

El humor gráfico ha adquirido importancia y significación crecientes en la prensa española de la posguerra. *De Tono a Perich*, primera aproximación histórico-crítica en forma de libro al estudio del dibujo de humor producido en España en los treinta años posteriores a la guerra civil, constituye una panorámica amplia y documentada sobre las publicaciones en que se ha desarrollado, los hombres que lo han creado y las circunstancias que lo han convertido en uno de los fenómenos culturales más peculiares de los últimos tiempos.



Iván Tubau nació en Barcelona en 1937. Graduado en Periodismo por la Escuela Oficial de Madrid y titulado en Arte Dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Se interesa especialmente por los «mass-media» (cine, comics, publicidad). Ha publicado quince libros didácticos y de divulgación sobre temas de arte y cultura popular. Como dibujante de humor utiliza el seudónimo «Pastecca». Fue redactor de *Índice* y actualmente lo es de TVE. Obras teatrales: *El arco iris* y *El colonialista*.

1032493



Biblioteca FJM

DE TONO A PERICH

IVAN TUBAU

FJM
Mon6
Tub

IVAN TUBAU

DE TONO A PERICH



PUBLICACIONES DE LA
FUNDACION JUAN MARCH
colección de monografías

GUADARRAMA

DE TONO A PERICH

COLECCION DE MONOGRAFIAS
SECCION 6ª—DERECHO, ECONOMIA, CIENCIAS SOCIALES
Y COMUNICACION SOCIAL

Fundación Juan March (Madrid)

FJM-Mon 6-Tub

IVAN TUBAU

DE TONO A PERICH
EL CHISTE GRAFICO EN LA PRENSA
ESPAÑOLA DE LA POSGUERRA
(1939 - 1969)



PUBLICACIONES DE LA
FUNDACION JUAN MARCH
GUADARRAMA

*Trabajo patrocinado por la
Fundación Juan March.
Informó para su aprobación
El Secretario del Departamento de Comunicación Social:
Alejandro Fernández Sordo*

* * *

*Trescientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación
Juan March a centros culturales y docentes.*

* * *

*La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones
de los autores cuyas obras publica*

© *Copyright by*

FUNDACION JUAN MARCH

Depósito legal: M. 6.842 - 1973

I. S. B. N. 84-250-5011-1 obra completa

Printed in Spain by

TORDESILLAS, ORGANIZACIÓN GRÁFICA Sierra de Monchique, 25 - MADRID

I N D I C E

| | |
|--|----|
| Agradecimientos | 13 |
| El campo acotado | 15 |
| Algunas consideraciones sobre el chiste gráfico | 18 |
| I. La cronología | 27 |
| 1. Los antecedentes inmediatos | 27 |
| 2. Del fin de la guerra al fin de la censura | 30 |
| 3. El primer trienio de la Ley de Prensa | 35 |
| II. Diarios y revistas | 45 |
| 1. Diarios de Madrid | 45 |
| <i>Arriba</i> | 47 |
| <i>Ya</i> | 48 |
| <i>ABC</i> | 49 |
| <i>El Alcázar</i> | 49 |
| <i>Nuevo Diario</i> | 50 |
| <i>Informaciones</i> | 50 |
| <i>Madrid</i> | 51 |
| <i>Pueblo</i> | 51 |
| 2. Diarios de Barcelona | 52 |
| <i>Diario de Barcelona</i> | 53 |
| <i>La Vanguardia</i> | 55 |
| <i>El Correo Catalán</i> | 55 |
| <i>Solidaridad Nacional</i> | 57 |
| <i>El Noticiero Universal</i> | 58 |
| <i>La Prensa</i> | 58 |
| <i>Tele-expres</i> | 58 |
| <i>Dicen</i> | 60 |
| <i>Diario Femenino</i> | 61 |
| 3. Diarios de provincias | 62 |
| 4. Revistas de información | 63 |
| 5. Revistas especializadas | 66 |

| | | |
|------|--|-----|
| III. | El humor encuadernado | 68 |
| | 1. Anuarios y antologías de humor internacional. | 70 |
| | 2. Antologías de humor español | 73 |
| | 3. Dibujantes con libro | 75 |
| | 4. Almanagues y calendarios | 81 |
| | <i>El Almanaque Agromán</i> | 82 |
| | <i>El Taco Myrta</i> | 84 |
| IV. | Las revistas de humor | 85 |
| | 1. <i>La Codorniz</i> | 86 |
| | Mihura o la evasión | 87 |
| | La revista más audaz de Alvaro de Laiglesia. | 92 |
| | El decanato de la prensa humorística | 94 |
| | 2. <i>Cucú</i> | 97 |
| | 3. <i>El Once</i> | 99 |
| | 4. Los intentos de Bruguera | 100 |
| | <i>DDT</i> | 100 |
| | <i>Can-Can</i> | 106 |
| | 5. <i>Don José</i> | 109 |
| | 6. Penas y glorias de lo efímero | 115 |
| | <i>Tururut</i> | 116 |
| | <i>Pepote</i> | 119 |
| | <i>Locus</i> | 120 |
| | <i>La Olla</i> | 121 |
| | <i>La PZ</i> | 123 |
| | <i>Pepe Cola</i> | 125 |
| | <i>Tele-Cómico</i> | 126 |
| | <i>Reseso</i> | 126 |
| | <i>El Pito</i> | 127 |
| | 7. <i>Mata Ratos</i> | 129 |
| V. | Géneros y propósitos | 132 |
| | 1. El humor puro | 133 |
| | La abstracción | 133 |
| | El absurdo y el surrealismo | 135 |
| | La poesía | 136 |
| | El humor negro | 137 |
| | 2. El humor crítico | 138 |
| | El costumbrismo | 138 |
| | La crítica sociológico-moral | 140 |
| | El humor político | 141 |

| | | |
|------|--|-----|
| VI. | Las tendencias formales | 144 |
| | 1. El naturalismo | 147 |
| | 2. La caricatura de la realidad | 148 |
| | 3. La invención canonizada | 149 |
| | El geometrismo | 149 |
| | El disneyismo hispánico | 150 |
| | 4. La libertad formal | 153 |
| | Los buscadores | 153 |
| | El formulismo | 153 |
| | La funcionalidad espontaneísta | 154 |
| VII. | Los creadores | 157 |
| | 1. Los fundadores de <i>La Codorniz</i> | 160 |
| | Tono | 161 |
| | Herreros | 165 |
| | 2. Un humor político oficial | 168 |
| | Kin | 169 |
| | Orbegozo | 171 |
| | 3. Cronistas de la realidad cotidiana | 174 |
| | Mingote | 175 |
| | Dátile | 179 |
| | Pablo | 181 |
| | Cebrián | 183 |
| | 4. Observadores de las Cataluñañas | 185 |
| | Castanys | 186 |
| | Muntañola | 188 |
| | Cesc | 190 |
| | 5. Dos intelectuales politizados | 194 |
| | Chumy Chúmez | 195 |
| | Máximo | 198 |
| | 6. Los circunstanciales del humor gráfico | 201 |
| | Gila | 201 |
| | Azcona | 203 |
| | Regueiro | 204 |
| | Summers | 206 |
| | 7. Dos patriarcas de Bruguera | 207 |
| | Peñarroya | 208 |
| | Conti | 210 |

| | | |
|-----|--------------------------------------|-----|
| 8. | Tres hijos de <i>Don José</i> | 212 |
| | Abelenda | 212 |
| | Ballesta | 214 |
| | Puig Rosado | 216 |
| 9. | De la poesía al brutalismo | 217 |
| | Munoa | 218 |
| | Serafín | 220 |
| 10. | Los anacrónicos | 222 |
| | Tisner | 223 |
| | Cerón | 225 |
| | Quesada | 227 |
| 11. | Los <i>enfants terribles</i> | 229 |
| | Forges | 230 |
| | Madrigal | 233 |
| 12. | El hombre de la autopista | 237 |
| 13. | Una pequeña encuesta | 243 |
| | Conclusiones provisionales | 264 |
| | Selección gráfica | 267 |
| | Indice onomástico | 311 |

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Fundación Juan March la concesión de una beca para estudios en España, 1970, que ha hecho posible este libro.

