres que encierra un juicio moral (Griffin 1). Northrop Frye define la sátira como “militant irony: its moral norms are relatively clear” (223). Pero los estudios recientes sobre la sátira han actualizado su alcance y naturaleza. La sátira no tiene necesariamente un objetivo claro y premeditado, la sátira puede ser indagación. Dustin Griffin, analizando la sátira menipea, afirma que el autor satírico “writes in order to discover, to explore, to survey, to attempt to clarify ... [T]he satirist does not really know where he is going” (39). Para el autor, la dicotomía moral es “the satirist’s point of departure rather than the destination” (Griffin 37). Esto contradice la perspectiva tradicional que entiende la sátira como un tratado moral cuyo objetivo inequívoco es reformar al lector. Reflejo de esta exploración por parte del autor, la sátira puede ser también una invitación a la reflexión para el lector: “[Satire] is a catalytic agent rather than an arm of the law or an instrument of correction: its function is less to judge people for their follies and vices than to challenge their attitudes and opinions, to taunt and provoke them into doubt, and perhaps into disbelief” (Elkin 201). Estas nuevas aproximaciones discuten la visión del género satírico únicamente como medio para combatir vicios. En la mayoría de los casos, la sátira ni se leía con ese propósito ni se concebía con el mismo, sino más bien para provocar a los lectores a la introspección, no para adoctrinarlos. En palabras de Griffin: “Satire serves not to attack an adversary but to unsettle its readers, conduct an inquiry, or explore a paradox” (120). Dicho de otro modo, especialmente en la mejor sátira, el objetivo del autor no se centra en

mejorar a sus lectores, sino en estimular su juicio. El objetivo, según Griffin, es fomentar una suerte de disciplina moral, es decir, hacer que los lectores se planteen ciertos dilemas que de otra manera no se plantearían. Específicamente, la sátira menipea,⁷ con su capacidad poliédrica y filosófica, es el mejor medio para estos fines. Esta forma de entender la sátira, como un ensayo, en su sentido más literal, aplaca en buena medida la ambigüedad interpretativa que provocan las viñetas de OPS en principio tan polisémicas y persuasivas.

SILENCIO

En la mayoría de las viñetas que aparecen en prensa el componente visual es meramente auxiliar: sirve de soporte para el elemento verbal del chiste. Pero en OPS no existe atribución de discurso a un personaje interpuesto, ni siquiera por medio de un lema que comenta la escena. En OPS la imagen es el único medio expresivo. Este hecho por sí mismo tampoco constituiría un elemento original ya que existen otros autores que practican la viñeta muda. Lo que hace especial a Rábago es que, paradójicamente, la renuncia a la palabra hace que su obra se equipare en expresividad e intelectualidad a los textos que acompañan al material gráfico. La obra de OPS destaca por su capacidad discursiva, algo contradictorio dada la economía de su lenguaje, y porque discute el mismo concepto de dibujo satírico al proponer un ejercicio intelectual alejado de lo que comúnmente se entiende por humor gráfico.

Estas viñetas de OPS aparecieron en diversas publicaciones: revistas satíricas como *Hermano Lobo* o *La Codorniz*, semanarios culturales como *La Estafeta Literaria*, o revistas de política, economía y cultura como *Cuadernos para el Diálogo* y la ya citada *Triunfo*, entre otras (Quiñonero 4; Cepeda 10). En ellas aparecían habitualmente viñetas o caricaturas de sátira política y, en las dos primeras, también noticias de tono sarcástico y artículos de opinión donde se analizaba la actualidad con un filtro irónico. En este medio donde el texto ocupaba un lugar preeminente (incluso en los chistes gráficos), encontramos los dibujos de OPS, que quieren ser discurso sin recurrir al lenguaje usando el poder de las imágenes. Estas deberían ser entendidas, como señala William Mitchell, “not as sovereign subject or disembodied spirits, but as subalterns whose bodies are marked with the stigmata of difference and who function both as ‘go-betweens’ and scapegoats in the social field of human visibility” (“What do Pictures” 81). En este medio abigarrado de imágenes, las de OPS especialmente reclaman una equiparación y no una translación al lenguaje verbal. Esta cualidad de las imágenes que exige una atención especial está íntimamente ligada a la importancia social de lo visual, la cual “is not merely a by-product of social

reality but actively constitutive of it" (82). Las viñetas de OPS no solo son comentarios acerca de su época, son creaciones que también la conforman. Los dibujos de OPS no solo reflejan el régimen, además lo cargan de significado; implantan una imagen, una narrativa sobre él que funciona como intermediario en las interacciones sociales. Si, como afirma Mitchell, las imágenes "are the filters through which we recognize and of course misrecognize other people", hemos de entenderlas, por tanto "as a repertoire of screen images or templates that structure our encounters with other human beings" ("Showing Seeing" 175). Así, el lector se reconoce en las imágenes, reconoce su sociedad, la dictadura franquista, o alguno de sus aspectos. Pero al mismo tiempo, el lector de estas imágenes se está viendo desde fuera, y al hacerlo se produce un "desconocimiento" como lo llama Mitchell, un extrañamiento de sí mismo y su contexto. La simplicidad de los dibujos, su aislamiento espacial y el exceso de sus distorsiones hacen que se individualicen y hagan más visibles sensaciones y realidades que se muestran reconocibles y extrañadas al mismo tiempo. Este doble mecanismo de relación del sujeto consigo mismo por medio únicamente de la imagen es la primera vía de actuación de la sátira en estas viñetas. La crítica satírica en este caso opera mostrándonos lo que teníamos delante ("recognize") y no veíamos ("misrecognize"). Si las imágenes apuntalaron el relato oficial de la Transición, OPS se vale de este mismo medio, de su poder para examinar nuestro subconsciente, para enfrentar a esas imágenes de los medios de comunicación unos dibujos que se erigen en instrumentos perfectos para la sátira, una peculiar sátira visual sin palabras.

Una combinación de dos elementos no relacionados en principio, en el plano lógico, pero unidos inesperadamente se aprecia en la figura 1: un hombre pensando y otro disparando a unos pájaros en un árbol. El problema se plantea cuando el árbol es la cabeza, la mente del hombre, y los pájaros son los que pueblan su cabeza, casi como en la expresión popular (tener pájaros en la cabeza). El hombre oculto dispara a los pensamientos del otro, pensante, acaso triste. Este camino, poco más o menos, es el que recorre todo lector de los dibujos de OPS, su silencio es precisamente el que invita a dilucidar el significado, el dilema moral que en este caso OPS nos plantea; y que, en el contexto de la Transición española, se podría relacionar con la falta de libertades, incluso en la intimidad del pensamiento donde ni los pájaros se dejan florecer antes de ser arrancados por la violencia de la autoridad agazapada.

