



HAL
open science

**“ Globos subversivos y compromiso social en España.
De Butifarra! hasta Dinero de Miguel Brieva ”**

Benoit Mitaine

► **To cite this version:**

Benoit Mitaine. “ Globos subversivos y compromiso social en España. De Butifarra! hasta Dinero de Miguel Brieva ”. Lluch- Prats, Javier; Martínez Rubio, José; Souto, Luz C. Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea, 1, Diablotexto Digital, pp.265-280, 2016, Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea, 978-84-617-7724-2. 10.7203/anejosdiablotextodigital-1 . hal-01699503

HAL Id: hal-01699503

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01699503v1>

Submitted on 26 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



LAS BATALLAS DEL CÓMIC

Perspectivas
sobre la narrativa gráfica
contemporánea

Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto
(eds.)





LAS BATALLAS DEL CÓMIC

Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea

**Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto
(eds.)**

Colección Anejos de *Diablotexto Digital*

Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea. Lluch-Prats, Javier, José Martínez Rubio y Luz C. Souto (2016). València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 1,356 pp.

ISBN: 978-84-617-7724-2

DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-1

Diablotexto Digital

Universitat de València
Departamento de Filología Española
Av. Blasco Ibáñez, 32 - 46010 Valencia
Tel. +34 - 3864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directores

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)
Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Secretaría

Luz C. Souto (Universitat de València)

Editor de sección: Sobretextos

Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (Syracuse University)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzone (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Nota editorial	5
Propuestas entre la imagen y la palabra: el cómic y sus contornos, <i>Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto</i>	6
La construcción del shōjo manga. Apuntes para situar históricamente el cómic japonés para chicas, <i>María Abellán Hernández</i>	15
Infancia y violencia de estado en el cómic: de la obra individual a la denuncia colectiva, <i>Florencia Battagliero Rocco</i>	33
<i>María y yo</i> , el autismo en las aulas a través del cómic, <i>Gemma Burgos Segarra</i>	50
El perspectivismo histórico en <i>Las memorias de Amorós</i> de Federico del Barrio y Felipe Hernández Cava, <i>Jaime Céspedes</i>	66
El cómic de Carlos Giménez y su compromiso con temas sociales, <i>Pierre Alain de Bois</i>	83
<i>Hadashi no gen</i> y las atrocidades de la bomba atómica, <i>Analía Costa y Beatriz Velázquez del Pozo</i>	97
Rebelión, control y resistencia: <i>Akira</i> , de Katsuhiro Ōtomo, <i>Rodrigo García Aparicio</i>	107
Viñetas de memoria: <i>Los surcos del azar</i> de Paco Roca, <i>Carmen P. García Navarro</i>	118
<i>Arrugas</i> (2007), de Paco Roca: la adaptación cinematográfica, <i>Sonia Gil Rumí</i>	133
El humor gráfico y verbal de Lalo Kubala: de la evocación nostálgica en <i>Palmiro Capón</i> al compromiso sociopolítico en <i>Barbaritats Valencianes</i> , <i>Juan Gómez Capuz</i>	150
Sublevación del sexo femenino y liberación homoerótica: las claves contestatarias de <i>Lisístrata</i> de Ralf König, <i>David González de la Higuera Garrido</i>	171
<i>El guerrero del antifaz</i> : una historieta caballerescas en la España de Franco, <i>Almudena Izquierdo Andreu</i>	182
Identidades de género en el boom del cómic adulto (1977-1986): <i>Zora y los hibernautas y Anarcoma</i> , <i>Elena Masarah Revuelta y Gerardo Vilches Fuentes</i>	196
Ilustrar el pensamiento. Frédéric Pajak y el ensayo gráfico, <i>Purificació Mascarell</i>	214
De la tristeza a la indignación. El exilio y la cárcel en los cómics de la Guerra Civil española, <i>Michel Matly</i>	224

El cómic periodismo como testigo: memoria y desmemoria, <i>Diego Matos Agudo</i>	248
Globos subversivos y compromiso social en España. De <i>Butifarra!</i> hasta <i>Dinero</i> de Miguel Brieva, <i>Benoit Mitaine</i>	265
El curioso caso de <i>Gisèle</i> : ¿una fábula erótica feminista?, <i>Annick Pellegrin</i>	281
<i>Nikkei</i> : la diáspora japonesa a través del cómic, <i>Miguel Ángel Pérez Gómez</i>	299
El uso del cómic y la narrativa gráfica Como estrategia didáctica en el aula de Historia y Ciencias Sociales, <i>Vicent Sebastián-Fabuel</i>	314
Transición femenina. Construcción de la identidad de género en el primer cómic feminista español, <i>Aneta Vasileva Ivanova</i>	334

NOTA EDITORIAL

Este volumen inaugura la Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, revista de crítica literaria publicada en el seno del Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Este primer libro, cuya edición está al cuidado de Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto, congrega perspectivas que el cómic abre como objeto cultural en el ámbito global de los debates sociales contemporáneos.

GLOBOS SUBVERSIVOS Y COMPROMISO SOCIAL EN ESPAÑA. DE *BUTIFARRA!* HASTA *DINERO* DE MIGUEL BRIEVA

SUBVERSIVE BALLOONS AND SOCIAL COMMITMENT IN SPAIN.
FROM *BUTIFARRA!* TO *DINERO* BY MIGUEL BRIEVA

BENOIT MITAINE
Universidad de Borgoña

Sartre. Difícilmente se puede hablar de compromiso en las artes sin convocarlo. Si en los estudios historietísticos poco se ha hecho hasta ahora sobre el tema del compromiso, huelga decir que este ocupa un lugar importante en la literatura académica desde finales de la Segunda Guerra mundial hasta hoy. Y Sartre, como figura de proa del intelectual comprometido y como teórico del compromiso, sigue ocupando un lugar central en el campo intelectual y universitario cuando se trata de estudiar este tema¹.

Dado que se nos invita en este libro a reflexionar sobre un concepto histórica y semióticamente muy marcado, parece necesario en un primer tiempo recordar sus orígenes e intentar esbozar una definición de lo que podría ser una obra comprometida. Para ello, recurriremos con frecuencia a *¿Qué es la literatura?* (1948b) de Sartre, obra en la que encontraremos una definición bastante "pura" y "tradicional" de este concepto nacido a mediados del siglo XX. A continuación de este recordatorio epistemológico, se podrá explicar por qué *Butifarra!* (1975-1979) o *Dinero* (2000-2005) de Miguel Brieva (Sevilla, 1974), entre muchos otros títulos, son obras abiertamente comprometidas² cuando *Valentina*, *Persépolis*, *From Hell* o *Trazo de tiza*, obras sin

¹ Véase Sapiro, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains. 1940-1953*. Paris: Fayard. 801 pp.; Denis, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil. 316 pp. (col. Points / Essais n.º 407); Bouju, Emmanuel (dir.) (2005). *L'engagement littéraire*. Rennes: PUR. 412 pp., etc.