Deseo también hacer constar mi agradecimiento a Alejandro Fernández Sordo, Secretario del Departamento —Comunicación Social— al cual pertenece la beca que me fue otorgada;

a las personas que amablemente me atendieron en la Hemeroteca Municipal de Valencia y en la Hemeroteca Nacional, la Hemeroteca Municipal y la Biblioteca Nacional de Madrid; a las personas que me atendieron en la Biblioteca Central y el Archivo Histórico de la Ciudad, de Barcelona;

a todos los dibujantes que contestaron a mis preguntas y me proporcionaron datos de primera mano, recortes y dibujos originales;

a los periódicos y revistas que me permitieron consultar sus colecciones, y de modo especial a Arriba, Diario de Barcelona y Tele/expres, que además pusieron a mi disposición sus archivos;

a Antonio Martín, José Menal, Vicente Pañella, Serafín Rojo y cuantas personas me permitieron utilizar materiales inéditos o me suministraron informaciones y consejos;

a Jaime Perich, José Luis Velasco Antonino, Evaristo Acevedo y todos aquellos escritores y periodistas cuyos textos, citados o no en mi obra, me han sido útiles durante su elaboración;

a María Rosa González, que me ayudó en la tarea de ordenar y mecanografiar en Barcelona el original definitivo del libro; a Victoria García, que llevó a cabo en Madrid diversas gestiones;

y a José Escobar, padre de Carpanta y de mis primeras reflexiones sobre el humor gráfico.

EL CAMPO ACOTADO

El título de este trabajo da ya una idea bastante aproximada acerca de los límites cronológico-temáticos en que va a moverse. Se imponen de entrada, no obstante, algunas precisiones suplementarias que delimiten con mayor exactitud el campo acotado.

Los límites cronológicos están bastante claros. Aun cuando se den algunas referencias anteriores —*La Ametralladora*, precedente claro de *La Codorniz*, nació en el bando nacional durante la guerra civil—, nuestro estudio comienza en los últimos días de marzo de 1939, con la rendición de Madrid y la definitiva victoria de las tropas nacionales, y termina (porque en algún momento debía terminar, pues la vida sigue) con el año 1969, tras haber recorrido un largo período de tiempo cuyo hito más importante es la Ley de Prensa promulgada en marzo de 1966.

Los límites temáticos resultan ya de más difícil definición. «Humor gráfico» —aun dejando por el momento aparte cualquier intento de establecer qué es el humor— resulta un concepto todavía muy amplio. Humor gráfico puede ser —es— una caricatura de Del Arco, la ilustración intencionada de un artículo, una historieta de Ibáñez o la viñeta alusiva que encabeza una sección cualquiera de cualquier periódico.

Pero es que, además, el humor gráfico no empieza ni termina en los periódicos impresos. Son humor gráfico muchos dibujos y pinturas de exposiciones y museos, ciertos dibujos que nos ofrecen a diario la televisión, el cine o las vallas publicitarias, e incluso los garabatos urbanos espontáneos —como dice el humorista Serafín— de los «ácratas de muro y tiza, los 'naífs' de las paredes letrineras».

Ya hemos llegado a nuestro primer límite: vamos a ocuparnos sólo del humor gráfico *impreso*. Y aun dentro de este campo estableceremos nuevas limitaciones, único modo de evitar la dispersión y otorgar cierto rigor a este modesto estudio, cuya validez más notoria será acaso la de abrir, siendo el primero que se ocupa del tema, el camino para ulteriores trabajos de mayor enjundia.

Renunciaremos desde el principio a ocuparnos de la historieta, la caricatura personal y la ilustración humorística, que pueden ser (o han sido ya en alguna medida) objeto de estudios específicos. Nos concentraremos en la concreta parcela del humor gráfico que habitualmente ha venido siendo denominada *chiste*. Denominación ésta que, por cierto, no acaba de gustar a la mayor parte de los dibujantes españoles, pero que utilizaremos en función de que es la admitida por el público en general y por los responsables de casi todas las publicaciones del país.

Hablaremos del chiste, del chiste gráfico español, pero no de todos los chistes gráficos españoles. Los aparecidos en publicaciones infantiles serán excluidos, dadas sus características específicas, en buena lógica distintas a las del humor para adultos que constituye el motivo de nuestro estudio. La inclusión del humor gráfico publicado en revistas infantiles o juveniles hubiera perjudicado la pretensión en lo posible unitaria de este trabajo y le hubiera hecho alcanzar dimensiones monstruosas. Por ello, profesionales tan destacados como Benejam, Escobar o Vázquez, que han desarrollado la mayor parte de su labor en publicaciones consideradas infantiles, quedarán prácticamente al margen de nuestra investigación. Lo cual no significa, por supuesto, que tales publicaciones no hayan tenido también un público adulto, que encontró en ellas con frecuencia mayores motivos de interés que los ofrecidos por los diarios o revistas de información.

Al hablar de chistes gráficos *españoles* aparecidos en publicaciones para adultos —lo cual excluye los dibujos extranjeros reproducidos en dichas publicaciones— parece que hayamos delimitado con claridad el ámbito a estudiar. Quedan aún, sin embargo, algunas precisiones, y serán las últimas.

Los chistes de dibujantes españoles publicados en el extranjero, los aparecidos en publicaciones nacionales no vendidas al público (boletines, folletos publicitarios, etcétera), así como los que vieron la luz en periódicos, circulares o revistas clandestinos, quedan también excluidos (pese a su interés muchas veces notable), con la excepción de algún almanaque (como el *Agromán*) cuya difusión y cuyo interés hacia el humor gráfico español hacen que consideremos necesaria su presencia en este libro.

Así, pues —con la excepción apuntada—, nuestro estudio quedará circunscrito al humor aparecido en forma de chiste gráfico en publicaciones periódicas españolas para adultos (diarios, revistas de información y revistas de humor), de venta normal en los quioscos del país.

Dado que opera sobre un campo investigativo prácticamente virgen, este libro podría ser muchas cosas: un ensayo, un catálogo ilustrado, un estudio crítico, un ejercicio de erudición histórica, un análisis sociológico. Probablemente tenga un poco de todo ello. Pero este libro, pionero que se adentra por caminos casi inexplorados, será a fin de cuentas —casi inevitablemente— un pequeño monstruo de difícil catalogación.