Como se puede apreciar, la obra de OPS supone una ruptura de expectativa respecto al humor gráfico aparecido en publicaciones periódicas, ya que, explotando el poder de las imágenes, estos dibujos nos exigen un ejercicio intelectual aún similar al de los textos adyacentes, pero

aludiendo a un nivel inconsciente. Entre artículos o chistes sobre el régimen, encontramos el paréntesis callado de estas viñetas. Su silencio, el que muestran y el que demandan, tiene aire de ritual; y su poder reside, primero, en su renuncia al lenguaje. Al renunciar por completo al lenguaje, sus dibujos inciden en el poder de las imágenes. Unas imágenes tortuosas, siniestras, perversas, que a la vez desvelan una realidad oculta y crean herramientas visuales que son la base constitutiva de las interacciones del lector con su medio social, suponiendo, por otro lado, un elemento desestabilizador dentro del medio periodístico en el que se encuentran. Por tanto, los dibujos de OPS suponen una cala en el inconsciente colectivo de la sociedad posfranquista poniendo en dibujo a la vez lo inefable y lo que no encuentra acomodo por otras vías expresivas. OPS materializa una realidad invisible, da cuerpo al conjunto de pequeñas miserias que componen el entramado social, político y económico de un régimen dictatorial que había empezado a adecentar su pasado para pasar el examen democrático, cegando con muros de indiferencia y simplismo el armario donde guardaba sus cadáveres.

VIOLENCIA

Además del silencio, la característica que más llama la atención del trabajo de Rábago durante esta época es la violencia de sus dibujos. Esta violencia no es solo una forma de epatar sino una transposición artística de la violencia objetiva del franquismo, esto es, la violencia soterrada que no es evidente y mantiene las estructuras de poder: “the more subtle forms of a coercion that sustain relations of domination and exploitation, including the threat of violence” (Žižek 9). Slavoj Žižek habla de violencia subjetiva, la que es patente y atribuible a quien la ejerce, y violencia objetiva, que es invisible. Esta se divide a su vez en violencia simbólica, la cual está “embodied in language and its forms” (1), y violencia sistémica, que es necesaria para mantener el entramado social, económico y político. El estado natural de cualquier sociedad no es el de paz, sino el de esta violencia que Žižek llama sistémica y que sostiene la estructura. En sus palabras, la violencia sistémica corresponde a “the often catastrophic consequences of the smooth functioning of our economic and political systems” (2). Pierre Bourdieu llama poder simbólico a “that invisible power which can be exercised only with the complicity of those who do not want to know that they are subject to it or even that they themselves exercise it” (Bourdieu 164). En otras palabras, las formas implícitas de dominación cultural o social que se ejercen sobre un grupo de sujetos conscientes y sobre los hábitos sociales de su devenir cotidiano.

Aunque en la Transición se practicó violencia patente, sobre todo durante las protestas callejeras de finales de los setenta, otro tipo de violencia practicada en esta época fue oculta.⁸ Esta fue ejercida por el gobierno y se expresó primero mediante la represión y la opresión de las víctimas y la memoria histórica de la Guerra Civil, y más tarde mediante la censura y la persecución de la disidencia política. Este tipo de violencia simbólica ha salido a la superficie a través de diversas expresiones artísticas, y los estudios culturales hispánicos han dado cuenta de ello utilizando el concepto de la teoría psicoanalítica del “retorno de lo reprimido”. Siguiendo los planteamientos teóricos de Žižek, se debería leer la tumultuosa historia política y social de la Transición “against the background of its ‘inherent negation’, of the possible alternative histories which were ‘repressed’ and, from time to time, break in as ‘returns of the repressed’” (123). Y lo reprimido tiende a retornar de forma violenta, a veces físicamente, otras, mediante expresiones artísticas como las violentas viñetas de OPS. El retorno de lo reprimido ha sido un argumento esgrimido por hispanistas que han estudiado la cultura del periodo, como Teresa Vilarós en su influyente *El mono del desencanto*, o Jo Labanyi, quien, en su artículo “History and Hauntology”, se acerca a diversos textos filmicos y literarios, interesándose por lo que tienen de fantasmas del pasado que regresan, corporeizaciones del trauma que aflora, siguiendo la teoría del espectro de Derrida y las tesis de Benjamin sobre la filosofía de la Historia.

Pese a la violencia callejera, y la desconfianza respecto del proceso, la sociedad española, en la lectura más convencional, se sumó mayoritariamente a cierto “pacto del olvido” que la hiciera centrarse más en el futuro que en el pasado inmediato. Los académicos que han estudiado la cultura transicional han buscado ejemplos del retorno de esa memoria reprimida en diversos productos culturales. En esta línea de análisis habría que entender la función de la violencia de OPS, que reorienta el foco de atención crítico no hacia la superficie del discurso hegemónico, plagado de promesas de cambio, sino hacia los resquicios del muro franquista. En otras palabras, OPS muestra lo que teníamos delante y no veíamos: la represión sexual, el adoctrinamiento abyecto en la escuela, la falta de libertad, la humillación cotidiana, el catálogo de los horrores soterrados bajo el boato eclesiástico y militar, la nómina de infamias sepultadas bajo viviendas de protección oficial y pantanos, y la relación de ofensas enterradas en las cunetas junto a los muertos de la Guerra Civil o bajo los pilares de los mausoleos. OPS se impone la misión de perturbar a una ciudadanía decidida a un ejercicio colectivo de amnesia voluntaria.

Se puede observar el tratamiento que da Rábago a esta violencia objetiva en la selección de viñetas que recoge este artículo. Lo podemos

apreciar en el cazador oculto esperando para disparar a los sueños libres de un hombre que se atreve a pensar, para expresar la falta de libertad, la censura (fig. 1). Se observa también en una mujer que esconde los miembros descuartizados bajo la alfombra tranquilizadora de la realidad, mientras mira hacia arriba, para no ver lo que está haciendo, para olvidar, expresando el pacto de olvido, el desprecio a las víctimas (fig. 2). En otra viñeta asistimos al pisado de niños para desangrarlos, para vaciar su futuro, gritando desconsolados, y uno de ellos, al borde de la cuba, rompiendo la cuarta pared y apelando con la vista al lector que observa la viñeta, para incidir en el adoctrinamiento educativo del franquismo, o en la explotación laboral a la que las nuevas generaciones se verán abocadas (fig. 3). Otro ejemplo lo ofrece un hombre que ataja el fuego amenazante degollándose pues su sangre es lo único que tiene, y para sobrevivir tiene que entregar su vida, mientras al fondo, ominosos, se transparentan unos huesos enterrados, aludiendo así a las víctimas del franquismo humilladas, enterradas, entregándose en sacrificio (fig. 4). Vemos de nuevo ese autosacrificio en el músico cuyo arte no le deja vivir, pero ha de descuartizarse a sí mismo para que el espectáculo le permita subsistir, apuntando a los abusos y la humillación cotidiana, a la impasibilidad y el gusto ante la desgracia ajena (fig. 5). Se aprecia también esta indiferencia en un hombre tomando café tranquilamente, sin reparar en su entorno en ruinas, sin prestar la más mínima atención al cadáver junto a él, reflejando así la falta de solidaridad, la insensibilización ante las atrocidades (fig. 6). Su acercamiento no es ni puede ser racional, no es posible describir objetivamente algo que recorre la superficie de forma subrepticia. Para ello, un acercamiento válido es el artístico, el poético. Ahí es donde entra el trabajo de OPS, haciendo visible lo invisible, sacando a la superficie esa violencia objetiva tan difícil de aprehender. Su obra evidencia la violencia objetiva vistiéndola de subjetiva, desvelando su agresión.

