

El cómic español asalta la esfera pública: La revista *El Víbora* y el Golpe de Estado de 1981

Espainiako komikiak eremu publikora jauzi egiten du: *El Víbora* aldizkaria eta 1981eko estatu-kolpea

Spanish comic assaults the public sphere: *El Víbora* magazine and Coup d'État of 1981

Adrián Crespo Ortiz¹

zer

Vol. 15 - Núm. 28
ISSN: 1137-1102
pp. 169-179
2010

Recibido el 3 de noviembre de 2008, aprobado el 25 de febrero de 2010.

Resumen

Este artículo pretende señalar los rasgos narrativos, estéticos y políticos del cómic underground con los que la revista *El Víbora* saltó de la periferia al debate público masivo en la España de la transición, y se situó en un lugar clave del campo de las revistas. Para ello nos fijaremos en el número especial editado con motivo del Golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, por ser el momento en que la revista adquiere una mayor relevancia. El análisis nos muestra que *El Víbora* salta a la esfera pública central con un discurso que combina elementos de la izquierda alternativa con elementos contraculturales.

Palabras clave: Cómic underground, Esfera Pública, Contracultura, Comunicación política, Golpe de Estado.

Laburpena

Artikulu honek *El Víbora* aldizkariak trantsizio garaiko Espainian periferiatik eztabaida publikora jauzi egin eta argitalpenen merkatuan gune garrantzitsu bat hartzeko erabili zituen underground komikiaren ezaugarri narratibo, estetiko eta politikoak aztertzen ditu. Horretarako, otsailaren 23ko estatu kolpea zela eta argitaratu zen ale berezian arreta jartzen dugu, aldizkariak garrantzi handiena hartu zuen unea delako. Analisiak erakusten duenez, *El Víbora*-k eremu publikoaren erdigunera jauzi egin zuen ezker alternatiboaren eta kontrakulturaren elementuak batu egiten zituen diskurtso batekin.

Hitz gakoak: Underground komikia, eremu publikoa, kontrakultura, komunikazio politikoa, estatu kolpea.

Abstract

The aim of this article is to show the narrative and aesthetic resources of the underground comic used by *El Víbora* Magazine in order to go into massive public debate from the periphery in Spain during transition. To do that, we have analyzed a special issue edited for the Military Coup in February 23rd 1981. Analysis shows that *El Víbora* came into the Spanish Central Public Sphere using a discourse that combines elements from the alternative Left with Counter-Culture elements.

Key words: Underground Comic, Public Sphere, Political Communication, Coup d'État, Counter-Culture.

¹ Universitat Autònoma de Barcelona, adria.crespo@uab.es

0. Introducción

La esfera pública, a partir de la obra de Jürgen Habermas, es el espacio ideal en el que se reúne el conjunto de la ciudadanía para debatir las cuestiones de interés público y emitir opiniones que serán escuchadas, en mayor o menor medida, por los administradores políticos. En las sociedades de masas en las que ya no se puede dar un foro como en las antiguas polis griegas, los *media* son la más soberbia institución de esta esfera pública. Sin ellos, el encuentro de nuestras múltiples opiniones no sería posible, por lo que la importancia de un periodismo de calidad tiene consecuencias claras en la democracia de nuestras sociedades. Si bien no todos logramos hacer oír nuestra voz, podemos decir que cuanto más heterogéneos sean los discursos aparecidos en el espacio público, más democrática será nuestra sociedad (Habermas, 1981).

Como puede suponerse, en nuestras democracias de masas la esfera pública es un espacio complejo en el que el debate se da a muchos niveles antes de llegar al gran público y al poder político. Por ello, distinguiremos dos tipos de espacios de discusión: por un lado, las esferas públicas periféricas (EPP), en las que los distintos grupos de la sociedad civil debaten de forma democrática sus propias opiniones². Por otro lado, la esfera pública central (EPC), en la que dichos grupos intentan penetrar para influir en el debate público e, idealmente, llegar a decisiones consensuadas entre todos (Habermas, 1981: 209, 273; Sampetro, 2000: 42).