Bien está, en cierto modo, que así sea. El autor es sólo un periodista, y ni su preparación ni sus inclinaciones naturales le permiten escribir sobre un tema como el chiste una obra fría-mente sistematizada. El autor prefiere considerar su trabajo como un gran reportaje, lo más amplio y ameno posible, sobre treinta años de vida española vistos a través del humor gráfico del país.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL CHISTE GRAFICO

Mordida ya la octava década de un siglo contradictorio y apasionante, casi nadie se atreve a negar la importancia del chiste gráfico en el panorama general de la prensa y, de modo concreto, en el específico de la prensa española: importancia como documento histórico, como radiografía sociológico-política, como fenómeno estético o —si se prefiere— manifestación artístico-literaria.

«El chiste de Chumy —ha llegado a escribirse— vale más que un editorial y muchas veces se dicen más cosas con sus escasos cincuenta centímetros de superficie que con todo el resto del periódico.»

Constatada la importancia objetiva del chiste gráfico, renunciaremos a cualquier intento de definición: nuestro objetivo no es definir, sino estudiar. Y, mejor aún, en la medida de lo posible, *mostrar*, proporcionar concretos elementos de juicio. Así, del mismo modo que se ha llegado a clasificar como «novela» toda obra literaria que bajo su título o en la solapa lleva la indicación *novela*, será para nosotros *chiste* todo dibujo con o sin pie que como tal haya publicado la prensa. Sin más complicaciones. Cualquier pretensión más rígida nos apartaría del propósito esencial de este libro. Existen suficientes teorías sobre el humor (unas ochenta contabiliza Edmund Bergler en *Laughter and the sense of humor*, y hoy habría que añadir algunas), la risa, lo cómico, la caricatura o el chiste, como para que retrocedamos espantados ante la sola idea de elaborar torpemente una más o intentar un farragoso e incompleto resumen de las más notorias.

Aclaremos sólo algunos extremos que nos permitan determinar las diferencias esenciales entre el chiste gráfico propiamente dicho y el chiste oral o literario. Según Theodor Lipps (citado por Freud en la introducción de *El chiste y su relación con lo inconsciente*), se denomina chiste «todo aquello que hábil

y conscientemente hace surgir la comicidad, sea de la idea o de la situación». El diccionario, por su parte, se limita a definir el chiste como «dicho agudo o gracioso, suceso festivo, burla o chanza».

De acuerdo con Freud, el humor es un *principio de liberación*: «Es una alegría triunfante y representa la victoria del principio del placer.» Sin embargo, esta victoria debiera ser considerada como el resultado de una frustración: «Los sueños se tornan ingeniosos y divertidos porque la senda más directa y cómoda para la expresión de nuestros sentimientos se encuentra obstruida.» Así, pues, se hacen chistes porque no se puede hacer otra cosa más directamente agresiva.

Siguiendo este razonamiento, se ha llegado a decir que el chiste precisa, por lo menos, de tres personas: el autor, el lector (u oyente) y la víctima. Esto, que se nos antoja aproximadamente válido para el chiste oral o literario, no lo parece ya tanto en lo que se refiere al chiste gráfico. Este puede prescindir del tercer personaje: algunos de los mejores dibujos de humor de este siglo —y es obligado aludir a los del genial Steinberg— no tienen víctima alguna.

Mucho más próxima a lo que podría ser una aceptable definición de gran parte del humor gráfico de hoy nos parece la que K. Fischer aplica al chiste en general: «El chiste es un juicio desinteresado.» Según Fischer, «la libertad estética consiste en la observación desinteresada de las cosas». «Podría ser —prosigue Fischer— que de la libertad estética surgiese un juicio de peculiar naturaleza, desligado de las generales condiciones de limitación y orientación, al que por su origen llamaremos *juicio desinteresado*.» Y afirma en otro lugar: «La libertad produce el chiste, y el chiste es un simple juego con ideas.»

Podríamos aplicar esta definición al chiste gráfico —casi sin querer hemos acabado cayendo en la tentación de las definiciones, pero trataremos de no reincidir—, diciendo que es *un juego con ideas, expresado mediante dibujos, con o sin la ayuda de palabras*. Ahora bien: como tendremos ocasión de comprobar, el concepto de «juicio desinteresado» no es aplicable a la mayor parte de los chistes que aparecen en la prensa. Por el contrario, acaso los más contundentes sean aquellos que implican un juicio definido y categórico —comprometido, podríamos incluso decir— sobre la realidad.

La palabra libertad ha surgido ya varias veces, y ello es sintomático: sin un cierto grado de libertad, el chiste que llamare-

mos «crítico» no puede existir, por lo menos *publicado* legalmente. Pero muchas veces el chiste es consecuencia de una libertad «relativa», que lo hace posible como sustitutivo de otros modos más directos de expresión, cuya salida se halla taponada. Dice al respecto Carlos Castilla del Pino: «Es típico del chiste el que al tomarse a risa la cuestión se evite la praxis opuesta, efectiva, seria. Así, por ejemplo, el chiste político denota una concienciación de la justeza crítica, pero no viene a cumplir el cometido de sustituir una crítica seria, que, o bien no es posible por la censura externa, o bien no se está dispuesto a hacer por la propia represión.»

Volvemos con ello a la idea del chiste como resultado de una frustración, y los dibujos de oficinistas publicados periódicamente por Pablo constituyen una perfecta y constante confirmación de tal teoría: esos hombres pueden «liberarse» transitoriamente de su situación mediante la risa, pero no es probable que encuentren en ella elemento alguno que les impulse a modificar dicha situación.

No obstante, el chiste contiene —y ha contenido desde sus orígenes— un factor positivo indiscutible: su creación y su comprensión exigen un cierto grado de madurez intelectual. Los niños (y los adultos mentalmente poco dotados) son incapaces de inventar un chiste, por lo menos de modo voluntario. Uno de los signos de subdesarrollo cultural e intelectual es precisamente la imposibilidad, no ya de crear, sino incluso de degustar un chiste.

El chiste gráfico exige, además, que su creador tenga una mínima habilidad manual y un mínimo criterio estético, características ambas que sólo pueden darse a partir de un determinado estadio de culturalización: un analfabeto puede saber dibujar, pero es que lleva tras de sí un poso cultural considerable. En un siglo en que los medios de comunicación audiovisuales ganan terreno cada día, resulta muy difícil ya defender la preeminencia indiscutida de la cultura escrita sobre las otras.

Sin embargo, el chiste gráfico —en opinión de Máximo, que compartimos— es un género literario. Pese a expresarse de modo fundamental gráficamente, está mucho más cerca de la narrativa que de las artes plásticas: *lo estético* —dicho sea para entendernos y aun considerando que obras como las de Steinberg podrían inducirnos a pensar lo contrario— es adjetivo en el humor gráfico, en tanto que *la idea* es sustantiva siempre.

A este respecto dice Mingote: «Lo más importante en un humorista gráfico es, desde luego, tener ideas. El dibujo está

siempre al servicio de la idea y debe servir para manifestarla. Conozco a excelentes dibujantes a quienes no se les ha ocurrido nunca nada. Por el contrario, y por poner un ejemplo, Rafael Azcona, que no sabe dibujar, creó el 'niño Vicente', que constituyó un éxito. El dibujante de humor no busca primordialmente hacer un dibujo bello, sino decir algo con un dibujo, y el dibujo será tanto mejor cuanto mejor lo diga.»