Hannah Arendt afirma que cuando un gobierno cae en la tentación de usar la violencia para apuntalar su poder, precisamente lo que hace es disminuirlo (54). Cuanta más violencia usa un régimen, menos poder tiene a su disposición. Por este motivo OPS se centra en la visibilización de la violencia pasada y la violencia objetiva cotidiana en la dictadura. El autor sabe que mostrar a un régimen en su violencia, aunque simbólica, conlleva debilitar su hegemonía. Tras el torbellino de violencia subjetiva, patente, de la Guerra Civil, tras los miles de represaliados, las ejecuciones y campos de concentración, los sublevados detentaron el poder, sosteniéndose en una violencia objetiva que sostenía la estructura política y social. OPS se ocupa de revertir este proceso que va desde la violencia subjetiva, visible, a la violencia objetiva, invisible, mostrando la violencia objetiva como subjetiva,

esto es, revelándola a los ojos de una ciudadanía que, como veremos, a ojos de OPS, se muestra aquiescente.

Las viñetas de OPS muestran dos tipos de violencia, la primera ejercida desde unos personajes opresores hacia unos oprimidos (véase la figura 3 y la cuba con clavos de la que los niños no pueden escapar). Los opresores son casi siempre identificables por elementos idiosincráticos, como su atuendo, su bigote y por diversos complementos: gafas, monóculos, boquillas y fustas. Los oprimidos a veces no tienen rostro y, si lo tienen, es doliente. Pero existe otro tipo de violencia, y es la que los oprimidos se autoinfligen: abundan las mutilaciones, las torturas recíprocas, los asesinatos, que figuras humanas sin atribuciones opresoras ejercen sobre ellas mismas o sobre otros de su misma condición (véanse las ya mencionadas figuras 4 y 5). OPS está haciendo visible lo que Foucault llama “efectos de dominación” sobre el cuerpo: “[T]he power exercised on the body is conceived not as a property, but as a strategy, that its effects of domination are attributed not to ‘appropriation’, but to dispositions, maneuvers, tactics, techniques, functionings; that one should decipher in it a network of relations, constantly in tension, in activity” (26).

OPS está, por tanto, sirviéndose del extrañamiento para hacer atractivo su discurso, una técnica presente en el humor y que constituye su esencia. Pero en el caso de OPS, las alteraciones corporales que causan extrañeza no son exactamente cómicas, sino que su finalidad es la de mostrar las “técnicas” mediante las cuales se ejerce el poder y que asientan las relaciones de dominación. La denuncia de OPS, por tanto, se extiende a toda la sociedad que reproduce y acepta el *statu quo*. Destaca, por otro lado, la impasibilidad con que la violencia es percibida por los personajes de muchas viñetas, sin provocar la más mínima reacción y, con ello, imitando al propio observador de estos dibujos, potenciando así el símbolo del espejo quebrado (véase la indiferencia del hombre en la figura 6). No solo exponen la violencia, sino que también sorprenden al espectador en un sadismo cómplice al observarla (véase la mirada del niño dirigida al lector en la figura 3). Se trata de una complicidad que se acerca a la connivencia e impasibilidad de la población hacia la violencia pasada y presente del régimen.

Esta violencia en las revistas satíricas no es privativa de OPS. Ha sido un tópico, acertado por otra parte, entre la crítica tradicional señalar el humor negro entre los dibujantes que poblaban las revistas y periódicos de la Transición. Pero una diferencia fundamental entre OPS y otros autores que se encuadraban en el espectro de la sátira es una intencionada y manifiesta falta de jocosidad: OPS no busca la risa sino hacer que el lector ahonde en lo que se esconde tras las apariencias. Así lo ha expresado el propio autor en

numerosas ocasiones: “Yo me encuentro incómodo referente al término de humorista. Creo que lo que yo hago no es humor, es otra cosa” (Rábago, “Conferencia”).⁹ Es habitual identificar al dibujo satírico que aparece en periódicos y revistas con el humor, pero, como dice el propio autor, “el humor es un componente de la sátira, pero no es un ingrediente necesario de la sátira y, desde luego, en mi trabajo lo es en una medida muy pequeña” (Rábago, “Entrevista”). La hilaridad, por tanto, es solo una de las formas de expresión que adopta el género satírico, no siendo su voluntad ni la evasión, ni el entretenimiento, sino el ataque a abusos e injusticias. De nuevo, Rábago aclara que su trabajo es “un dibujo satírico, que también tiene una larga tradición, en el que alguna vez, alguno de los componentes puede ser el humor, pero que no es esencial que aparezca” (“Conferencia”). La risa no es condición *sine qua non* de la sátira, como se puede comprobar al observar a los maestros del género Jonathan Swift o Alexander Pope. Robert Corum, al estudiar la sátira del escritor francés Nicolas Boileau, considerado como modelo del género satírico, señala que “we can conclude that any definition of satire should not dictate that laughter is an essential component” (Corum 175). Contradice así a George A. Test, para quien la risa es un elemento básico de la sátira: “the presence of laughter-inducing devices and techniques is virtually a certainty in satire. Every device known to humor and comedy can be found in satire” (Test 26). Pero esa “virtualidad” en que se escuda el autor esconde una falacia lógica: aunque compartan recursos, la hilaridad del humor no tiene por qué estar presente en la sátira. Por lo tanto, la falta de jocosidad no puede ser un obstáculo para identificar el trabajo de OPS como satírico.

Pero, ¿puede haber humor negro en estos dibujos si no hay comicidad? Apoyándose en las teorías de Freud, Critchley afirma que el humor negro “is generated by the super-ego observing the ego, which produces *un humour noir* that is not depressing but rather liberating and elevating” (95). André Breton, que acuñó el término, aludía a la “rebelión superior del espíritu” (*Antología* 10) y puso como ejemplo paradigmático de estas “unsentimental subversions” (Critchley 10) a Jonathan Swift. Patrick O’Neill, citando parcialmente a Max F. Schulz, propone una definición tradicional de humor negro: “the ‘refusal to treat tragic materials tragically’ (48) but rather to subject them to comic, even grotesque distortion” (*The Comedy* 25). No cabe por tanto el trabajo de OPS en esta definición. No existe rebelión del espíritu ante una amenaza mediante la comicidad. Lo trágico es tratado como trágico. El propio O’Neill trata de actualizar la idea de humor negro y ahonda en el humor “of a more extreme type which produces less amusement than horror or disgust” (“The Comedy of Entropy” 149) y al que bautiza como “humor entrópico.” Pero tampoco esta visión moderna del humor negro se

ajusta al arte de OPS, pues a pesar del dolor o el vacío que se puede hallar en el humor entrópico de O'Neill, al final "we do laugh, and while we laugh there is hope" (165). La risa no es compatible con dibujos como la figura 3, ni por parte del lector ni del autor. Solo cabe el desasosiego. La ansiedad taxonómica no puede quedar resuelta en este sentido.