Ciertas manifestaciones del cómic alternativo actúan como grupos políticos organizados y buscan penetrar en la EPC, copadas por los medios de comunicación tradicionales, para hacer oír su voz desde posiciones periféricas. Los fanzines y las revistas de cómic underground en las que un colectivo de artistas discute, comparte y emite sus opiniones, por vías más o menos formales, son buen ejemplo de ello. En este artículo nos fijaremos en la esfera pública española y, en concreto, en el caso paradigmático de la revista *El Víbora* que, con su número especial sobre el Golpe de Estado de 1981, logró saltar a la EPC desde una posición periférica. Nuestro objetivo será ver cómo lo hizo, con qué medios y con qué discurso.

1. Las tensiones del cómic underground

Como hemos visto, la distinción entre lo periférico y lo central en la comunicación pública hace referencia a una tensión política entre lo que tiene impacto en la sociedad y lo que no. Otra distinción íntimamente relacionada con la anterior es la que separa lo mainstream del underground en cualquier manifestación artística. Mientras que la primera es una distinción relacionada con la influencia social, la segunda incide en los aspectos estéticos y comerciales de una obra, con las implicaciones políticas que ello pueda tener.

Parece comprensible que la permanencia de una obra y su discurso en las esferas públicas periféricas vayan ligados al carácter underground de la misma, y que los productos con aspiraciones mainstream puedan ser capaces de llegar al público masivo con mayor facilidad. Sin embargo, por las mismas características del mercado cultural, no siempre lo mainstream adquiere una influencia social relevante. De igual modo, en ocasiones, ciertos productos underground logran hacerse visibles por el gran público, gracias en buena medida a la ayuda de los medios de masas.

Es discutible, empero, que una vez que una obra underground ha penetrado en la Esfera

² Así, los colegios profesionales, los sindicatos o los grupos ecologistas, por poner tres ejemplos, tienen espacios propios de deliberación apartados de los *media* y del resto de la sociedad.

Pública Central pueda seguir considerándose como tal. La esfera pública central cambia con el tiempo a medida que cambian los gustos del gran público, y son precisamente las obras underground de mayor impacto público las agentes principales del cambio. Ello a costa, como parece obvio, de su carácter estéticamente radical que, por los mismos cambios en la esfera pública central, pasa a considerarse convencional e incluso a marcar las modas de masas mediante los mecanismos propios del mercado.

Estas dos parejas de diferencias nos permiten entender por qué, en el cómic, en el cine o en la música pop, muchas obras con un discurso artístico claramente mainstream raras veces alcanzan un lugar central en el debate público, o por qué hasta los autores más alternativos buscan un lugar en la EPC, cuando su obra articula un mensaje político. En este sentido no es incompatible participar en el debate público con crear obras underground.

Pero volviendo al cómic, ¿qué entendemos específicamente por cómic underground? Si bien sería extenso discutir las características que lo definen como tal, asumiremos como tales los cuatro rasgos que según Charles Hatfield tuvieron más influencia en la evolución posterior del medio. La propiedad total de la obra por parte de su creador, la irregularidad en la publicación, el ethos poético de expresión individual y la apropiación de la cultura popular mediante la ironía (Hatfield, 2005: 16-18) son los cuatro elementos específicos de una manera de hacer cómic que, desde el *Zap Comix* de Robert Crumb, fue empapando al medio en su totalidad por su potencial expresivo. Es una postura artística que, en definitiva, fomenta la relación íntima entre autor y lector, aprovechando las particularidades del medio (McCloud, 1995: 195). Además de lo ya propuesto por Hatfield, añadiríamos también como quinto rasgo propio del comic underground una cierta voluntad de jugar con las pautas narrativas y artísticas predominantes en el medio.