Aceptada su condición de género literario, nos parecerá lógico comprobar que el desarrollo del chiste gráfico va indisolublemente ligado al de los procedimientos de impresión. Aun cuando cualquier investigador puede rastrear atisbos de humor gráfico en la prehistoria, en el antiguo Egipto, en la Grecia clásica o en el medioevo, el chiste propiamente dicho *nace* cuando los medios de impresión le permiten difundirse en gran número de ejemplares.

«La representación de personas o animales deformados hacia una vertiente cómica —observa José Antonino— es tan vieja como la civilización misma. Pero los signos primitivos de representación cómica apenas tienen nada que ver con lo que hoy entendemos por dibujo humorístico.»

Es evidente que ciertas vasijas halladas en Apulia, Campania y Sicilia, así como las pinturas de Cranach, Breughel, El Bosco o Teniers, dan testimonio de una visión caricaturesca y —por qué no— humorística de la realidad. Más claramente aún, pintores como el inglés Hogarth o el español Goya se muestran como verdaderos humoristas gráficos.

Pero el chiste gráfico propiamente dicho se desarrolla paralelamente a las publicaciones más o menos periódicas: en Alemania y los Países Bajos durante las guerras religiosas, en Inglaterra con el auge de la prensa doctrinaria, en Francia bajo los Luises y en plena Revolución, hasta que la llegada del primer Bonaparte y su rígida censura de prensa corta su desenvolvimiento.

La progresiva difusión de la litografía iba a dar un impulso definitivo, durante el siglo XIX, al chiste gráfico. En Francia reaparece con gran fuerza en *La Caricature* (1825) y *Le Journal pour Rire* (1848), publicaciones ambas fundadas por Charles Philipon, y en el *Charivari* (1832). En la última colaboraron el gran Daumier y Cham, entre otros muchos, y en las de Philipon casi todas las grandes figuras del género, desde Gavarni a Gustavo Doré, pasando por Grandville, Bertall o Gill.

Nuestro país, por su parte, apenas había cultivado la cari-

catura impresa durante la época de las guerras religiosas —«pues España misma era una caricatura», apunta el estudioso decimonónico Jacinto Octavio Picón—, pero tuvo en Alenza, durante la guerra de la independencia, a un interesante precursor.

Mediado el siglo XIX comenzaron a proliferar en España las publicaciones periódicas de tipo satírico: *Gil Blas* (1864), *El Fisgón* (1865), *Doña Manuela* (1865), *El Sainete* (1867), *La Gorda* (1868), *Jeremías* (1869), *La Flaca* (1871)... En la mayor parte de ellas llevaría a cabo su fecunda labor Francisco Ortego, el máximo humorista gráfico del siglo XIX español, a quien había de suceder en cierto modo José Luis Pellicer (*El Cobete*, 1872).

Con la Restauración, las tendencias «conservadoras» y «liberales» del humor gráfico español en su vertiente crítica iban, no a equilibrarse, pero sí a encontrar un fértil terreno de batalla en la prensa satírica. *Madrid Cómico*, *Gedeón*, *La Campana de Gràcia*, *L'Esquella de la Torratxa* o *Papitu* son algunos de los más conocidos y significativos títulos de ambas tendencias —cuya línea divisoria es a veces de difícil fijación— en el período que engloba los últimos decenios del pasado siglo y los primeros del actual. En tales publicaciones destacan dibujantes tan notorios como Sileno, Cilla, Tovar, Apelles Mestres, Mecachis, Karikato, Xaudaró, Apa, Cornet o Junceda.

Tras la guerra europea —y en buena parte debido al obligado paréntesis crítico impuesto por la Dictadura— comienzan a aparecer revistas que, más que críticas, son ya puramente humorísticas. El humorista gráfico tradicional, taponada la vía de la crítica política directa, se refugia en el costumbrismo y en los alfilerazos al municipio o a los funcionarios. Pero lo más importante de este período es que en *Buen Humor*, y sobre todo en *Gutiérrez* (semanario fundado por el dibujante K-Hito), comienza a incubarse el humor «gratuito» español, que irá perfilándose en *La Ametralladora* y adquirirá su carácter definitivo en *La Codorniz* de Mihura. Nombres significativos dentro de esta tendencia son, ya por aquel entonces, López Rubio, Tono y, naturalmente, Mihura.

Con el advenimiento de la Segunda República reapareció el humor satírico, con mayor virulencia política que nunca. Dato significativo en este sentido es que Josep M. Planes, director de *El Be Negre* (semanario satírico de tendencia catalanista liberal fundado en 1931), fue muerto por un comando de la F. A. I., como represalia por las violentas campañas que contra el anarquismo había sostenido la citada publicación.

La guerra civil produjo, en el campo del humor gráfico como en el de la cultura española en general, una escisión profunda. Mientras en el bando nacional —como ya se ha apuntado— Tono, Mihura y Herreros iban definiendo las características de lo que más tarde habría de ser llamado humor «codornicesco», los dibujantes del bando republicano se acercaban al momento en que sus únicas opciones serían el silencio o el exilio: Tísner, uno de los puntales de *El Be Negre*, no había de regresar a España hasta 1965. Entre los dibujantes catalanes importantes, sólo Castanys (que había pasado la guerra refugiado en zona nacional) logró sobrevivir como humorista gráfico en publicaciones para adultos.

En España como en el mundo, el humor gráfico ha sufrido a lo largo de su historia propiamente dicha —cuyo comienzo hemos situado hace aproximadamente siglo y medio— diversas alternativas. Pero (con las obligadas simplificaciones que todo intento de explicación entraña) podemos señalar algunas líneas evolutivas generales en lo que se refiere a estética, expresión, contenido y difusión.

En el plano estético, la tendencia general ha sido la de una progresiva simplificación. Aunque los laboriosos tramados de dibujantes actuales como Topor apenas tengan nada que envidiar a los del decimonónico Bertall, la mayor parte de los humoristas gráficos de hoy han optado por la eliminación de líneas, la voluntad de síntesis visual y la economía de detalles que ya en el pasado siglo apuntaron Doré y, sobre todo, Caran d'Ache.

Si ya toda separación entre fondo y forma es arbitraria y discutible, el intento de deslindar —en el humor gráfico— lo puramente estético de lo funcionalmente expresivo sería una verdadera monstruosidad. Paralelamente, pues, a su evolución estética, la evolución expresiva del chiste dibujado ha tendido también a la simplificación. Los textos —cuando existen— se han ido haciendo más sintéticos y breves, los dibujos menos dados al detalle innecesario.

Pero lo más importante en este sentido es que el dibujo ha adquirido autonomía plena y fisonomía propia como medio de expresión. Aun los mejores dibujos de humor del pasado siglo eran casi siempre meras ilustraciones —excelentes muchas veces, pero ilustraciones al fin— de un texto; de un texto que era con gran frecuencia un juego de palabras o un chiste literario: de un texto, en fin, que *podía prescindir de la imagen*.

Hoy, aun cuando sigan publicándose a diario tales chistes,

nadie considera como un verdadero chiste gráfico a aquel cuyo dibujo puede ser suprimido impunemente. Sólo si el texto, título o pie no tienen significación humorística alguna sin el dibujo nos hallamos ante un chiste gráfico propiamente dicho. Los teóricos «puristas» van todavía más lejos: sólo el chiste mudo o «sin palabras» es para ellos verdadero humor gráfico.