La inquietud y desazón que provocan los dibujos de OPS, la combinación perturbadora de elementos dispares, la distorsión constante de cuerpos y acciones, se puede relacionar con lo grotesco.¹⁰ Este choque sin resolver de elementos incompatibles es lo que hace a los dibujos de OPS por un lado capaces de extrañar, centrando nuestra atención en el subtexto del dibujo, en qué quieren decir, y por otro, ricos en interpretaciones.¹¹ OPS abunda en la incongruencia y la ruptura de la expectativa, situando su trabajo en una corriente surrealista al servicio de la sátira. Esta incongruencia realizada en muchas ocasiones sobre el cuerpo es la que nos hace encontrar placer en lo grotesco, en lo macabro, en lo siniestro y otras categorías estéticas relacionadas con emociones negativas (Morreall 204-05). Lo grotesco y lo siniestro son dos categorías que se integran a menudo en la sátira, y, dada la inquietud que provocan los dibujos de OPS, estas categorías pueden arrojar luz sobre el funcionamiento de estas viñetas.¹² En la mayoría de ellas, dos elementos dispares aparecen combinados, y es en su paradójica unión en la que reside no solo su efecto chocante, sino también su satírica propuesta discursiva. Por tanto, la obra de OPS se acerca a lo que Dustin Griffin llama "skeptical satire", aquella que "allows us to express our deepest doubts and fears about the foundations of human culture and, by expressing them in satiric fiction, to protect ourselves from their full force" (183). Apoyándose en las ideas de Johnson, Griffin apunta que la sátira no es "a call for reformation or even punishment but a form of meditation – of 'revolving' (that is to say, turning over in the mind) ideas 'from which almost every other mind shrinks with disgust'" (183). Griffin concluye en que la sátira no se ocupa de revelar la deformidad moral de sus víctimas, sino de apoderarse de ella para que no nos atormente (183). Esto nos puede dar una de las claves para acercarnos a las viñetas de OPS, sobre todo para analizar cuál es su efecto. Lo grotesco de estas escenas hace aflorar el trauma del franquismo, obligando al lector a enfrentarse a él. Como señalaba antes, estos dibujos son incompatibles con el humor negro porque no tienen un uso balsámico o liberador, ya que se trata de una sátira escéptica que demanda del lector un ejercicio de introspección. En OPS, la sátira no busca la hilaridad sino la reflexión callada, nos invita a afrontar el trauma de la Guerra Civil, a conjurar el dolor de las muertes que siguen presentes, a arrostrar la maquinaria de propaganda del régimen de Franco y su violencia cotidiana. Sus viñetas son sátira visual, y como tal se dedican a revolver en

la mente del lector un conjunto de ideas incómodas, muchas de ellas perturbadoras. Esta sátira negra va encaminada a que el espectador se enfrente a esas ideas desagradables y las resuelva, las venza, se adueñe de ellas.

Antes he señalado que las imágenes de OPS responden a una influencia surrealista, que como señala el propio autor, se podría identificar en especial con Otto Dix, Max Ernst, Salvador Dalí y René Magritte (Rábago, “Re: saludo”). Pero el surrealismo solo aparece en su trabajo como técnica, no como opción artística. Breton, en su “Primer manifiesto surrealista”, define el surrealismo como “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (*Manifiestos* 44). Sin embargo, la obra de OPS está lejos de un puro automatismo, ya que su objetivo es hacer reflexionar al lector, sintetizar en imágenes una idea sobre su tiempo. Por tanto, se puede concluir que el autor utiliza el surrealismo solo como herramienta, para romper la dependencia con la realidad y atraer al lector con imágenes sugerentes para que medite sobre su mensaje escondido. El propio autor ha afirmado que existe surrealismo en su obra, pero “[s]ólo como método. El surrealismo puro no tiene un objetivo, no busca una diana, mientras que yo sí la busco. El surrealismo deja que la mente fluya sin que haya un control sobre lo que va surgiendo, y yo sí lo tengo” (Rábago, “Más que dibujar” 64).

Rábago ha señalado que solo le “interesa hacer reflexionar o dar pautas que sirvan para reflexionar, además de hacerlo [él] mismo” (“Más que dibujar” 62). Este es el objetivo de OPS: no un cambio político directo, ya que el satírico no suele tener una propuesta clara, pero sí un cambio en sus lectores. Y en este sentido, las imágenes de OPS constituyen un vehículo óptimo para la sátira, ya que, en palabras de Griffin: “By conducting open-ended speculative inquiry, by provoking and challenging comfortable and received ideas, by unsettling our convictions and occasionally shattering our illusions, by asking questions and raising doubts but not providing answers, satire ultimately has political consequences” (160). Es precisamente esto, mejor que cualquier otro autor de las revistas de la Transición, lo que hace OPS con sus dibujos. Estos indagan el problema de la memoria y el trauma, provocan al lector a replantearse su relación con la clase política y con sus semejantes, lo mueven a cuestionar la propaganda ideológica que le rodea, lo llevan, por fin, a enfrentarse a sus fantasmas y a reconocerse en ellos.

ESPACIO

Para contrarrestar la imagería nacionalcatólica del franquismo, OPS crea una nueva narrativa simbólica mediante elementos propios, recurrentes y que pueblan su mundo de significado. Además de los elementos físicos concretos de los personajes que los hacen identificables y de un gusto abundante por la atrocidad, hay un aspecto fundamental en los dibujos de OPS: sus escenas no transcurren en ninguna parte. La distopía que presenta OPS se antoja *a priori* paradójica. Parece que la mejor forma de hablar del franquismo es mostrándolo en sus esencias, en su esqueleto. Al acercarse a su tiempo y lugar, la España de los setenta, precisamente lo que hace el autor es vaciar la viñeta de toda identificación contextual. No solo falta la referencia a la vida política del momento, tampoco encontramos ningún asidero deíctico que pudiera identificar los dibujos con su época y lugar de publicación. La referencia específica al momento en que aparecieron estas viñetas es irrelevante, ya que, como señala el propio autor, Rábago “[r]ehúy[e] la actualidad. La actualidad es lo que nos impide ver qué pasa” (“Entrevista”). El autor no comenta acontecimientos concretos, sino que retrata una época.¹³ Solo los símbolos sirven para anclar su obra a lo real, aunque inefable: su obsesión con los monumentos, la recurrencia de la perversión educativa como tema de sus viñetas, la casi paródica recreación de las relaciones de explotación (véanse las figuras 7-9).