Dicho esto, no podemos olvidar que incluso este tipo de cómic es un medio de expresión con un emisor y un mensaje en busca de receptor, por lo que debe convivir con una tensión constante entre la guasa y la crítica mordaz a la sociedad burguesa y la voluntad de legitimación cultural que le permita ser respetado para ser leído (Hatfield, 2005: xi). Recuperando los conceptos anteriormente expuestos, el autor underground vive en una disyuntiva entre la EPP y la EPC, con la eterna voluntad de que su voz sea escuchada sin que su discurso deje de ser alternativo, libre, e incluso “raro”. Cuando su voz discordante logra penetrar en los espacios centrales del foro público, el cómic hace equilibrio en el límite entre lo alternativo y lo oficial. Juega con el riesgo permanente de o bien volver a la marginalidad o bien acabar instalándose definitivamente en el centro, ganando lectores y reconocimiento político a costa de expresarse con mayor respeto a unas convenciones que se han ido adaptando a él.

2. El caso de *El Vibora* en la España de la Transición

A pesar de este riesgo, no es imposible encontrar en el cómic manifestaciones artísticas que, en momentos determinados, han logrado mantener el equilibrio con un discurso propio capaz de matizar las convenciones sociales alzando la voz en la EPC desde la periferia. De este modo, encontramos en la transición española a la democracia una revista como *El Vibora*, que reunió a buena parte de los dibujantes que desde principios de los años 70 en Barcelona habían experimentado con el arte secuencial, a partir de lo que aprendieron del comix estadounidense y de autores como Shelton, Crumb o Spain Rodríguez. Era una revista apoyada en una estructura comercial competitiva (Dopico, 2005: 318), pero que a la vez se gestionaba de modo democrático, mediante asambleas y reuniones constantes de sus dibujantes, poniendo en práctica el modelo de debate interno a las organizaciones reclamado por Habermas (Hoyue-

los 2005; Berenguer, 2006). Aparecida en diciembre de 1979, hizo un esfuerzo por llevar al lector masivo un cierto discurso que había estado fermentando durante los últimos años del Franquismo, en un contexto de marginalidad impuesta tanto por la censura como por su propia voluntad de romper convenciones. *El Víbora* pretendía ser una plataforma de dibujantes que pudieran ganarse la vida con su profesión, sin perder el discurso artístico y político que hasta entonces habían estado elaborando. Podemos entender así el subtítulo de la revista –*cómic para supervivientes*–, explicado en la editorial de su primer número: son los “supervivientes de aquellos underground tan lumpen que editaban sus historias en papel de envolver. Ahora ya nos ves, tenemos una bonita portada, nos codeamos con los mejores y más famosos artistas del extranjero y estamos dispuestos a triunfar de una puta vez” (*El Víbora*, diciembre de 1979, nº1).

Nuestra voluntad es analizar el discurso público de esta revista para comprender mejor su situación en el campo de las revistas. Nuestra hipótesis es que la especificidad del discurso de *El Víbora* con el que intenta penetrar en la esfera pública central consiste en explotar los recursos propios del cómic underground, combinando la visión crítica de la izquierda política con la visión contracultural. Para ello, recurriremos a las herramientas de análisis que nos aportan los estudios del cómic, y concretamente McCloud (1995) y Hatfield (2005).

Nos centraremos en el análisis de un número concreto de *El Víbora* (Especial Golpe de Estado, marzo de 1981) en el que precisamente la voluntad de acercarse a un tema tan espinoso como el golpe de estado militar desde la crítica radical llevó a la revista a la popularidad masiva. El hecho de que los *media* trataran el tema con sumo respeto hizo que este número representara una especie de reconocimiento político para la revista que, de repente se puso de moda entre los jóvenes que, poco a poco, olvidaban la dictadura franquista (Dopico, 2005: 333; Berenguer, 2006). Y así, de salir en diciembre de 1979 con una tirada de 24.000 ejemplares pasó en dos años, a finales de 1981, a alcanzar casi los 50.000 (Berenguer 2006). Asumimos este momento concreto de la evolución de la revista como punto de inflexión y equilibrio perfecto entre la periferia y la EPC.