Pero aun sin exigir esta pureza absoluta —casi impracticable en el humor político o de actualidad, por ejemplo—, la íntima interdependencia entre texto e imagen se considera hoy como condición *sine qua non* del humor gráfico. Y si se ha llegado a este «nuevo sentido» del humor ha sido fundamentalmente gracias a la gran lección de los dibujantes norteamericanos: ellos «inventaron» el humor gráfico moderno del mismo modo que «inventaron» el cine cómico mudo. Y al decir esto no olvidamos el mérito de precursores como Méliès o Max Linder en el cine, Caran d'Ache en el dibujo.

Por supuesto que hablar de la influencia americana implica considerar como americano al rumano Saul Steinberg —el mismo grande dibujante de humor de todos los tiempos—, del mismo modo que consideramos como americano al inglés Chaplin. Pero al nombre de Steinberg podemos añadir, en cuanto a influjo ejercido en diversos niveles, los de Peter Arno, James Thurber o Chas Addams, entre tantos otros. En el *New Yorker* —como en el *Punch* inglés, con su extraordinario Ronald Searle— se ha incubado el mejor humor actual.

No obstante, el humor que hemos dado en denominar gratuito o codornicesco puede considerarse en buena medida como una aportación española. No se trata, como alguna vez se ha pretendido, de un mimetismo respecto del humor que en la Italia fascista desarrollaron publicaciones como *Bertoldo*: según el propio Mihura ha aclarado en más de una ocasión, españoles e italianos llevaron a cabo parecidos hallazgos al mismo tiempo. Lo cual no deja de tener su lógica, pues parece natural que un período de censura, que imposibilita el humor crítico, estimule las búsquedas de los dibujantes en el campo del humor evasivo, en el cual —particularmente en lo que se refiere al absurdo verbal— italianos y españoles alcanzaron cotas difícilmente superables.

Con ello rozamos ya los problemas de contenido, campo en el que la evolución ha sido menos clara y más contradictoria. Una idea bastante extendida es que el humor (el humor crítico, pues los dibujos de un Steinberg quedan por su propia naturaleza al

margen de estas consideraciones) fue, a lo largo del siglo pasado y buena parte del actual, «retrógrado»: arremetió contra todo lo nuevo, fuera un medio de locomoción o una teoría política.

Esto exige algunas matizaciones. Si bien en líneas generales podría considerarse que el humor gráfico ha ido desplazándose de la «derecha» hacia la «izquierda» —a nadie se le ocurriría considerar como conservador a un Siné—, lo cierto es que ya durante el pasado siglo se manifestaron tendencias «progresistas» en él. Y si bien es verdad que Cham, Bertall o Doré fueron netamente «reaccionarios» (Doré se refugió en Versalles cuando la Comuna se adueñó de París), si bien es cierto que Forain y Caran d'Ache fueron violentamente antisemitas, no lo es menos que Daumier (que rechazó la «Légion d'Honneur» ofrecida por el Segundo Imperio) mantuvo a lo largo de toda su obra una actitud crítica claramente «progresista».

En cuanto a los humoristas españoles, García Pavón afirma en el prólogo de *España en sus humoristas* que «nunca manifestaron gran preocupación por lo que ahora se llaman estructuras sociales». Y añade: «Nunca fueron proclives a la sociología.» Esto, evidentemente, no podría decirse de humoristas gráficos actuales como Chumy o Perich, y ni siquiera de Cesc, Máximo o Mingote.

Pero incluso respecto a humoristas españoles del pasado, tal afirmación —válida en líneas generales— requiere algunas puntualizaciones. Ya hemos aludido a Ortego, que si bien en lo que se refiere a las costumbres era bastante conservador, fue en lo político republicano y liberal, hasta el punto de que la Restauración le obligó a exiliarse en París, donde murió. Del mismo modo, el racismo contumaz de un Sileno o un Tovar, por poner sólo dos ejemplos, implica también una actitud política, sólo que de signo contrario a la de un Chumy o un Madrigal.

No puede, pues, hablarse de una evolución neta del humor gráfico en cuanto a contenido. Ya tendremos ocasión de comprobar cómo, entre los dibujantes españoles, coexisten tendencias diametralmente opuestas, que no resultan más evidentes debido a la situación de libertad controlada y autocensura en que se halla la prensa del país.

A nivel internacional, el hecho de que parte del humor crítico parezca haber derivado de modo visible hacia posturas no conservadoras e incluso en algunos casos revolucionarias es debido a que su difusión ha aumentado y alcanza por tanto capas de público más amplias y variadas.

Con esto hemos llegado al último aspecto a considerar: la difusión. Resulta obvio que la tirada de las publicaciones humorísticas, así como su número, no han dejado de aumentar, pese a diversos altibajos. No obstante, la permanencia o duración de tales publicaciones (y la España de la posguerra es en este sentido modélica, con la gloriosa excepción de *La Codorniz*) es con frecuencia tan efímera como lo fue en el siglo pasado.

Sin embargo —y concentrándonos en el período 1939-1969—, el humor gráfico ha ido ganando terreno día a día. Ha penetrado en publicaciones de información general que durante mucho tiempo le cerraron sus puertas, y ha ido conquistando cada vez mayor y mejor espacio en la prensa diaria.

Y, lo que es más importante, se ha reconocido casi unánimemente su importancia. Hoy un chiste no sirve para llenar un hueco en cualquier rincón del periódico, sino que ha obtenido un lugar de privilegio en las mejores páginas, junto al editorial o junto al artículo del colaborador más o menos insigne.

I

LA CRONOLOGIA

No se asuste el lector. El título de este capítulo podría acaso inducirle a pensar que vamos a atribularle con una apretada re-tahíla de datos y fechas. No: nuestro propósito es más modesto y más ambicioso a la vez. Este libro no pretende ser un catálogo.

Creemos necesario, sin embargo, trazar las grandes líneas de lo que ha sido el chiste español en los treinta años posteriores a la guerra civil. Se trata, en suma, de elaborar una panorámica general, una síntesis cronológica inevitablemente superficial, pero que proporcione al lector la necesaria visión de conjunto que le permita penetrar con algún conocimiento de causa en los más específicos estudios de los capítulos siguientes.

Lo más importante para intentar «entender» lo que ha sido el humor gráfico español de la posguerra es el estudio concreto de sus creadores —los dibujantes— y de los intentos, fracasados o no, de las publicaciones humorísticas. Pero es inevitable echar un vistazo al ámbito concreto en que unos y otras se desenvolvieron, y que originó en mayor o menor medida sus características y limitaciones.

«El humor, como todo —dice Chumy—, es un reflejo de la realidad. La evolución del humor español ha sido el reflejo de la realidad española, entendiéndolo por realidad no solamente lo que ocurría, sino también las fuerzas que hacían que se conociesen sólo algunos aspectos de esa realidad. Algún día se verá que el humor reflejaba perfectamente su tiempo.»

1. LOS ANTECEDENTES INMEDIATOS

El período inmediatamente anterior a la posguerra es la guerra. Por lo que se refiere al humor gráfico español —especial-

mente en su modalidad política directa—, es ésta una etapa apasionante de su desarrollo, y es de esperar que algún día pueda hacerse un estudio específico sobre los chistes que ambos bandos produjeron durante la contienda y sobre los que, en el extranjero, tomaron como tema la guerra española.