Junto a la renuncia al lenguaje, esta renuncia al espacio concreto puede sin duda atribuirse a la estrategia antimimética presente en la caricatura y que consiste en sustraer de la representación todo lo que no pertenezca a la idea principal. OPS, como otros dibujantes, restan contexto para sumar eficacia. Por otra parte, la modificación del espacio tiene larga tradición en el género: el gran satírico Jonathan Swift, por ejemplo, para criticar los vicios de la Inglaterra de su época embarcó a Gulliver en un viaje por reinos imaginarios. Griffin señala la utopía como uno de los recursos de la sátira porque constituye “a kind of game, a staged opposition of ideas” (87). Cuando nos enfrentamos a las viñetas de OPS se nos presenta un dilema ético en su esencia, desprovisto de contexto, de esta manera podemos aprehenderlo mejor, y por otra parte debemos tratar de contextualizarlo, si no en un lugar específico, sí en un marco conceptual concreto.

Tomemos por ejemplo las tres últimas viñetas mostradas (figuras 7 a 9). Para llegar al fondo de la propuesta de OPS, podríamos identificar una serie de opciones: el perro que sale del saco donde alguien lo había metido para dejarlo morir, según la aberrante costumbre, para dirigirse a un monumento, magnífico, imponente, escarbar bajo él, y descubrirnos que el homenaje se había construido sobre cadáveres, demostrando que, para derrumbar el monumento franquista, solo hacía falta exhumar sus

vergüenzas. La violencia simbólica también se ve en el adoctrinamiento de las nuevas generaciones en la figura 8, gracias a un monumento que esconde bajo su manto una casi inapreciable calavera, mostrando el secreto oculto, el monumento franquista se edificó sobre los muertos de la guerra civil. En las figuras 7 y 8, además, se podría identificar un motivo recurrente en OPS, la alusión a los monumentos que, en palabras de Alfredo González-Rubial, como símbolos del régimen “were weapons for inflicting violence on the vanquished, a materialization of the daily punishment that the Republicans and their families had to endure” (111) y además supusieron “a very simple and straightforward master narrative of the conflict – a baroque pedagogy” (109). Esa pedagogía ideológica está expresada en la figura 8, con el biberón que amamanta al niño, salido directamente de la estatua. Por último, en la figura 9, las relaciones de explotación pueden observarse en el hombre con alas que sin embargo obliga al otro a llevarlo a cuestas, aludiendo a la humillación cotidiana, la falta de miras del fratricidio, el egoísmo.

Para llegar a su esencia, como decía, debemos desandar el camino poético de lo grotesco, de las distorsiones violentas que se nos muestran, para fijarlas en nuestro ámbito de realidad, pero no es posible caer en el juego de referencialidades. La referencialidad para el género satírico, más si cabe en un tiempo de censura y represión, no es ni evidente ni deseable. Y es precisamente esa referencialidad la que OPS hurta del dibujo para evitar su abuso, que distraería de lo realmente importante: su invitación a pensar.

Esta renuncia espacial es una renuncia a la referencia, que potencia el ejercicio intelectual que sugieren sus imágenes. Esta estrategia de prescindir del espacio es coherente con el estilo y esencia de su obra. No es tanto que OPS despoja a la imagen de todo lo que le sobra como que su misma naturaleza se encuentra en estas ausencias. La propuesta del autor de una España diferente nace de la negación: la falta de palabras en sus viñetas y la falta de espacio se erigen en contraste a la cacofonía de discursos presentada en la Transición española. La insistente presencia de lo violento no se debe pasar por alto. Es esta violencia la que crea un sujeto de sus lectores, forzándolos a afrontar la realidad presentada no en el espacio o en las voces de estas imágenes, sino en las calles y en la realidad social de la España en que viven. La violencia callejera, las protestas, las expresiones literarias y artísticas alternativas, ponen en duda la visión teleológica del proceso transicional que nos ha llegado hasta hoy en día, y ese cuestionamiento, existente desde los sesenta, se ha intensificado en los últimos años por parte de politólogos, historiadores y periodistas. La obra de OPS necesariamente ha de completar no solo el panorama heterogéneo

de la Transición, sino también el estudio de la sátira como medio fecundo de pensamiento.

University of South Carolina Aiken

NOTAS

- 1 Primero, desde la oficialidad del gobierno, y más tarde, a medida que avanzaba el proceso, también desde posiciones de izquierda, la Transición se dibujó con tintes positivos. Para los críticos con el proceso transicional, esta corriente nace en la maquinaria propagandística del régimen y gracias también a una izquierda complaciente con las cuotas de poder alcanzadas. Como representativos de esta postura, véanse Victoria Prego, Javier Tusell, Santos Juliá y Paul Preston.
- 2 Todas las revistas satíricas, a excepción de *El Jueves*, la única que sobrevive en la actualidad, desaparecieron paulatinamente en los años ochenta. Para una historia detallada y personal de la prensa del momento, véase Fontes y Menéndez.
- 3 Para un análisis histórico del debate entre olvido y memoria que se produjo durante el proceso transicional, véase Muñoz Soro.
- 4 Algunas de estas revistas fueron: *Por favor*, creada por el dibujante El Perich y los escritores Manuel Vázquez Montalbán y Juan Marsé, cuyo primer número apareció en 1974; *El Pápus* (1973); y *El jueves* (1977).
- 5 Además de los ya citados Fontes y Menéndez, para un repaso historiográfico de las revistas satíricas véase Tubau. Para un análisis temático, véase Segado Boj. Un análisis temático e historiográfico más reciente se puede encontrar en el volumen editado por Bordería Ortiz, et al. Un ejemplo de los acercamientos al humor de las revistas satíricas, visual o textual, se puede encontrar en los textos que acompañan al catálogo de la exposición *La Transición en tinta china*.
- 6 Para ejemplos de estudios sobre dibujantes concretos de la Transición, véanse Llera o Agüero.
- 7 Junto a la vitriólica sátira juvenaliana y la bondadosa sátira horaciana, existe un tercer tipo de sátira menos estudiada pero no menos practicada. Se trata de la sátira menipea, más dialógica, más heterogénea que las anteriores. Northrop Frye dice que esta “deals less with people as such than with mental attitudes” (309), y, por tanto, este tipo de sátira se caracteriza por “its ability to handle abstract ideas and theories” (309).
- 8 Según Mariano Sánchez, entre 1975 y 1983 se produjeron 2.072 heridos y 591 muertes a causa de la violencia política, incluyendo “los terrorismos de extrema izquierda, nacionalistas, de extrema derecha, la guerra sucia, la

represión en la calle, la tortura y otras manifestaciones de violencia política” (353). De estas muertes, 188 corresponden a lo que el autor llama “violencia política de origen institucional” (18), cuyos autores en su inmensa mayoría nunca fueron juzgados.