No debemos olvidar lo que del underground estadounidense dijo Art Spiegelman: “what had seemed like a revolution simple deflated into a lifestyle” (citado en Hatfield, 2005: 19). Somos conscientes de que este proceso de adaptación a las normas del que habla Spiegelman impide tomar el número especial del Golpe –un número único de los primeros años de la revista– como representativo de un cambio profundo en el país. Por el contrario, tomamos dicho especial por ser éste el momento en el que *El Víbora* entra a la EPC y consigue crear debate y polémica. El mismo suceso exalta, así, los rasgos discursivos de la revista en un momento de alta tensión política. Es un número a tener en consideración, paradigmático, importante por ser *El Víbora* una de las voces que tras el Golpe de Estado más se dio a oír.

Si bien no podemos demostrar que una evolución hacia lo convencional similar a la americana no se dio en España, sí que intentaremos mostrar los rasgos que iluminan un instante relevante en una revista de cómic underground que se convirtió en masiva.

3. Análisis del Especial del Golpe

La tarde del 23 de febrero de 1981 el Legislativo y el Ejecutivo español en pleno debatían la investidura del que sería nuevo Presidente del Gobierno, Leopoldo Calvo Sotelo, cuando 445 miembros de la Guardia Civil tomaron el Congreso de los Diputados con el teniente coronel Antonio Tejero al mando, ante las cámaras de televisión. La intención era quebrar el proceso de cambio político iniciado tras la muerte del general Franco a partir de una intervención mili-

tar apoyada por la extrema derecha civil (Soto, 1998: 103-108). El riesgo de volver a un régimen dictatorial paralizó y movilizó a partes iguales a la sociedad civil española, que poco a poco se iba acostumbrando a la libertad de expresión. En este contexto, el editor y los dibujantes de la revista *El Vibora*, mayoritariamente situados en la extrema izquierda y en posiciones anarquistas, se reunieron el mismo 23-F por la noche y decidieron publicar un número especial comprometido con el cambio democrático que aparecería a primeros de marzo (Berenguer, 2006). En aquel momento nadie preveía cómo se iba a resolver el conflicto, e incluso días después el riesgo de un nuevo Golpe militar era plausible, por lo que editar un número como aquel era un riesgo explícito y asumido.

La revista contaba con 52 páginas en blanco y negro y 23 colaboradores, de entre los cuales dos eran extranjeros: Willem y Gilbert Shelton³. De un modo u otro, todos tenían un contacto con *El Vibora* que sobrepasaba la pura relación contractual⁴. Los autores barceloneses se reunían frecuentemente por razones que iban más allá del trabajo, por lo que el colectivo no estaba formalizado de ningún modo. Así, el 23-F la reunión en la redacción fue espontánea y la distribución del trabajo discutida entre todos. El número fue elaborado velozmente y muchas de las colaboraciones se realizaron en apenas dos días, si no aquella misma noche (Berenguer, 2006; *El Vibora* especial Golpe, 1981: 6).

El compromiso con el progreso se hace explícito en la misma página de la editorial (Come Comix, p.6). En ella, entre reproducciones en negativo de diferentes armas de fuego, se puede leer el texto de presentación del número en el que se narran los hechos vividos desde la redacción, y se explicita el miedo y la voluntad de aparecer con rapidez en los quioscos “antes del próximo golpe”. Una frase contundente acompaña al texto y deja patente el rechazo colectivo de *El Vibora* a la intervención militar: “Vivan los comis, la democracia y la constitución!” (Sic). Es a la vez, por el tono de la expresión, una muestra de cinismo y de distanciamiento cómico respecto a las grandes instituciones y los grandes conceptos políticos recién adquiridos que otras voces pedían preservar.