² Estos dos títulos no son más que una ínfima muestra de una lista que, en España, podría extenderse de los años 1930 hasta ahora, aunque con interrupciones importantes (la dictadura). En efecto, conviene

duda maestras del cómic, difícilmente pueden responder al calificativo de comprometidas, según la definición ortodoxa aquí defendida.

En efecto, al etiquetar cualquier obra dirigida a un público adulto de “socialmente comprometida” se llega, es de temer, a la disolución del concepto de compromiso para volver a una oposición clásica entre literatura infantil y literatura adulta. Si bien es cierto que el compromiso se expresa mejor en producciones para adultos tampoco se puede descartar la existencia de obras juveniles comprometidas y, de hecho, las hubo durante la Guerra Civil en España y en otros países durante la Segunda Guerra Mundial³. De la misma manera, si se trata de considerar todas las obras maestras de la tebeo-esfera como comprometidas (*Valentina, Maus, From Hell, Trazo de tiza, El arte de volar, etc.*), es otra vez de temer que en lugar de esbozar un retrato del compromiso en la historieta lleguemos a una aporía.

Hacia una definición del compromiso

Por muy curioso que pueda parecer, *¿Qué es la literatura?*⁴ (Sartre, 1948b) responde a un planteamiento altamente discutible y al que muchos no hicieron ni caso, un planteamiento fruto de una época convulsa en la que el futuro se presentaba a la vez oscuro y lleno de promesas, y de una concepción muy peculiar de la literatura: para Sartre, al salir de la Segunda Guerra Mundial, la literatura se estaba muriendo y había que salvarla: primero porque la condición humana no puede prescindir de la literatura, y segundo porque la literatura tenía que desempeñar un papel trascendente en su programa revolucionario.

Según el filósofo francés, la literatura francesa estaba adormecida, era secuestrada por autores burgueses, rentistas, poetas y surrealistas que escribían para burgueses y para la fama póstuma. Doble error para Sartre, para quien la lengua es un instrumento y no una fuente de diversión. La literatura, por esencia, es “toma de posición” ([1948b] 2004: 238 [276]) y no una “chuchería de inanidad sonora” (1948a: 9 [12])⁵. Al apostar por la posteridad, hacen gala de “irresponsabilidad” (1948a: 7 [9])

distinguir la pura propaganda política (que sea comunista o franquista) del compromiso que -en teoría- intenta mantener una distancia crítica para con los metadiscursos.

³ Véase Alary, Viviane y Mitaine, Benoit (2011).

⁴ Editions Gallimard [1948] y 2004. Col. Folio – Essais n.º 19.

⁵ Todas las citas en español de Sartre provienen de la traducción realizada por Aurora Bernárdez de *¿Qué es la literatura?* (1950). Buenos Aires: Editorial Losada. Esta edición argentina es la fiel traducción de *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?* (París, Gallimard: 1948), obra que originalmente también incluye los artículos introductorios “Presentación de *Los Tiempos Modernos*” y “La nacionalización de la literatura”. Hoy en día, por lo menos en Francia, estos artículos ya no se publican y hay que volver al *Situations II* de 1948 para poder leerlos. Lo que significa que el *¿Qué es la literatura?* que solemos encontrar en las librerías es una versión amputada de *Situations II*. Por esta razón cuando citemos la “Presentación de *Los Tiempos Modernos*” pondremos 1948a y, cuando citemos *¿Qué es la literatura?*, pondremos 1948b-2004. Las páginas entre corchetes corresponden a la paginación francesa, por si

frente a su época y frente a su cometido de escritor, que es escribir para sus contemporáneos. La literatura "retrospectiva", que corresponde hoy a la novela histórica, simboliza para Sartre el divorcio entre el autor y su público ([1948b] 2004: 202 [228-229]). En este sentido, obras tan admirables como *From Hell* de Moore y Campbell, o incluso *Maus* de Spiegelman, *El arte de volar* de Altarriba y Kim o *Persépolis* de Satrapi, no son obras comprometidas. La literatura comprometida es siempre una literatura del *hic et nunc*, de la urgencia, impregnada de dudas, convicciones, esperanzas y condenada a una caducidad casi inmediata: "es aquí mismo, mientras vivimos, donde los pleitos se ganan o pierden" (1948a: 11 [14]). Es lo que Sartre llamaba hacer una literatura de *situación* ([1948b] 2004: 199 [224]) y su revista *Les Temps modernes* debía servir de laboratorio para elaborar fórmulas nuevas para rejuvenecer una literatura moribunda.

Para que la literatura ejerza su "función social" (1948a: 13 [16]) y que las palabras se transformen en "pistolas cargadas" ([1948b] 2004: 57 [29]), primero tiene que usar su "negatividad" para desvelar, denunciar, destruir las raíces de la dominación: eso significa testimoniar "contra el opresor en favor del oprimido", ayudar al obrero a tomar "conciencia de la opresión" ([1948b] 2004: 210 [239]), y después, como fuerza de "creación y progreso", tiene que "formar una ideología constructiva y revolucionaria", contribuir a la "supresión de las clases" (*ibídem*), fomentar "la perpetua renovación de los cuadros, el derribo continuo del orden, en cuanto tienda a congelarse" ([1948b] 2004: 154-155 [163]). Esta concepción radical de la creación rechaza la literatura de consumo (del *exis*) y de consumidores, y aboga por una literatura de la producción (de la *praxis*) para productores, es decir para el proletariado ([1948b] 2004: 209 [237]). *Trazo de tiza* de Prado o *Valentina* de Crepax, otras obras maestras, exploran nuevos caminos hacia el fantástico, el erotismo, la narración, pero no pretenden derribar ningún orden social, no son obras del *hic et nunc* en las que se nota la urgencia de transmitir un mensaje, y como tal, muy difícilmente pueden ser consideradas como socialmente comprometidas.