Por nuestra parte, bástenos señalar que, como parece lógico —y particularmente en el bando republicano—, el humor gráfico español se hizo más rabiosamente político que nunca. Una revista como *Papitu*, que desde su fundación en 1908 había mantenido una línea de humor picaresco sólo interrumpida por la suspensión decretada durante la Dictadura, pasó a ser editada, a partir del 10 de septiembre de 1936, por el Sindicato de Dibujantes Profesionales de Barcelona. Anunciando que a partir de aquel momento «estaría al servicio del pueblo», cambió de orientación y adquirió un marcado carácter político (que, por cierto, sólo duró dieciocho números, pues *Papitu* desapareció el 7 de enero de 1937).

Las lógicas dificultades de la guerra —comenzando por el problema del papel— hacían difícil, no ya que proliferasen, sino incluso que se mantuvieran las publicaciones de humor, tan abundantes en tiempos de la República. Pero el chiste no desaparecía: en las páginas de los diarios se convertía en un arma más, destinada —la censura de guerra, claro está, no permitía otra cosa— a atacar al enemigo, ridiculizándole.

Los chistes de Puyol en *Frente Rojo* o los de Kalders en el *Diario de Barcelona* editado por «Estat Catalá», arremetían contra los «fascistas», mientras los de Orbegozo en *Avance* —diario de la 3.^a Compañía de Radiodifusión y Propaganda en los frentes—, o los de Tono desde San Sebastián, dirigían sus dardos contra los «rojos».

Del humor producido en el bando republicano durante la guerra es innecesario seguir ocupándose aquí, pues, como ya se ha apuntado, no pudo tener repercusión alguna sobre el humor que había de nacer tras la contienda, dado que fue por completo desmantelado al concluir ésta. Algunos —pocos— de los dibujantes exiliados pudieron continuar su labor en tierras americanas o francesas. Los que se quedaron en el país desaparecieron física o profesionalmente, salvo los menos comprometidos, que al cabo de cierto tiempo pudieron refugiarse en las publicaciones infantiles.

El entronque estilístico con la tradición de antes de la guerra fue mantenido sólo por los dibujantes catalanes huidos a zona

nacional: Castanys y, en el campo de la ilustración, Serra Massana o Mercedes Llimona.

Pero lo que de verdad iba a ser transcendental para el humor gráfico español posbélico fue la fundación en Salamanca, en los primeros días de 1937, de *La Trinchera*, semanario destinado a los combatientes —impreso en tipografía sobre papel de calidad regular— no exclusivamente humorístico, pero con bastantes chistes. *La Trinchera* anuncia un precio de venta de «20 cts.», pero indica también que se reparte «Gratis a los valientes».

En su número 3 (1 de febrero de 1937), *La Trinchera* pasa a llamarse *La Ametralladora* y se ofrece «Gratis a los combatientes»: la exigencia de valentía podía acaso prestarse a ironías en una publicación cada vez más marcadamente humorística, pese a estar editada por la Delegación del Estado, para prensa y propaganda.

En el número 4 *La Ametralladora* explica el cambio de nombre, aduciendo que el primero se lo habían copiado «los rojillos, con repugnante vileza y desfachatez moscovita». Esta fórmula, que combina la agresividad verbal con la gracia desenfadada, define bastante bien las que iban a ser características de la publicación: *La Ametralladora* era un semanario de guerra, pero pretendía también ser una revista de humor.

Esta dualidad se mantendría a lo largo de toda la existencia del semanario, aunque cada vez fue ganando terreno el humor «gratuito» sobre el humor bélico, acaso porque las cosas iban cada vez mejor en el campo de batalla para el bando nacional, pero, sobre todo, porque su fundador y director, Miguel Mihura, parecía más interesado por el humor que por la propaganda o la arenga.

En su número 23, *La Ametralladora* pasa a imprimirse a cuatro colores y en huecograbado, sobre papel de superior calidad, en los Talleres Offset de San Sebastián: un verdadero lujo para una revista de guerra que llegó a alcanzar tiradas impresionantes. Y más teniendo en cuenta que su precio de venta al público había bajado a 15 céntimos.

La revista publica chistes enviados por los combatientes, alguno de ellos francamente bien dibujado, pero las firmas «profesionales» más frecuentes son las de Pelé Melé, Josechu, Castillo, Arre-Mete, Ho, Teodoro Delgado, Maño y, sobre todo, Tono y Lilo (el propio Mihura). La contraportada, a todo color, está constituida casi siempre por uno o varios chistes de Tono.

Los chistes políticos (la mayor parte de ellos dirigidos contra

rojos, judíos o catalanes) van cediendo progresivamente mayor espacio a los de humor absurdo, configurando ya en cierto modo lo que iba a ser el estilo de la futura *Codorniz*. En 1938 se incorpora Herreros, que poco a poco va convirtiéndose en la figura principal, con Tono, de la revista.

La guerra termina, pero *La Ametralladora* sigue publicándose hasta el 21 de mayo de 1939. En los últimos números Mihura firma ya con su propio nombre sus dibujos y ha puesto las bases del único humor posible (salvando las excepciones de Kin y Orbegozo) en los primeros años de la posguerra española.

Sin embargo, habrán de transcurrir todavía más de dos años antes de que aparezca *La Codorniz*, continuación lógica y consecuente de la última etapa de *La Ametralladora*, que a su vez se había incubado en el *Gutiérrez* prebélico de K-Hito.

2. DEL FIN DE LA GUERRA AL FIN DE LA CENSURA

Los payasos basaban sus chistes en el tema del hambre: «A ver —decía el payaso—, ¿vosotros sabéis cómo se guisa un pollo con judías?» «¡No!», contestaba el pueblo, puesto a régimen de pan negro, gelatina rosa, en vez de aceite, y un extraño arroz que parecía del Atlético de Bilbao porque llevaba una lista roja en cada granito. «Pues se guisa el pollo —contestaba el payaso— con sus cebollitas, su ajito, su tomatito, un chorrito de coñac. Cuando ya está bien doradito, se le echan las judías cocidas. Una vuelta. Otra vuelta —el perro de Paulov ya estaba extenuado, con los brazos adheridos a aquellas butacas de rigurosa madera—. Y cuando ya están doraditas las judías... pues, entonces, se tiran las judías, que es lo que comemos todos los días, y comemos el pollo, que no hemos comido pollo desde la Exposición del año 1929.» Aunque parezca increíble, el público se reía.

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de España*.

«La censura es una situación de guerra», decía Xavier de Echarri, sucesor de Luis de Galinsoga y Manuel Aznar en la dirección de *La Vanguardia*, a cuyo frente estuvo hasta que la muerte interrumpió su tarea. Terminada la contienda civil, esta situación de guerra iba a prolongarse, para la prensa española,

durante veintisiete largos y difíciles años. «En 1966 —escribe Miguel Angel Gozalo tras citar la definición de Echarri— terminó en España la guerra entre los periódicos y el Estado, y se inició el diálogo.»

Hay que pararse muy bien a pensar lo que significan veintisiete años de censura absoluta para comprender por qué el humor gráfico español ha sido de un modo y no de otro, por qué sólo el humor evasivo de *La Codorniz* de Mihura pudo adquirir cierta entidad, por qué el humor crítico —que, como tendremos ocasión de comprobar, no gozaba de las simpatías de Mihura— se vio prácticamente condenado a desaparecer.