Con estas premisas de fondo y a lo largo de todas las páginas se vertebrará un discurso plural pero coherente que oscila entre, por un lado, el miedo a la involución política y el radical compromiso con los valores democráticos y contra el golpismo (Max, Gallardo, Lolo, Pàmies, Montesol, Pàmies, Isa, Roger, Félix, Ops) y, por el otro, entre el cinismo y el humor distanciado de las instituciones y los personajes públicos (Martí & Onliyú, Alfredo Pons, Gallardo & Mediavilla, Shelton, Willem, Simónides). Estas dos maneras de aproximarse a los hechos, aparentemente contradictorias entre sí: la militante y la “pasota”⁵, tienen cabida en una juventud de izquierdas que ya en el año 81 ve cómo la aborrecida dictadura ha dado paso a una democracia distinta a la que se esperaban (Dopico, 2005: 134-135). Este desencanto se combina con un rechazo total a perder los derechos que los golpistas estaban amenazando, y explica el mensaje complejo pero no contradictorio que desde *El Vibora* se estaba dando a la sociedad española.

Además de este discurso de fondo, percibimos ciertas constantes narrativas comunes a más de un autor, que nos permiten establecer pautas e identificar cómo se articula el mensaje político del número.

³ Un autor llamado Jonas aparece también en el staff de la página 6, pero ha sido imposible identificarlo en las páginas de la revista.

⁴ Gilbert Shelton, por ejemplo, vivió una temporada en Barcelona y entabló amistad con, entre otros, el editor de la revista, Josep Maria Berenguer.

⁵ Podríamos traducirlo como nihilista y cínica.

En primer lugar, vemos la auto-presentación de ciertas historias como piezas periodísticas dentro de un supuesto diario llamado *El Víbora*, en el que el personaje principal es un reportero a pie de calle dispuesto a desvelar la verdad sin concesiones (Montesol, Pàmies, Martí & Onliyú, Pons, Roges, Simónides, Paco Mena). Este “disfraz” que adoptan la revista y sus colaboradores muestra la preocupación por un grave hecho puntual, en una publicación que normalmente no es de actualidad.

En segundo lugar, aprovechando el carácter feísta del underground, las necesidades fisiológicas y el sexo son tratadas prolíficamente para resaltar, por un lado, las pequeñas historias individuales ante un hecho de trascendencia nacional y, por otro, para hacer emerger el lado más descarnado de un suceso tétrico. Esta tendencia a tratar los temas públicos desde su faceta más íntima y sucia es propia del comix, y permitió a *El Víbora* distanciarse de los *media* (Max, Martí & Onliyú, Pons, Lolo, Simónides, Rodolfo & Calonge, Félix).

Asistimos aquí a una tensión entre lo íntimo y lo social, entre la micro-historia y el gran relato político, para la que el cómic alternativo, como veíamos en Hatfield, está especialmente bien dotado. Las historias íntimas, en ocasiones autobiográficas, son aprovechadas en este número de *El Víbora* para añadirle complejidad a los hechos colectivos y dramatismo –o humor- a las narraciones (Max, Isa, Roger, Pons, Montesol)

En tercer y último lugar, vemos la deformación sistemática de elementos tópicos de la cultura pop, siguiendo una tendencia ya vista en el underground estadounidense. Así, Martí homenajea a Hergé narrando el Golpe mediante los personajes y las convenciones gráficas y narrativas de las aventuras de Tintín, mientras que Gallardo & Mediavilla recurren a las historias de marcianos para retratar una España extraterrestre, poco alejada de la realidad. El mismo Tejero, como figura visible y televisiva del Golpe, es tomado como icono pop y se le parodia hasta convertirse en un personaje esperpéntico y poco temible. Así, Martí & Onliyú afirman que “Tejero no era Tejero” sino Fu-Man-Chú, villano pulp llevado al cine por Christopher Lee y sobradamente conocido en España. Shelton, por su parte, muestra al militar treinta años después del Golpe. En 2011 es un viejo decrepito que sale de prisión e intenta de nuevo tomar España por las armas, pero se encuentra con que del antiguo país ya no queda nada...

4. Gustavo y su reacción al Golpe

Procedemos ahora a analizar con más profundidad las dos páginas que Max dibujó para el número y de las cuales se extrajo la ilustración de la portada. Para ello, nos apoyaremos tanto en las aproximaciones teóricas de McCloud como en las reflexiones sobre el lenguaje del cómic de Hatfield.