Una vez dibujados los grandes rasgos de la nueva literatura comprometida (negatividad + constructividad), Sartre confiesa con toda honestidad que le queda por resolver un grave problema de recepción: ¿cómo llegar al proletariado sabiendo que "los campesinos apenas leen" y que "la clase obrera está cerrada a cal y canto" ([1948b] 2004: 230 [265]), para quien, como él, no tiene su carta del partido comunista? ([1948b] 2004: 210-211 [239-240]). Las soluciones son múltiples. La primera consiste en no olvidar nunca que como "productor y revolucionario, [el obrero] es el tema por excelencia de una literatura de la *praxis*" ([1948b] 2004: 221 [250]), o sea, que hay que adaptar los temas, los contenidos y la narración a este nuevo público. Luego, si el proletariado no nos lee, iremos hacia él "por fractura"

interesa a alguien referirse a la versión original.

([1948b] 2004: 213 [243]) a través de los nuevos medios de comunicación que son los "mass media" ([1948b] 2004: 230 [266]), es decir: la prensa, la radio, el cine. Además de utilizar de manera oportunista estos vehículos culturales, Sartre recomienda a los autores que se inspiren de la manera con la que se redactan los reportajes: "Creemos, en efecto, que el reportaje forma parte de los géneros literarios y que puede convertirse en uno de los más importantes entre ellos" (1948a: 23 [30]).

Si he querido dar un rodeo por la literatura y las inquietudes intelectuales de Sartre es, primero, porque nos ofrece una definición bastante impoluta del compromiso artístico en un momento dado: ¡no hay compromiso sin voluntad emancipadora! A pesar de estar convencido de que Sartre se equivocaba al condenar la diversión, la gratuidad del arte por el arte o las obras "retrospectivas", a saber, todo lo que hace la diversidad y la vitalidad de un arte, su definición radical permite sentar las bases para discriminar lo que es comprometido de lo que no lo es.

Por otra parte, *¿Qué es la literatura?* es un texto (un documento histórico) muy sugestivo y estimulante para quien trabaja sobre el cómic, ya que no faltan puntos comunes entre estos dos medios: según Sartre, la literatura se moría en Francia, pero ¡qué decir entonces del cómic de finales de los años 60 que solo vivía del monocultivo intensivo del humor y de la aventura para chicos!; "¡Inspiraos del estilo de los reporteros!", decía Sartre. ¿Qué hace el cómic actual con los *mooks* y el reportaje dibujado?; "¡Escribid para vuestros contemporáneos y denunciad lo que hay que denunciar!" No faltan los autores de cómic hoy en día que responden a este llamamiento.

¿Qué es la literatura?, lo sabemos, no introdujo ningún cambio copernicano en el mundo de las letras. Sin embargo, en el cómic, los mandamientos de Sartre son casi proféticos si se considera, como yo, que el compromiso fue una tabla de salvación que permitió al tebeo de los años 70 salir de la "pocilga" de la pura diversión para conquistar nuevos territorios temáticos y estéticos.

El tebeo español hasta los años 70

Aquella preocupación por la literatura que Sartre expresó en los años 40 en Francia no carece de puntos comunes con las preocupaciones que los lectores de cómics experimentaban en España y en otros países en los años 70. El tebeo se estaba asfixiando por tanto ensimismarse en solo uno o dos géneros invariables. Este cómic, cuyo público natural era inmutablemente el de los niños y cuyo lenguaje más auténtico era el del humor o de la aventura, daba la espalda al mundo exterior.

Sabemos que fue gracias a acontecimientos internacionales de gran calado (oposición a la guerra del Vietnam; mayo 68...) y mutaciones sociales inéditas (desarrollo de la urbanización, de la clase media, del poder adquisitivo, de la

politización de la juventud, de culturas *underground...*)⁶, como el mundo de la historieta (española o no) acabó abriéndose a nuevos temas.

Estimulados por un contexto político favorable al cambio y a la redefinición de las normas que ordenaban la sociedad tanto como las esferas de producción (la Transición), unos jóvenes autores se animaron a explorar nuevos lenguajes historietísticos. Muchos dibujantes, desde los albores de la historieta, habían conseguido demostrar las enormes potencialidades estéticas de este medio, pero pocos habían tenido la audacia de utilizar las imágenes como “pistolas cargadas”, es decir, dar a la historieta una “función social” que no consistiría únicamente en divertir a los niños (lo que ya es en sí una función social de gran importancia).

Evidentemente, es más fácil hablar de temas de sociedad (políticos, económicos, históricos) con adultos que con niños y no cabe duda de que el cómic comprometido tiene por público natural los adultos, pero al leer una revista como *Butifarra!*, o *Dinero*, que aplica con maestría las técnicas de *détournement*⁷ de Guy Debord y de los situacionistas, no cabe duda de que también existen intentos subversivos de comunicación hacia un público juvenil (no necesariamente niños) con la clara intención de desvelar “los engaños del opresor” (1948b: 276) y de la sociedad de consumo.

Butifarra! y Dinero

*Butifarra!*⁸ no nace de la nada y debe mucho a hermanos mayores de este lado o del otro de los Pirineos como *Hara Kiri* (1960), *Charlie Mensuel* (1965), *Actuel* (1970), *Mata Ratos* (1965), *El Papis* (1972), *Hermano Lobo* (1972), *Por Favor* (1974) o *Star* (1974), que contribuyeron, cada uno a su manera y estilo, a abrir nuevos horizontes para el cómic.

⁶ Estos cambios fueron descritos y analizados en detalle por numerosos autores como, entre otros, Altarriba, Antonio (2001). *La España del tebeo*. Madrid: Espasa, pp. 307-338; Boltanski, Luc (1975). “La constitution du champ de la bande dessinée”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. vol. 1, n.º 1, pp. 37-59; García, Santiago (2010), “El comix underground, 1968-1975”. En *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, pp. 142-168; Groensteen, Thierry (2009). “L’âge adulte » et « Transgression et sophistication”. En *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*. París: CIBDI / Skira Flammarion, pp. 101-127 y 257-291; Gabilliet, Jean-Paul (2005). *Des comics et des hommes*. Nantes: Editions du Temps, pp. 88-122; Guiral, Antoni (2011). “1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido”, *Arbor*. Extra septiembre 2011, pp. 183-208; Guiral, Antoni (2015). “Primeres passes de la historieta per a adults”. En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d’Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 18-23; Maigret, Eric (1994). “La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée”, *Réseaux*. Vol. 12, n.º 67, pp. 113-140.