- 9 Siempre que se le ha planteado la pregunta, el autor se ha expresado en similares términos: “[n]o considero que nada de lo que hago tenga capacidad de hacer reír” (Rábago, “Más que dibujar” 62).
- 10 Véase Edwards y Graulund para una variedad de definiciones distintas del arte grotesco (3,37).
- 11 Como afirman Edwards y Graulund, “the attributes of incompatibility and ambivalence do not simply lead to a conceptual dead-end or a place where meaning is absent and unattainable. Instead, the grotesque offers a creative force for conceptualizing the indeterminate that is produced by distortion, and reflecting on the significance of the uncertainty that is thereby produced. This means that the discombobulating juxtapositions and bizarre combinations found in grotesque figures in literature and the other arts open up an indeterminate space of conflicting possibilities, images” (3).
- 12 Véase el trabajo de George A. Test, quien señala esta concomitancia entre lo grotesco y lo satírico (26).
- 13 Para poner un ejemplo claro de esta tendencia de OPS, me refiero a las viñetas que se publicaron en el año 1974 (figuras 5 y 7). Éste es un año con importantes acontecimientos, como el ascenso en enero de Arias Navarro a presidente del gobierno, el “espíritu del 12 de febrero” tras el compromiso del nuevo presidente de aprobar una ley de asociaciones, las últimas ejecuciones del régimen, y la revolución de los claveles de Portugal en el mes de abril. Sin embargo, ni en las viñetas referidas, ni en todas las que publica OPS a lo largo de todo este año, caben interpretaciones referenciales, al menos no referidas un hecho contemporáneo, aunque sí, a la época que vivía España.

OBRAS CITADAS

- AGÜERO GUERRERA, MARTA. “Humor in Forges’ Editorial Cartoons: A Cognitive-semantic Analysis of Multimodal Texts.” *ELUA. Estudios de Lingüística* 27 (2013): 7-13.
- ARENDRT, HANNAH. *On Violence*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1970.
- BORDERÍA ORTIZ, ENRIQUE, FRANCESC-A MARTÍNEZ GALLEGU, Y JOSEP LL. GÓMEZ MOMPART, EDS. *El humor frente al poder. Prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España (1927-1987)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- BOURDIEU, PIERRE. “On Symbolic Power.” *Language and Symbolic Power*. Ed. John B. Thompson, Cambridge: Harvard UP, 1991. 163-70.

- BRETON, ANDRÉ. *Antología del humor negro*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1972.
- . *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- BUCKLEY, RAMÓN. *La doble transición: política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI de España, 1996.
- CORUM, ROBERT. "The Rhetoric of Disgust and Contempt in Boileau." *The Shape of Change: Essays in Early Modern Literature and La Fontaine in Honor of David Lee Rubin*. Eds. Anne L. Birberick y Russell Ganim. Ámsterdam: Rodopi, 2002. 163-80.
- CEPEDA, LAURA. "OPS. Las entrevistas de Laura Cepeda." *Totem* 19 (1979): 10-11.
- CRITCHLEY, SIMON. *On Humour*. Londres: Routledge, 2002.
- EDWARDS, JUSTIN D., Y RUNE GRAULUND. *Grotesque*. Nueva York: Routledge, 2013.
- ELKIN, PETER K. *The Augustan Defence of Satire*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- FONTES, IGNACIO, Y MANUEL ÁNGEL MENÉNDEZ. *El parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid, 2004.
- FOUCAULT, MICHEL. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- FRYE, NORTHROP. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- GARCÍA UREÑA, PABLO. "OPS y El Roto en *Hermano Lobo*. El eclecticismo de Andrés Rábago." *Tebeosfera*, 2ª época-12 (2014): S. pag. Web.
- . "OPS y El Roto en *Hermano Lobo*. Radiografías de una sociedad." *Tebeosfera*, 2ª época-12, (2014): S. pag. Web.
- GENOVÉS, JUAN. *El abrazo*. 1976. Acrílico y serigrafía sobre lienzo. Museo Reina Sofía, Madrid.
- GONZÁLEZ-RUBIAL, ALFREDO. "Beyond the Mass Grave." *Legacies of Violence in Contemporary Spain: Exhuming the Past, Understanding the Present*. Eds. Ofelia Ferrán y Lisa Hilbink. Nueva York: Routledge, 2017. 93-119.
- GRIFFIN, DUSTIN. *Satire. A Critical Introduction*. Lexington: The UP of Kentucky, 1994.
- JULIÁ, SANTOS. *Transición: historia de una política española (1937-2017)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- KAYSER, WOLFGANG. *The Grotesque in Art and Literature*. Nueva York: Columbia UP, 1981.
- LABANYI, JO. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Ámsterdam: Rodopi, 2000. 65-82.

- LABRADOR MÉNDEZ, GERMÁN. *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir, 2009.
- LLERA, JOSÉ ANTONIO. "De la palabra a la imagen: el chiste gráfico de Chumy Chúmez." *Tebeosfera*, 2ª época-2 (2008): S. pag. Web.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, ALBERTO. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.
- MENÉNDEZ, MANUEL ÁNGEL. "El dulce, breve tiempo de la gloria (Auge y pérdida de un mercado)." *Fontes y Menéndez* 17-58.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture." *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Eds. Michael Ann Holly y Keith Moxey. Williamstown: Clark Art Institute and Yale U P, 2002. 231-50.
- . "What do Pictures Really Want?" *October* 77 (1996): 71-82.
- MORÁN, GREGORIO. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991.
- MOREIRAS MENOR, CRISTINA. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- MORREALL, JOHN. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Nueva York: SUNY Press, 1987.
- MUÑOZ SORO, JAVIER. "La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)." *Ayer* 81 (2011): 25-55.
- O'NEILL, PATRICK. "The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour." *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 10. 2 (1983): 145-66.
- . *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading*. Toronto: U of Toronto P, 1990.
- OPS (ANDRÉS RÁBAGO). *La edad del silencio*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- . "Sin título" [figura 1]. *La edad del silencio*. 15.
- . "Sin título" [figura 2]. *La edad del silencio*. 219.
- . "Sin título" [figura 3]. *La edad del silencio*. 160.
- . "Sin título" [figura 4]. *La edad del silencio*. 81.
- . "Sin título" [figura 5]. *La edad del silencio*. 123.
- . "Sin título" [figura 6]. *La edad del silencio*. 73.
- . "Sin título" [figura 7]. *La edad del silencio*. 107.
- . "Sin título" [figura 8]. *La edad del silencio*. 88.
- . "Sin título" [figura 9]. *La edad del silencio*. 152.
- QUIÑONERO, JUAN PEDRO. "Palabras sobre un dibujante sin palabras. OPS y el pánico de imaginar..." *Totem* 9 (1978): 4-5.
- PREGO, VICTORIA. *Así se hizo la transición*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.
- PRESTON, PAUL. *The Triumph of Democracy in Spain*. Londres; Nueva York: Methuen, 1986.
- RÁBAGO, ANDRÉS. Entrevista de Juan Antonio Llorente. "Más que dibujar o hacer reír, me interesa hacer reflexionar." *Escritura pública* 50 (2008): 62-64.