Max narra las reacciones inmediatas de Gustavo tras oír la retransmisión por radio de la irrupción militar en el Congreso. Gustavo es un personaje perfectamente conocido por los lectores habituales de *El Víbora*, por lo que no se le presenta mediante título alguno. Es un militante izquierdista que ha demostrado decenas de veces que el underground también se ocupa del activismo (Dopico, 2005: 379) y que en el tenso momento en el que se produce el Golpe oscila entre la rabia y el miedo, y se debate entre quedarse para luchar contra “los fachas” o huir de España. En apenas dos páginas, y con un ritmo veloz y sincopado, Max hace pasar a Gustavo por todo tipo de emociones que cambian frenéticamente, en lo que dura el gutter⁶.

Al principio, Gustavo lee un libro con la radio puesta. Tras escuchar la entrada de los militares al parlamento, el personaje se sobresalta. Se esconde velozmente bajo la cama y el silencio reina en la casa, en una segunda fase de terror y tensión.

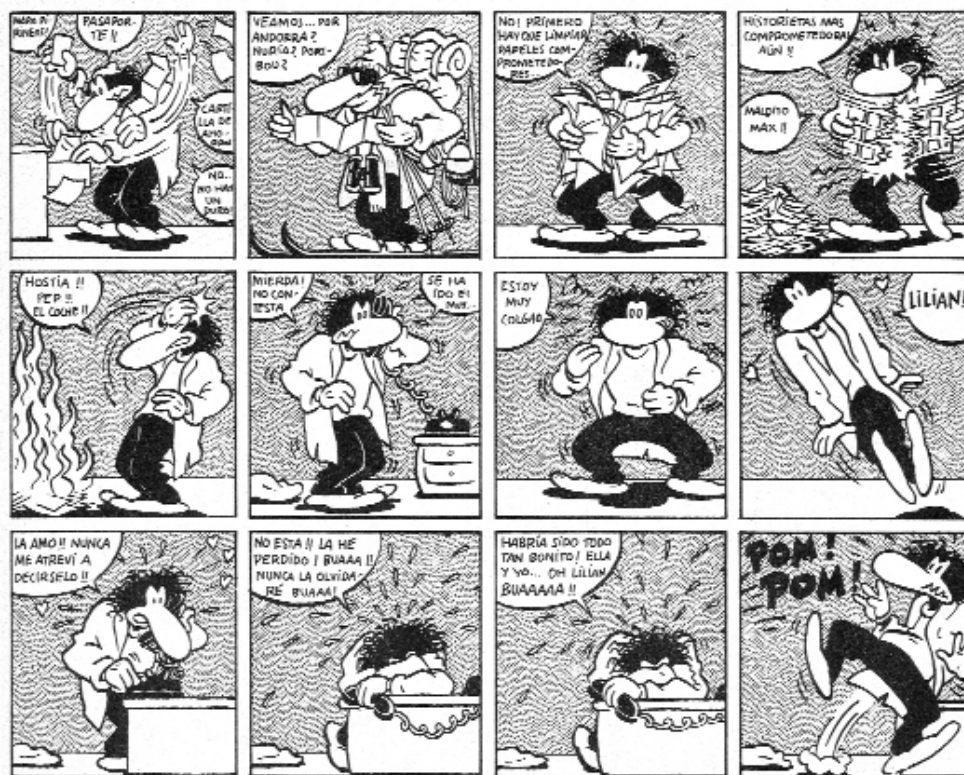
⁶El gutter o sangre es el espacio entre viñetas que hace avanzar la narración y sugiere cambios de tiempo variables.

Continuación de Ilustración 2



Tras la nueva irrupción de la radio, cunde el terror. Ahora nuestro personaje opta por huir y limpia la casa de “papeles comprometedores”, entre los que encuentra sus propias historietas. A continuación vuelve a llamar a sus amigos que ya no contestan. Entra en una nueva fase en la que recuerda a Lillian, su amor inconfesado, y llora por haberla perdido.