⁷ Véase Wolman, Gil J., y Debord, Guy. “Mode d’emploi du détournement”, *Les Lèvres Nues*, n.º 8, mai 1956, pp. 2-9 y Debord [1967] (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard, 209 pp.

⁸ Aunque todavía se pueden encontrar números originales de segunda mano de *Butifarra!*, cabe señalar que, para celebrar el 40 aniversario de la revista, se publicó en 2015 una admirable antología con artículos, entre otros, de Antoni Guiral, Pepe Gálvez y el propio Alfonso López: *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*, op. cit., 261 pp.

Sin embargo, si todas estas publicaciones periódicas fueron modelos de compromiso en su tiempo, *Butifarra!* se distingue de varias maneras: durante su primera etapa, entre 1975 y 1977, es una publicación clandestina, que después obtendrá un número de depósito legal, pero que seguirá confidencial y autoeditada⁹. No sobrepasará 8 o 12 páginas sin color y con tiradas de unos 2.000 ejemplares. Su distribución se hará mediante asociaciones de vecinos (en particular la Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona) y centros sociales del área metropolitana de Barcelona y, a nivel temático, focalizará su energía crítica sobre asuntos de interés tanto local (el urbanismo en Barcelona, por ejemplo, dada la mala calidad de las viviendas para obreros realizadas por la Obra Sindical del Hogar [OSH]), como nacional (ecología y política). En resumidas cuentas, y según la fórmula de Pablo Dopico, *Butifarra!* En su primera etapa era "un modesto panfleto vecinal de combate" (146).

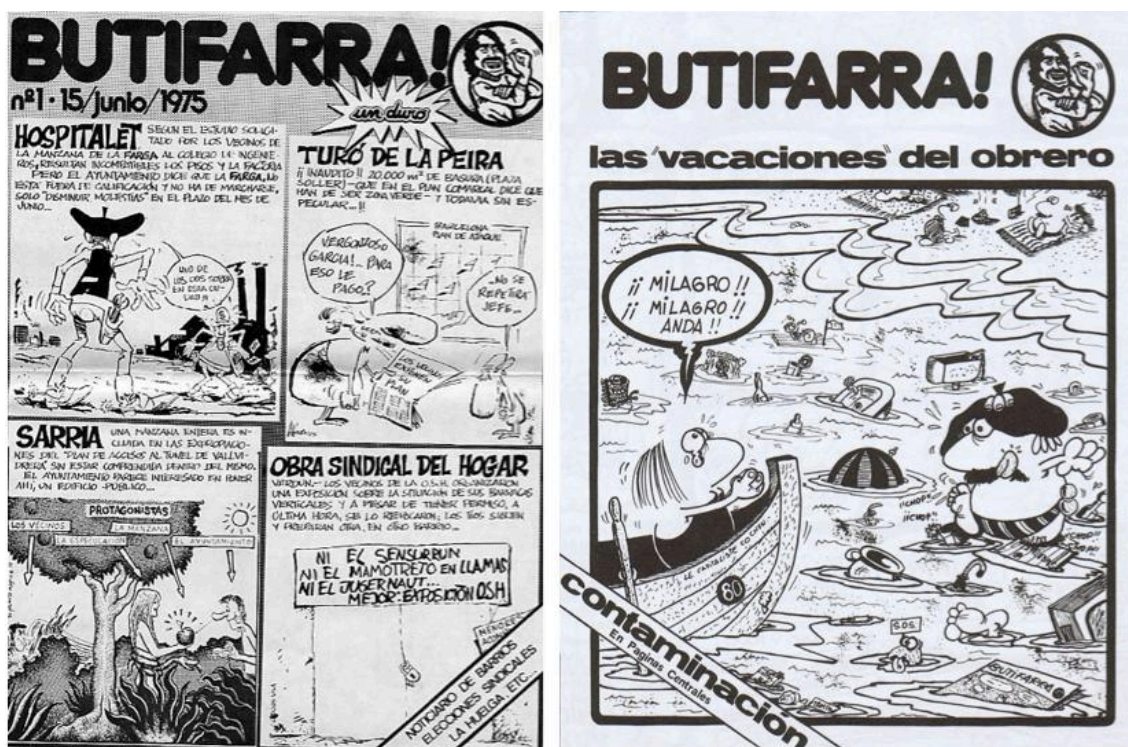


Fig. 1. Portadas del n.º 1, de junio de 1975, y del n.º 14, de julio 1975. Revista *Butifarra!*, primera etapa

Pasados 22 números, y después de las primeras elecciones democráticas de junio de 1977, se inicia la segunda etapa de la revista que va a durar hasta 1979.

⁹ La Asociación Nacional de la Comunicación Humana y Ecología (ANCHE) figura como entidad responsable de la edición de la revista. Esta Asociación dependía del Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Cataluña. De lo que se sabe, la ANCHE no editó nada más que *Butifarra!* y todo parece indicar que fue creada adrede para *Butifarra!*, ya que su periodo de existencia (1975-1977) se corresponde con la primera etapa de *Butifarra!*.

Los partidos políticos de izquierda, en un proceso natural, [nos dice Alfonso López], dejaron de prestar una atención prioritaria a las luchas semiclandestinas y se centraron en la política oficial; ello produjo un semiabandono de las asociaciones de vecinos (el público básico de la revista) y, en consecuencia una bajada de ventas. Por tanto el equipo *Butifarra!* tomó la decisión de aliarse con la editorial Iniciativas Editoriales S. A. para iniciar la aventura de salir a kioscos por toda España¹⁰. Eso supuso un aumento de páginas¹¹, una mejora de la calidad de impresión, la cuatricromía para las portadas, etc. Salieron trece números, y duró hasta enero de 1979 (López y Mitaine, 2011, entrevista inédita).



Fig. 2. Portadas de los n.º 4, 10 y 11 de los meses de febrero, octubre y noviembre de 1978. Revista *Butifarra!*, segunda etapa

Destinada primero a la clase trabajadora emergente de los barrios periféricos y después, en su segunda etapa, a buena parte de la progresía española, *Butifarra!* seguirá siendo una revista colectivista y cooperativa¹² de ideología marxista cuya meta oficial, como aparece en la editorial del n.º 2, de diciembre 1977, era “contribuir a la construcción del socialismo”, ir “hacia una sociedad sin clases” y hacer una revista

¹⁰ Alfonso López habla de unas tiradas de entre 15 y 20.000 ejemplares mensuales. Añadamos que la editorial barcelonesa Iniciativas Editoriales (1974-1994) desempeñó una gran labor durante la Transición en la difusión de contenidos *underground* y políticos. Figuraban en su catálogo revistas como *El viejo topo* o publicaciones como *El carajillo vacilón* o *Picadura selecta*.