Hay que pensar que cada uno de los dibujos de humor producido por cualquier dibujante del país con pretensión de ser publicado debía ser visto y aprobado por un censor —cargo para el cual no se exige sentido del humor— y ostentar en su dorso el sello que acreditase su permiso para circular. Y hay que pensar que, pese a la feroz autocensura del creador y al fino tamiz del director de la publicación, muchos chistes volvían a la redacción luciendo lo que José Fernando Aguirre ha llamado «la cruz roja al Mérito periodístico», que detenía de inmediato su posible carrera impresa.

La censura acabó con buena parte de los intentos posibilistas. Pero no hay que olvidar que esos intentos eran sólo una ínfima parte de lo que el dibujante hubiera querido hacer: el resto había sido ya previamente eliminado por la autocensura. «La autocensura —dice Francisco Regueiro— ha dejado en la cuneta al mejor y más representativo humor gráfico español de la posguerra.»

¿Significa esto que el humor crítico desapareció por completo de la prensa española de la posguerra? No. El humor crítico pudo sobrevivir —particularmente en la Prensa del Movimiento—, pero sólo a condición de ser *unilateral*. En la inmediata posguerra podía tomarse como blanco —y no hay en ello juego de palabras— a los rojos vencidos (algunos chistes de Orbeagoza son demostrativos al respecto), durante la conflagración mundial a los aliados (Kin lo hizo con frecuencia en *Arriba*) v, terminada ésta, a los rusos (existen excelentes muestras de ello publicadas por Castanys en *El Correo Catalán*).

Pero tales temas se fueron agotando por sí mismos. En el país ocurrían cosas, y rara vez podía el público verlas reflejadas en los chistes de los diarios. El propio Orbeagoza, agotado el tema de los rojos, se atrevió tímidamente en alguna ocasión a mostrarse crítico respecto a oportunistas de toda laya que proli-

feraban en la nueva España posbélica. Pero no pudo proseguir por ese camino: «A partir de 1940 —dice— me impuse voluntariamente una retirada del humor gráfico de tipo político, que ya me había proporcionado anteriormente serios disgustos y grandes desengaños.»

No era sólo la censura del Estado la que coartaba las posibilidades de expresión del dibujante de humor. Las autoridades oficiales y oficiosas de cualquier provincia se sentían particularmente sensibilizadas ante la menor alusión humorística. No era raro que un chiste que había logrado pasar la barrera de la censura acarrearase después notorios disgustos al director de la publicación.

El ámbito de acción del hombre que, pese a todo, se empeñaba en ejercer como dibujante de humor en nuestro país era, pues, muy reducido: si no se limitaba a cultivar el humor gratuito, evasivo o «codornicesco» —parece ocioso aclarar que ninguno de estos términos es peyorativo—, tenía que refugiarse en la política extranjera (con infinitas precauciones, ni que decir tiene), en un costumbrismo amable y algo trasnochado o en lo que podríamos llamar la crítica municipal.

Aun ahí, debía andar con pies de plomo, rozar sólo la corteza más superficial de los temas y exponerse a ver rechazado un buen porcentaje de sus dibujos. Cuenta José Fernando Aguirre cómo, siendo en 1941 director del diario zaragozano *Amanecer*, encargó el chiste de actualidad local al entonces debutante Enrique Rubio, lo cual les valió a ambos exponerse en más de una ocasión a la agresión personal por parte de los caciques locales.

A estas dificultades se añadía la escasez y mala calidad del papel. Parecía un lujo «malgastar» dos columnas para un chiste en periódicos que a duras penas podían salir con cuatro páginas. Hoy da un poco de pena ver aquellos dibujos mal impresos sobre papel grisáceo, a una columna y en cualquier rincón perdido del periódico. Eso, cuando los había.

Porque muchos periódicos, ante tantas dificultades, preferían simplemente prescindir del humor gráfico. *Diario de Barcelona* o *La Vanguardia*, por ejemplo, no se decidieron a incluirlo en sus páginas hasta bien entrados los años cincuenta. *Arriba* fue tal vez la excepción más notable, como más adelante veremos: siempre valoró, en cuanto a tamaño y colocación, el dibujo de Kin.

En las revistas de información general —*Fotos*— o en las especializadas —*Primer Plano*—, el humor gráfico estuvo ausente o participó sólo de modo muy tímido y como vergonzante. En

este campo, la excepción más notable fue acaso *Dígame*, dirigida por K-Hito, que en alguna medida era «casi» una revista de humor.

En cuanto a las revistas de humor propiamente dichas, el monopolio de *La Codorniz* sólo fue roto por intentos esporádicos —*Cucú* en los años cuarenta, *Don José*, *Tururut* o *Locus* en los cincuenta—, todos ellos abocados a un fracaso más o menos inmediato.

Un chiste de Sileno, publicado en *Dígame* recién acabada la guerra civil, nos muestra —bajo el título «Ciudad Universitaria»— a un bedel que señala un hoyo profundo al visitante: «Esta es —dice el bedel— la cátedra de Historia Contemporánea Universal.»

En esta línea, los humoristas gráficos hubieran podido seguir diciendo muchas cosas. En España había hambre, escasez, racionamiento, estraperlo, coches topolino, colas, penuria de viviendas, represión sexual hasta extremos increíbles. De todas estas cosas —y de otras más tristes todavía— el pueblo hacía chistes que corrían de boca en boca. «Los chistes —escribe Vázquez Montalbán— han sido buenos compañeros del pueblo español desde siempre. Pero creo que uno de los períodos más fecundos en chistes es el que nos ocupa. Aún no se cumplía un hecho, cuando el chiste ya había nacido. ¿Era un desfogue colectivo? No. El chiste no tiene el valor absoluto de desfogue, porque entonces tendría un papel histórico activo. El chiste es la resignación, la aceptación, la integración. Por eso los gobernantes inteligentes no se molestan por los chistes que el pueblo elabora a su costa. En el fondo del chiste político hay un abandono de antagonismo.»

Pese a su carácter inofensivo —que nos parece indiscutible—, el chiste sobre temas candentes que el pueblo elaboraba y transmitía oralmente no tuvo en la prensa ningún equivalente digno de mención: ya hemos apuntado por qué. «Uno piensa —escribe Máximo— que con humor se puede decir todo. Pero no [...]. Yo me asombro, y protesto ante mis superiores, de las dificultades con que tropiezan, en singulares ocasiones, algunos de mis dibujos que tocan temas tratados con no menor dureza en otras recámaras del periódico. Aduzco en mi defensa el atenuante del humor, que en la réplica de mis contradictores jerárquicos se convierte en agravante. Parece ser que lo pasadero en serio es intragable en broma, que los hombres prefieren ser tomados por perversos antes que por falibles, y que mejor queremos ser cubiertos de insultos que de ridículo...»

Este texto de Máximo, publicado en *Pueblo*, es posterior a la promulgación de la Ley de Prensa. Con ello llegamos a un punto importante: la división de las tribulaciones de la prensa española —y en consecuencia, del humor gráfico— en dos etapas claramente distintas, cuyo hito fuera la «Ley Fraga», es arbitraria y no responde a la realidad.

Miguel Angel Gozalo simplifica en exceso cuando afirma que en 1966 «terminó en España la guerra entre los periódicos y el Estado y se inició el diálogo». Es posible que a efectos legales sea así, y aun con reparos. Pero a nivel real la guerra sigue, y el diálogo, en alguna medida, se había iniciado ya, digamos que «tácitamente», en los primeros tiempos de Fraga (1962) e incluso en los últimos de Arias Salgado.