Ilustración 3



Acto seguido, pican a la puerta con violencia y Gustavo se prepara para lo peor tras unas barricadas improvisadas en la misma viñeta. De nuevo son momentos de silencio y miedo, resuelta con la entrada en escena de una mujer (¿Lillian?) que propone a Gustavo “correrse la última juega”. En la viñeta final, los dos personajes hacen el amor por última vez en democracia. Es un final agrisado que bebe de la incógnita sobre un futuro del país que afectará directamente tanto a Gustavo como a la chica. La velocidad en los cambios de actitud y vestimenta y el fre-

netismo del personaje aportan exageración y comicidad a unas experiencias fáciles de reconocer por unos lectores que probablemente vivieron el 23-F de un modo similar a Gustavo.

Ilustración 4



Max juega con un personaje conocido por sus lectores, con el cual es fácil que se identifiquen por su evolución ideológica, pero también por la universalidad de sus sencillas facciones. Es un dibujo amable, de nariz gruesa y manos enguantadas con cuatro dedos, emparentado con los *funny animals* de la factoría Disney en esa parodia de los iconos pop que ya utilizaron autores como Crumb. Es un dibujo plagado de líneas cinéticas y metáforas visualizadas y, a la vez, nítido y de línea clara, influenciado por Joost Swarte y por el mismo Crumb. Sin ningún tipo de texto extra-diegético que distraiga de la acción, la tensión entre lo visual y lo verbal se decanta aquí por la imagen, en una narración de dibujos específicos en el que lo explicado es casi un complemento de lo mostrado. La historia está jugando con el modo de narrar del cómic mudo.

En cuanto a la secuenciación y la elaboración del breakdown, o puesta en escena, Max utiliza exclusivamente la transición momento-a-momento. Con el uso de un único plano (el entero) y mediante viñetas absolutamente homogéneas y cuadradas, la narración permite al lector elaborar fácilmente el cerrado, en una historia en la que el ritmo adquiere un protagonismo muy marcado. Son 48 viñetas, a 24 por página y cuatro por tira, en las que se reparte, casi a modo de políptico, la acción furiosa del personaje sobre el fondo neutro de su sencillo hogar, aderezado esporádicamente por elementos que sólo aparecen cuando son necesarios para la narración. Son viñetas pequeñas, en las que no cabe más que un instante dilatado por las sincopadas exclamaciones de Gustavo. Sólo el tenso silencio entre las viñetas nueve y diez sugiere un lapso indefinido de tiempo.

La página en esta narración gráfica, aunque no tenga un significado por sí misma, juega con la aliteración formal de viñetas y, además de potenciar la sensación de opresión del personaje, sugiere de antemano un ritmo acelerado.

En conclusión, Max utiliza aquí los recursos habituales del cómic humorístico cercano al slapstick para narrar un momento de nerviosismo probablemente común a todos los lectores. Mediante la exageración del *tempo* y de las reacciones de Gustavo, Max plasma en dos pági-

nas la oscilación entre el miedo y el compromiso político de un joven anarquista ante un hecho que con toda seguridad le afectará también a él. Al final, no obstante, la tensión se resuelve mediante la “juerga” propuesta por la amiga de Gustavo. El coito de la última viñeta es la solución momentánea a un problema no resuelto que, sin embargo, merece ser tomado con cierto humor y no sin algo de cinismo. Esta conclusión de la narración redundante en lo ya dicho sobre esa juventud underground que fermentó en la Barcelona de finales de los 70 y que conjugaba su militancia política con un aire socarrón y distante.

Situada en un momento preciso de la historia de España, entre las páginas de una revista concreta, esta historia vuelca al debate público la perspectiva combativa y sincera de un narrador que hasta entonces había permanecido en la periferia de la EPC. Mientras en aquel momento la mayoría de voces optaban por la moderación, la perspectiva contracultural de Max para *El Vibora* propone una salida alternativa, que vincula los grandes acontecimientos políticos con el cambio profundo en los estilos de vida.