¹¹ Pasaron de 16 páginas a 24 y de 24 a 32 páginas para los dos últimos números.

¹² Coordinada por Alfonso López, verá desfilar en sus páginas, además del propio López, a autores como L’Avi, Max, Ricard, Cuixart, Carlos Azagra, Rafel Vaquer, J. L. Gómez Mompert, Juanjo Sarto, Carlos Vila, Montse Clavé, RKER, Dino, Juanito L. Mediavilla, Rafa Gordillo, Miguel A. Gallardo, Pacho Fernández Larrondo, Raúl, y participaciones más ocasionales de Adolfo Usero, El Cubri, Luis García, Jan, Carlos Giménez o Ventura y Nieto.

que “se plantea no presentarse como un producto de consumo”¹³; tantas palabras y objetivos que recuerdan singularmente la glosa sartriana.

Sin embargo, la novedad de *Butifarra!* no procede del hecho de que era “la revista de cómic comprometida e ideologizada por antonomasia” (Dopico 146) de la Transición sino más bien del hecho de haber sido pionera en una nueva forma de periodismo, el periodismo gráfico¹⁴: no hay en *Butifarra!* dibujos de prensa que vienen a ilustrar textos periodísticos, como se hacía en *Hara Kiri*, *Charlie Hebdo* o *Por favor*. Hasta cierto punto, *Butifarra!* anticipa cuarenta años de la tendencia actual del periodismo gráfico con historietas a veces muy largas (15 páginas para el dossier sobre “La contaminación” en *Butifarra!*, n.º 2, 1977), tal y como se estilan en *mooks* franceses como *La revue dessinée* o la revista *XXI*, con la salvedad de que no se puede hablar todavía de reportajes objetivos, sino de sátiras sociales ideológicamente orientadas. Mediante esta concepción editorial original, el equipo *Butifarra!* hizo de su revista un instrumento didáctico destinado a fomentar “un espíritu crítico en las clases populares” (*Butifarra!*, n.º 2, 1977, editorial) a través de la constitución de cuadernos temáticos dedicados a la crisis (n.º 1), la ecología (n.º 2), la delincuencia (n.º 3), la Iglesia (n.º 4), el seguro (n.º 5), los agricultores (n.º 6), la Constitución (n.º 7), la OTAN (n.º 8-9), el fascismo cotidiano (n.º 10), la Escuela privada – Escuela pública (n.º 11), el ocio (n.º 12) y la prostitución (n.º 13). Eran dossieres sobre temas sociales que afectaban a una amplia categoría de la población (de izquierda, eso sí) y que a menudo combinaban visiones diacrónica y sincrónica, pero siempre bajo la bandera del humor y la risa.

Además del componente periodístico y educativo, otro elemento fundamental, sobre el que cabe insistir en esta experiencia subversiva, es la dimensión colectiva (el equipo) de la empresa, que se manifestaba en particular por un uso frecuente del anonimato y por la costumbre de dibujar a varias manos los guiones y las historietas. El interés de esta práctica era múltiple: permitía ganar tiempo; permitía combatir el individualismo y la autoría (*authorship*), que en los círculos revolucionarios se solía despreciar en nombre del colectivismo; y, para terminar, según nos contó Alfonso López, también permitía protegerse de eventuales ataques judiciales, ya que era más complicado atacar un periódico entero que a un autor solo. La autoedición y la autodistribución durante la primera etapa de la revista también se tiene que interpretar como una voluntad de dificultar la acción de la justicia (complicar los secuestros y la censura) y así poder satirizar a riendas sueltas a las autoridades.

¹³ Además de esta editorial, se recomiendan las lecturas del dossier “*Butifarra!*” que la revista *Bang!* le dedicó en su n.º 13 del año 1977 (pp. 43-47) y el artículo sobre *Butifarra!* en la revista en línea *Tebeosfera*.

¹⁴ Véase López, Alfonso (2015). “Els dibuixants d’historietes també fan de periodistes”. En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*, op. cit., pp. 40-45.

No se puede concluir con *Butifarra!* sin insistir en que la carga subversiva del equipo no se limitó a elegir temáticas políticas, sociales y ciudadanas denunciadoras, o a buscar una organización editorial antisistema, sino que también intentó dar a su mensaje una estética en adecuación con sus contenidos militantes.

Aunque no se puede asociar el compromiso con un estilo gráfico único, en aquellos años la subversión sí pasaba por el uso del estilo *underground*, tipo “línea chungu”, del que el dibujante y periodista francés Reiser era el máximo representante. Sin embargo, cuando se hojea la revista saltan a la vista diferencias de tratamiento entre los contenidos históricos y satíricos. Si se miran historietas históricas como “Te recuerdo Chile” (*Butifarra!*, n.º 10, 1978) o “Colectivizaciones obreras 36-39” (*Butifarra!*, n.º 12, 1978), se ve que los autores (Montse Clavé y Rafa Gordillo) optaron por estilos figurativos, casi fotográficos, capaces de transcribir la gravedad de la situación descrita y apropiados para reforzar la verosimilitud de lo relatado. Al revés, cuando se abordan temas generales como la crisis, la ecología, el ocio, etc., se impone la sátira y se adoptan estilos más grotescos, caricaturescos y a menudo feístas, que simbolizaban la “estética militante” (Rom, 2015) y contestataria de las producciones destinadas a los adultos. Era en efecto la tendencia gráfica que corría en las revistas “progres” con las que España contaba en los 70 y 80. No es que las revistas se imitaran entre sí, sino más bien que compartían al mismo puñado de dibujantes. Fue el caso de *Butifarra!*, donde desfilaron en sus páginas casi todas las plumas más afiladas y talentosas de España.

Dinero, la “Revista de poética financiera e intercambio espiritual” que Miguel Brieva (1974) publicó entre 2000 y 2005, también participa de esta literatura gráfica comprometida, pero desde un ángulo opuesto al de *Butifarra!* El salto generacional que las separa evidencia muy bien los diferentes cambios surgidos en la sociedad o dentro del campo de producción historietístico.