- . “Entrevista a Andrés Rábago García ‘El Roto’.” *La casa encendida*. Youtube, 29 abril 2010. Web.
- . “Conferencia de Andrés Rábago ‘El Roto’ – IV Curso Escuela de ciudadanos.” *Escuela de ciudadanía*. YouTube, 28 marzo 2014.
- . “Re: saludo.” Mensaje a Francisco J. Puerto. 5 marzo 2017. Correo electrónico.
- SÁNCHEZ, MARIANO. *La transición sangrienta*. Barcelona: Península, 2010.
- SEGADO BOJ, FRANCISCO. “El camino a las elecciones de 1977: El primer gobierno de Adolfo Suárez en las viñetas de la prensa diaria.” *Hispania* 69. 232 (2009): 477-512.
- SCHULZ, MAX F. “Black Humor.” *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*. Eds. Frederick Ungar y Lina Mainiero. 4, Nueva York: Ungar, 1975. 45-49.
- SUBIRATS, EDUARDO, ED. *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- TABAU, IVÁN. *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987.
- TEST, GEORGE A. *Satire. Spirit and Art*. Gainesville: U of South Florida P, 1991.
- THOMSON, PHILIP. *The Grotesque*. Londres: Methuen, 1972.
- TOUTON, ISABELLE. “Los chistes gráficos de El Roto y J.R. Mora como ‘arma de destrucción pasiva’ antineoliberal.” *Revista de ALCES XXI* 1 (2013): 204-47.
- La Transición en tinta china*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2013.
- TUSSELL, JAVIER. *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16, 1991.
- VILARÓS, TERESA M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *Violence*. Nueva York: Picador, 2008.