5. Conclusiones

El Vibora fue un intento de integrar a todo un colectivo de creadores underground en la EPC de un país que se adaptaba como podía a la democracia. El objetivo era lograr ganarse la vida dibujando cómic y mantener a la vez el discurso político y artístico alternativo, pervivir con las formas de organización, trabajo y creación que mejor se acomodan a lo underground. *El Vibora* puede tomarse como un buen ejemplo de elaboración de un medio de comunicación desde presupuestos democráticos de comunicación que lleva la forma de organización típica del fanzine a una revista de calidad.

De toda la evolución de la revista, que va desde 1979 hasta su desaparición en 2004, el número editado en marzo de 1981 con motivo del Golpe de Estado fue un momento clave, por el cambio que supondría para la influencia pública de la cabecera.

En él, queda patente una combinación más o menos armónica de dos tendencias discursivas paralelas: por un lado, la visión del Golpe más eminentemente política, crítica con el suceso desde una perspectiva de izquierda, en ocasiones explícitamente anarquista o libertaria. El uso de la parodia periodística y del reportero cómic como personaje principal va en esta línea de mostrar el compromiso social de la revista en un momento crítico. Por otro lado, encontramos una visión de la realidad más cínica y descarnada, más propiamente contracultural, que muestra por parte de ciertos autores un distanciamiento respecto al conflicto político o, si más no, una respuesta sarcástica con aires punk. Entra aquí en escena la faceta más íntima y sucia del cómic underground.

Como hemos visto, historias como la de Gustavo muestran una interesante combinación de ambas tendencias, -íntima y a la vez comprometida-, mediante el uso de una técnica depurada y de un dominio del lenguaje hábilmente adaptado al underground.

Si bien queda abierto para investigaciones futuras explicar la evolución de la revista en el campo periodístico y contrastarla con otros medios de comunicación, el análisis de este número concreto de *El Vibora* nos muestra con qué recursos se llegó a un público masivo en un momento de especial susceptibilidad política. La intimidad entre autor y lector, la reapropiación de iconos pop y la capacidad para reírse con cinismo y hasta con crueldad de un suceso terrible fueron las especificidades del underground que *El Vibora* aprovechó para imponerse en la EPC, de por sí poco susceptible de abrir sus puertas a medios con raíces contraculturales, que además usa el cómic como lenguaje principal.

Referencias bibliográficas

- BERENGUER, J. M. Editor de *El Víbora* desde 1979 hasta 2004. Entrevista con el autor. Barcelona, España, 19 de julio de 2006.
- DOPICO, Pablo (2005) *El Cómic underground español, 1970-1980*, Cátedra, Madrid.
- HABERMAS, Jürgen (1981) *Historia y crítica de la opinión pública (La transformación estructural de la vida pública)*, Gustavo Gili, Barcelona.
- HATFIELD, Charles (2005) *Alternative comics: an emerging literature*, University Press of Mississippi, Jackson.
- HOYUELOS, Rodolfo. “25 años son lo que son según como se miren” Página web de *El Víbora*, Enero de 2005. [<http://www.lacupula.com/elvibora/kkomix/kkomix.htm>] Octubre de 2006. [<http://www.rusc.net/~joan/bukowski/KKOMIX.html>]. Noviembre de 2008
- LLADÓ, Francesca (2001) *Los Cómicos de la transición: (el boom del cómic adulto 1975-1984)*, Glénat, Barcelona.
- MCCLLOUD, Scott
- (1995) *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*, Ediciones B, Barcelona;
 - (2001) *La Revolución de los comics*, Norma, Barcelona.
- SAMPEDRO, Víctor (2000) *Opinión pública y democracia deliberativa*, Istmo, Tres Cantos.
- SOTO, Álvaro (1988) *La transición a la democracia: España 1975-1982*, Alianza, Madrid.
- VV. AA. *El Víbora*, nº 1. Diciembre 1979
- VV. AA. *El Víbora, Especial Golpe*. Marzo 1981.