Primero, a pesar de presentarse editorialmente en su portada como una revista, *Dinero* es el fruto de un autor único que se ha decantado por la iniciativa individual en vez del trabajo en equipo, con lo cual su revista se asemeja más a un álbum monográfico que a una publicación periódica. De allí vendrá en buena parte la gran irregularidad en la periodicidad de *Dinero* (n.º 0 en 2000; n.º 1 en abril de 2002; n.º 2 en noviembre de 2002; n.º 3 en mayo de 2003; n.º 4 en febrero de 2005) y una existencia resumida en cinco números.



Fig. 3. Portadas de los n.º 0 y 1 de la revista / fanzine *Dinero*, editada por Miguel Brieva entre 2000 y 2005

Digámoslo, de revista *Dinero* solo tenía el nombre, ya que carecía de depósito legal y, por supuesto, nunca llegó a los kioscos. Más que una revista, *Dinero* era en realidad un fanzine que parodiaba las revistas (y otros medios) que propagan el mensaje del capitalismo feliz. Autoeditado, con una tirada de unos 1.000 o 2.000 ejemplares¹⁵ en blanco y negro con cubiertas a color, con un volumen de entre 52 y 68 páginas, se vendía en las librerías especializadas de cómics a través de un sistema artesanal de autodistribución. En eso, Brieva se inscribe en una larga tradición que va de *Zap Comix*, el famoso fanzine autoeditado de Crumb en 1964, hasta el *Butifarra!* de la primera etapa. La presentación esmeradísima del primer número de *Dinero*, que contaba con 68 páginas, saltó enseguida a la vista de Francisco Lozano, librero y fundador de las Ediciones Doble dosis, pequeña editorial barcelonesa especializada en fanzines y cómics, que llegó a coeditar con las Industrias Clismón (sello editorial inventado por Brieva) los cuatro números restantes.

¹⁵ Respecto a las tiradas, del primer número de *Dinero* se publicaron 1.000 ejemplares. Después, con Doble dosis, de los siguientes números se editaron 2.000 ejemplares. "Luego hubo un recopilatorio que sacamos de los 3 primeros números de la revista, y la tirada fue de 2.000 también. Del recopilatorio posterior de *Dinero* de Mondadori se habrán editado unos doce mil ejemplares en total" (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

La presentación de los elementos paratextuales y editoriales subversivos de esta revista no sería completa si no se hiciera mención al casi anonimato que impera en los cinco números de *Dinero*, anonimato solo roto por la presencia minúscula del apellido del autor al pie de la segunda página de cubierta. Es otra curiosidad que no deja de llamar la atención y que contradice tanto las normas actuales de la autoría como las reglas comerciales y editoriales comunes, que quieren que el apellido del autor figure de manera vistosa en la portada. Conviene primero recordar que el concepto de autoría es insustancial en el mundo alternativo del fanzine donde el ánimo de lucro es inexistente. Aunque no se puede descartar del todo el argumento del joven autor alternativo desconocido que se desinteresa de la autoría (reservada a los que alimentan el sistema), *Dinero*, más que como un álbum monográfico, se tiene que leer como una parodia de revista, y las publicaciones periódicas tienen sus usos: la portada es el territorio casi exclusivo del sello comercial, es decir de la “marca” y no de los autores, cuyas firmas están relegadas en el interior.

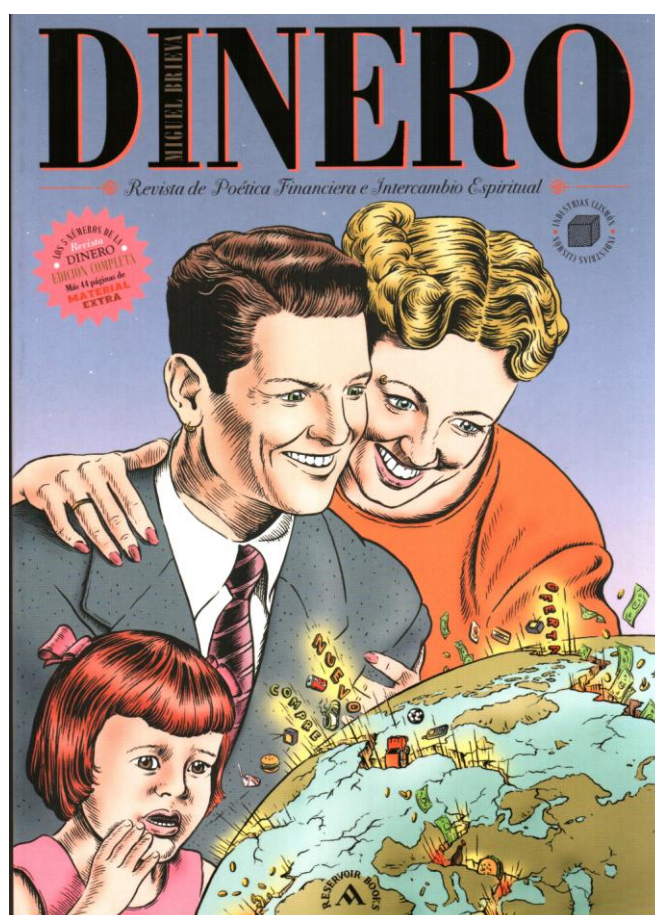


Fig. 4. Portada de la compilación de los cinco números de *Dinero* publicada por Mondadori en 2008

Es interesante ver que cuando se van a editar en Mondadori en 2008 los cinco números de *Dinero* compilados en un solo álbum monográfico, Brieva va a integrar su nombre en la portada (pero de manera muy discreta) y va a optar por una licencia *Creative Commons*¹⁶ que, sin ser aún el *copyleft*, ya es una alternativa interesante al *copyright*, en la medida en que facilita la circulación y la reproducción de las obras¹⁷. Con el uso del *Creative Commons* Brieva intenta solucionar el eterno dilema entre crítica de la sociedad de consumo y del sistema capitalista y la necesidad de pasar por editoriales comerciales para poder vivir dignamente de su arte. Más allá de los beneficios comerciales, está también el dilema de la difusión: la autoedición y la autodifusión garantizan el grado más alto de integridad moral y ética para autores que rechazan la sociedad de consumo, pero radicalismos como estos tienen un precio muy elevado: para fomentar la rebelión de las masas... hay que llegar a las masas, lo que no permite la autoedición. Brieva y el equipo *Butifarra!* llegaron a las mismas conclusiones: tras haber combatido el sistema desde el exterior mediante la autogestión, los dos decidieron (como Sartre preconizaba) que lo importante era el mensaje y no el vehículo. De hecho, si Brieva pudiera, utilizaría el más potente de los *mass media*, el cine:

Para mí lo importante es la idea (el hallazgo humorístico la mayoría de las veces) y no tanto el género, en este caso el cómic. Si tuviera los medios suficientes me dedicaría con toda seguridad al audiovisual, pero en el momento presente supone demasiado esfuerzo y quebraderos de cabeza. En eso el dibujo es superior, porque basta con un papel, tinta y algo de paciencia para contar lo que uno quiera, aunque no tenga la potencia del cinematógrafo. (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

Si es cierto que Brieva y *Butifarra!* anduvieron por caminos parecidos, buscando soluciones alternativas para no caer en la trampa de la mercantilización de la subversión, también es cierto que Brieva optó por una estrategia subversiva gráficamente opuesta a la de *Butifarra!*. Cuando el equipo de Alfonso López empleaba el estilo *underground* propio de la contracultura de los años 70-80, un estilo propio del cómic, Brieva se apodera de la estética comercial y propagandística de los que combate y de sus vehículos mediáticos. Como hicieron Heartfield o Renau con el fotomontaje, el Equipo Crónica con la pintura o El Cubri en el cómic de los años 70,

¹⁶ Figura en las páginas de guarda del final del libro la Licencia siguiente: "Creative Commons. Reconocimiento - No comercial – Compartir igual: el material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos [...]".

¹⁷ La autoedición, según Brieva, permite "editar cuándo y cómo [uno] quisiera" sus producciones, pero "más subversiva creo que es la apuesta por las licencias *Creative Commons* y la cultura libre. Ese sí es el comienzo de otro modelo de creación colectiva" (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

Brieva desarrolla un estilo mimético que se inspira de las técnicas subversivas del *détournement* teorizadas por Guy Debord en los años 60¹⁸.

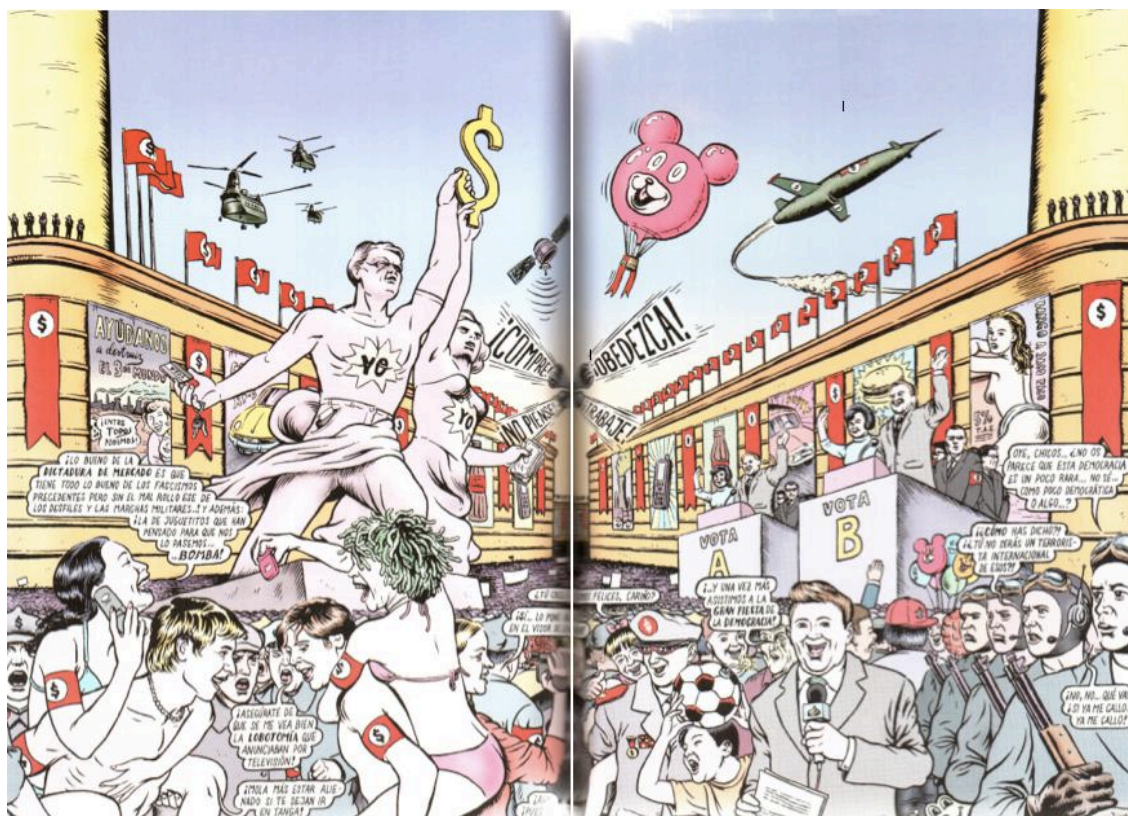


Fig. 5. Miguel Brieva, "La gran fiesta de la democracia", *Dinero*, especial "Candor humano: Estupidez. Ignorancia. Consumo y Autodestrucción", n.º 4, 2005

Miguel Brieva goza de una agilidad gráfica fuera de lo común que le permite imitar cualquier estilo, desde la escuela Disney hasta la iconografía publicitaria. La sátira y la intericonicidad (el palimpsesto icónico) lo invaden todo en su obra, hasta tal punto que cuesta definir el estilo verdadero del autor. Por ejemplo, cuando Alfonso López pintaba el fascismo cotidiano ("Corred, corred, malditos!!", *Butifarra!*, n.º 10, 1978 o "El ocio", *Butifarra!*, n.º 12, 1978) en historietas de entre tres y ocho páginas en blanco y negro, en las que denuncia la cultura del individualismo, de la competitividad y del consumismo alocado, como una "cultura transmitida por la burguesía", Brieva, en una única viñeta-página a todo color caricaturiza a la vez la dictadura del mercado, la repulsiva euforia del consumismo y el simulacro de democracia al enseñarnos a jóvenes típicos de los anuncios *Coca Cola*, siempre felices y sonrientes, enganchados a sus móviles y luciendo brazaletes fascistas con, en el centro, en vez de la cruz gamada, el símbolo del dólar. Toda la ciudad que les rodea está adornada con grandes

¹⁸ Brieva considera a Debord "un visionario de una lucidez inquietante, como si fuera un extraterrestre o algo así" (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

banderas y estandartes rojos con la \$ del dólar y con publicidades gigantescas que cubren las fachadas de los edificios. En medio de este decorado “disneylandesco”, falsamente festivo y totalmente dictatorial, en el que pululan fuerzas armadas y donde altavoces gritan “¡Obedezca, Compre, No Piense, Trabaje!”, dos adversarios políticos tan idénticos que podrían ser clones hacen un simulacro de campaña electoral.