Figura 1



Figura 2

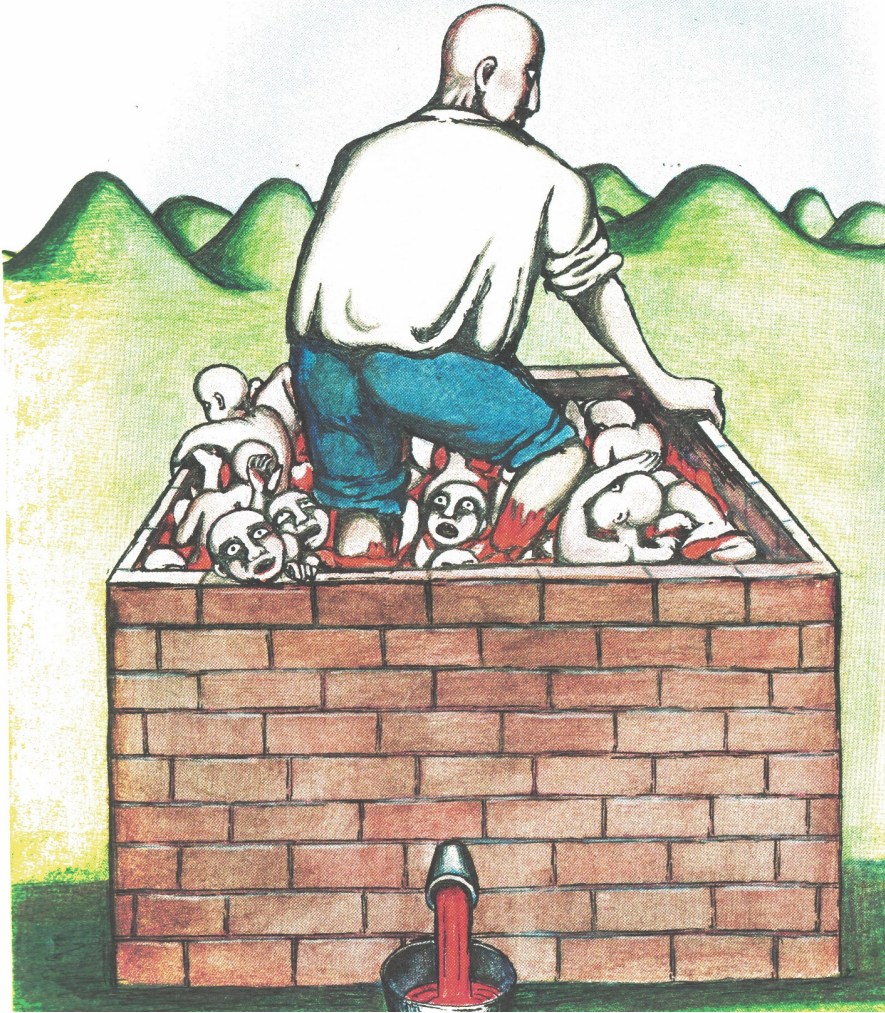


Figura 3



Figura 4



Figura 5

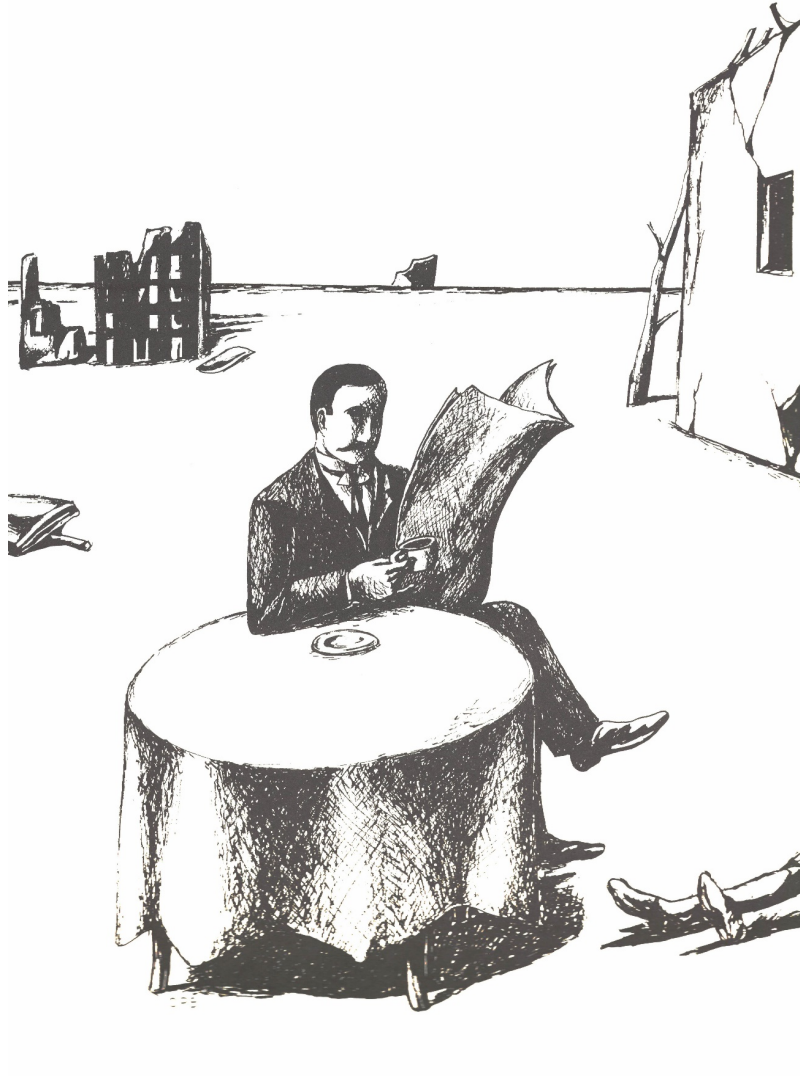


Figura 6

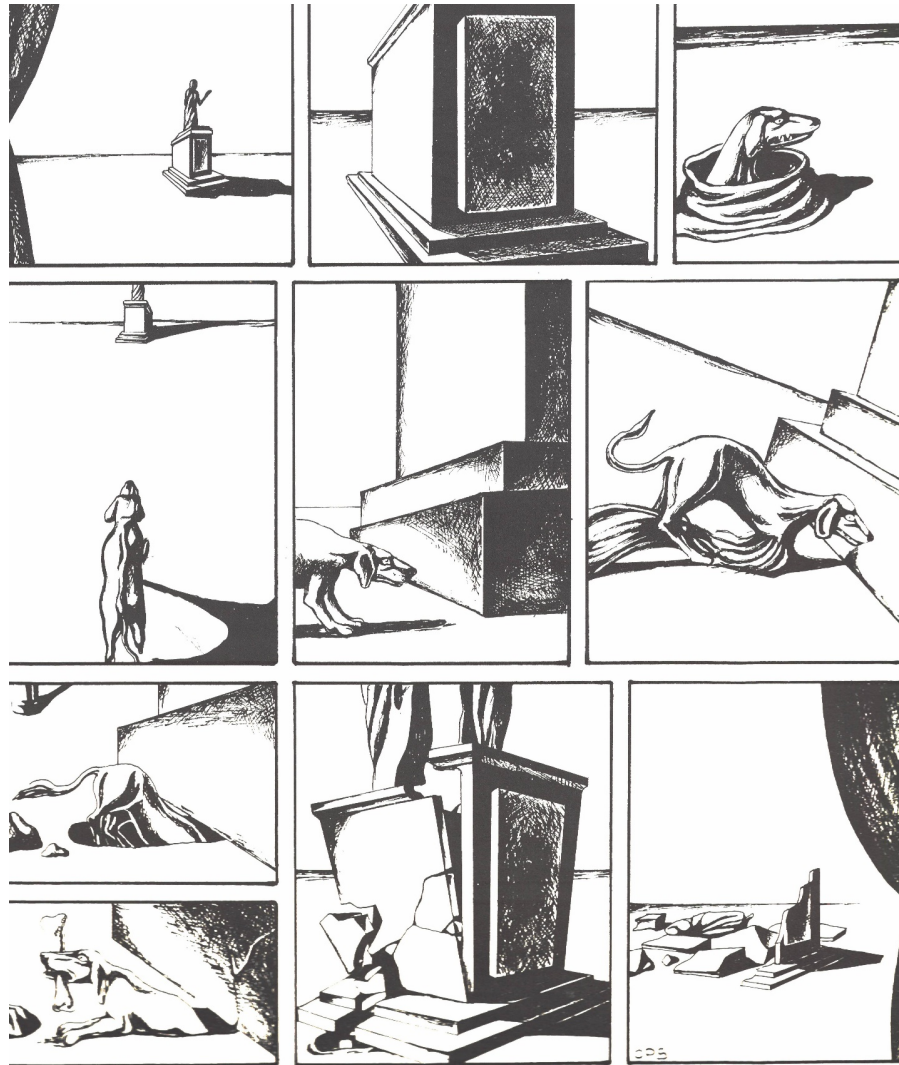


Figura 7

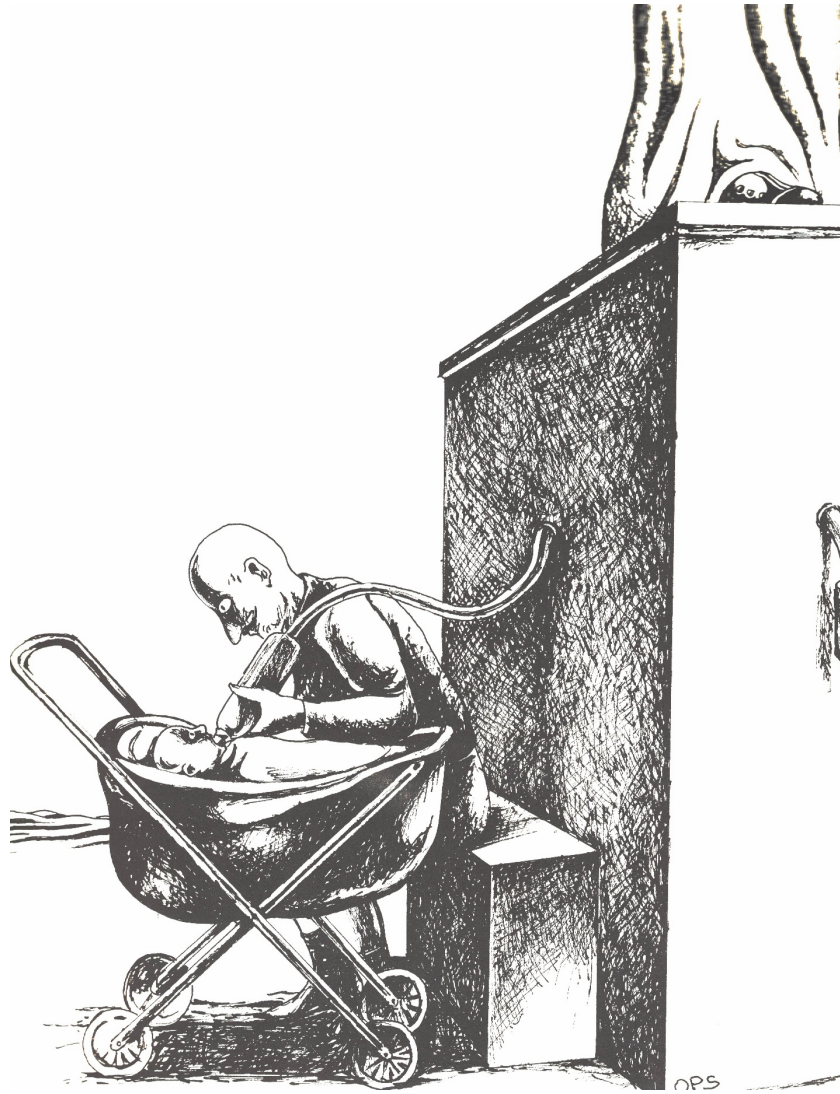


Figura 8



Figura 9