A diferencia del estilo butifarresco, muy comiquero y rápido, Brieva va a cuidar cada dibujo como si fuera un cuadro, a la manera del Equipo Crónica. Va a subvertir todos los códigos de la sociedad de consumo y del espectáculo para desvelar mejor los entresijos de las maquinarias sobre las cuales se edifican las “simiocracias” (Aleix Saló) en las que viven estúpidamente felices ciudadanos que parecen haber sufrido una lobotomía.

Además de la dimensión artística que separa las dos revistas, lo que las opone fundamentalmente es la ausencia de “constructividad” (Sartre) en *Dinero*. Si volvemos a Sartre, recordaremos que la literatura comprometida tiene que ser una mezcla de negatividad (denuncia y deconstrucción) y constructividad (construcción de un orden futuro). Mientras que *Butifarra!* siempre busca proponer una alternativa después de denunciar lo que va mal, *Dinero* difícilmente supera la primera fase de la negatividad de la denuncia.

En este sentido, *Dinero* es el fiel reflejo del desencanto político, de la crisis de la militancia y de la muerte de los metarrelatos (comunismo, socialismo) emancipadores con los cuales las generaciones anteriores esperaron construir un mundo mejor. El salto generacional entre López y Brieva es aquí abismal: mientras *Butifarra!* siempre desarrolla su crítica/construcción de la sociedad a partir de narraciones de varias páginas, en las que siempre se oponen dos concepciones del mundo (la de la clase dominada vs la de la clase dominante), Brieva, a la manera de un ilustrador que solo dispone de una viñeta o de una página-viñeta (tipo cartel publicitario), solo va a pintar la alienación de los ciudadanos y la destrucción del planeta. Cuando en López la creencia en los metarrelatos emancipadores (el comunismo en su caso) daba abasto relatos esperanzadores, en el mundo brievano la ausencia de metarrelato en el que esperar parece privarle de la capacidad de construir relatos largos¹⁹.

Burbujas subversivas

Es evidente que con tiradas limitadas y públicos reducidos a pequeños círculos de lectores, bien se puede imaginar que ni el equipo *Butifarra!* ni Brieva consiguieron revolucionar España. Sin embargo, por muy pequeñas y frágiles que son estas

¹⁹ Señalemos que Brieva publicó en 2015 su primera novela gráfica: *Lo que me está pasando* (Reservoir Book), un álbum sobre una víctima de la crisis.

burbujas subversivas, no dejan de ser empresas útiles porque contribuyen a reforzar una función todavía marginal del cómic en la sociedad: la de denunciar, revelar, hacer reflexionar y educar. La historieta, medio que pertenece desde finales del siglo XIX a la cultura popular, no dispone de la potencia de fuego del cine²⁰, es evidente, pero es un eslabón mediático con el que hay que contar porque, a diferencia de la industria cinematográfica, y por ser un medio todavía marginal, “no se ve sometido a una gran presión por parte de la industria, y por tanto goza de mayor libertad creativa” (Brieva y Mitaine, 2011). Por otra parte, como se dice, los grandes ríos se hacen con riachuelos y Alfonso López puede estar orgulloso con *Butifarra!* de haber conseguido, a su modesta escala, lo que Sartre tal vez nunca logró: “puedo decir con satisfacción que, al menos en su primera etapa, que es la que nosotros controlábamos directamente, *Butifarra!* era leída fundamentalmente por la clase trabajadora.” (López y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

²⁰ “Si a través de los medios masivos pudiéramos hacer el experimento de emitir solo contenidos de calidad, libres y esperanzadores, tal vez asistiríamos en tan solo unos meses a una auténtica revolución mental de la especie” (Brieva y Mitaine, entrevista epistolar de octubre 2011, inédita).

BIBLIOGRAFÍA

- ALARY, Viviane y MITAINE, Benoit (2011). *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme*. Ginebra: Georg.
- ALTARRIBA, Antonio (2001). *La España del tebeo*. Madrid: Espasa.
- BOLTANSKI, Luc (1975). "La constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol.1, n.º1, pp. 37-59.
- BOUJU, Emmanuel (dir.) (2005). *L'engagement littéraire*. Rennes: PUR.
- Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona.
- DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil J. (1956). "Mode d'emploi du détournement". *Les Lèvres Nues* (mayo 1956), n.º 8, pp. 2-9.
- DEBORD, Guy [1967] (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. París: Seuil. (col. Points / Essais n.º 407).
- DOPICO, Pablo (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARCÍA, Santiago (2010). "El comix underground, 1968-1975". En *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, pp. 142-168.
- GROENSTEEN, Thierry (2009). "L'âge adulte" et "Transgression et sophistication". En *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*. París: CIBDI / Skira Flammarion, pp. 101-127 y 257-291.
- GABILLIET, Jean-Paul (2005). *Des comics et des hommes*. Nantes: Editions du Temps.
- GUIRAL, Antoni (2011). "1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido", *Arbor* (extra septiembre 2011), pp. 183-208.
- GUIRAL, Antoni (2015). "Primeres passes de la historieta per a adults". En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 18-23.
- LÓPEZ, Alfonso (2015). "Els dibuixants d'histories també fan de periodistes". En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. In *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 40-45.
- MAIGRET, Eric (1994). "La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée". In *Réseaux*. Vol. 12, n.º 67, pp. 113-140.
- ROM, Josep (2015). "L'estètica militant de la revista 'Butifarra!'". En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 248-255.
- SAPIRO, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains. 1940-1953*. París: Fayard. 801 pp.
- SARTRE, Jean-Paul (1948a). *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?* París: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul [1948b] (2004). *Qu'est-ce que la littérature ?* París: Gallimard, Col. Folio – Essais n.º 19.
- SARTRE, Jean-Paul [1948] (1950). *¿Qué es la literatura?* Trad. por Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Editorial Losada.