La Codorniz de Alvaro de Laiglesia (que poco tiene que ver con la de Mihura) había iniciado ya, mediados los cuarenta, su forcejeo con la censura, y su director no deja de recordárnoslo siempre que tiene ocasión. Ya hablaremos de ello con más detalle cuando nos ocupemos de esta publicación. Hasta tal punto resultaba insólita esta postura en el panorama de la prensa española de la posguerra, que los tímidos «atrevimientos» de *La Codorniz* hicieron decir a muchos que su director tenía una especie de «patente de corso» en las alturas. El «slogan» codornicesco «La revista más audaz para el lector más inteligente» sólo tuvo, durante muchos años, un posible parangón: el «*Indice* dice lo que no se dice», de Juan Fernández Figueroa. En un país de mudos, quien dice bajito una frase corta produce la sensación de estar soltando un discurso a gritos: el tuerto es rey.

Nunca se ponderarán bastante los benéficos influjos que —divisas aparte— trajo a España el turismo. Mediados los años cincuenta, con los «shorts» y los «bikinis» entró en España una nueva, temerosa pero indudable posibilidad de tomar la realidad como tema para el humor gráfico.

Pero, del mismo modo que con alguna frecuencia una guapa turista extranjera podía bañarse en bikini en la playa de Sitges y ser al día siguiente obligada a introducir una toalla entre las dos piezas de su indumento en la playa de Barcelona, la censura abría y cerraba la mano de modo casi siempre desconcertante para los creadores de humor gráfico: no había reglas fijas, no había siquiera «pistas» seguras. Se estaba al albur del censor de turno, e incluso de los cambios de humor de éste.

«La línea que ha seguido el humor español —dice Chumy— ha sido la señalada con el índice de un puño que se cierra y se

abre dando libertad o negándola. Si se instaura la censura como en aquellos tiempos comprobarán que deja de haber humor.»

La época de las consignas —cuando éstas indicaban a los directores de los periódicos que los chistes debían inducir al público a consumir uva de Almería— estaba en cierto modo periclitando. Pero la posibilidad de aflojar un poco las riendas del humor gráfico se veía aún con temor.

No obstante, muchos periódicos se decidían a otorgar al chiste un lugar fijo y destacado en sus páginas: Mingote debutaba en ABC, Cesc en *Diario de Barcelona*, Dátile en *Ya*, Summers en *Pueblo...* Las nuevas revistas —*Gaceta Ilustrada*, *Siglo 20...*— concedían al chiste español amplio y bien situado espacio.

Pero la mayor parte de los diarios y revistas —como *Madrid* o *Triunfo* hasta épocas recientes— preferían recurrir al chiste extranjero, proporcionado por la agencia o por la simple tijera: era más cómodo, más barato y menos peligroso. Sin embargo, tales chistes, por buenos que fueran —los de Sempé, que publicaba *Triunfo*, eran casi siempre excelentes—, no podían calar en el lector español como los de dibujantes españoles que aludieran a temas concretos españoles.

Por eso los chistes más comentados y admirados eran los de «La Oficina Sinistra» que publicaba Pablo en *La Codorniz*, o los más agresivos de Chumy, o aquellos en los que Cesc e incluso Castanys tocaban algunos temas barceloneses, o —¿por qué no?— los que mostraban a las marquesas pechugonas de Serafín tomando ingentes cantidades de tintorro: en todos ellos sentía el lector español que de algún modo se aludía a él o a algo que él conocía.

Parecía que la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938 —promulgada en plena guerra civil— no podía sostenerse ya por más tiempo sin graves e insuperables contradicciones. Parecía que los tiempos estaban maduros para una nueva legislación en la materia. Y la nueva Ley de Prensa e Imprenta llegó, de manos de Manuel Fraga Iribarne, el 18 de marzo de 1966.

3. EL PRIMER TRIENIO DE LA LEY DE PRENSA

«Tras esa larga hibernación —escribe José Manuel Gironés en *Mundo* (25 de julio de 1970)—, en que la prensa diaria, salvo excepciones, publicaba chistes de puro entretenimiento y de viejo

estilo, los humoristas volvieron a pisar el suelo de la actualidad y los temas polémicos y políticos. Acabó el tiempo de los naufragos en islas diminutas, los borrachos abrazados a la farola, los cazadores cazados; y los ayuntamientos dejaron de ser la única víctima del humor gráfico en la prensa. Comenzaron los chistes de turistas y de las reformas posconciliares y las Cortes con sus elecciones y todo. Desde Gibraltar a la minifalda, incluyendo la devaluación, la protesta universitaria, el ingreso en el Mercado Común, los veinticinco años de paz, las Cortes errantes, Matesa, la sucesión de Franco, las crisis ministeriales, el deporte nacional del bulo, etcétera. Caricaturas de hombres públicos o críticas directas a la actuación pública que poco tiempo atrás hubiesen ido de mano en mano, con la fugacidad de una brasa, recortados de la prensa extranjera, comenzaron a surgir en las páginas de los propios periódicos españoles.»

La cosa no es tan simple, probablemente: los chistes de turistas habían hecho su aparición en la prensa española antes de la «Ley Fraga», y los chistes de naufragos (algunos de ellos excelentes y todos perfectamente lícitos como expresión humorística) siguieron estando presentes tras la promulgación de la citada ley. Pero las palabras de Gironés expresan bastante bien una opinión generalizada en buena parte de los medios informativos españoles: la Ley de Prensa de 1966 significó una «explosión» del chiste crítico en las publicaciones del país.

Decimos chiste *crítico* y no *político* a sabiendas. En realidad, el humor político propiamente dicho no reapareció aún en España durante el primer trienio de la Ley de Prensa. Y ésta no es una opinión exclusivamente personal: es la de la mayor parte de los profesionales españoles del humor gráfico.

«El chiste político —dice Madrigal—, creo yo que es aquel que critica la gestión de un sistema establecido, todo dentro de un ambiente de libertad. Este ambiente es fundamental, pues sin él no hay chiste político auténtico... El auténtico chiste político cumple una función importante en la prensa. El seudochiste político, que es el que se usa, cumple una función parecida a la del jeroglífico o la fuga de vocales.»

«Concretamente los caricaturistas políticos —aclara Máximo a su vez—, tienen o tenemos escasas posibilidades. Los límites son los de la Ley de Prensa y los de todas las demás leyes, escritas unas, tácitas otras. Estas últimas, por razones obvias e idiosincrásicas, son las que más firmemente dificultan la europeización de nuestro humor político.»

Chumy es todavía más tajante: «En mi opinión, el chiste político es aquel que se hace sobre temas políticos con absoluta libertad y sin coacciones de ninguna clase. En los países más o menos totalitarios no puede existir el chiste político, al menos publicado... Supongo que en un país con libertad de partidos políticos, el humor político sería aquel que se realizase al servicio de la idea política a la que perteneciese el autor... Desde hace algún tiempo se viene hablando de chiste político en España, como si tal cosa existiera. Creo que pensar así es pensar cando-rosamente.»

Pablo es más cauto en la expresión, pero no menos consciente de cuál es el problema: «Me parece que la caricatura política es el tipo de humor gráfico que trata de la actualidad política, que entre nosotros es algo así como andar por la cuerda floja a bastantes metros de altura, moviendo diez balones de colores a la vez.»

Si bien parece claro que el humor político no existe aún en España, no es menos cierto que lo que hemos llamado humor crítico ha experimentado un indudable desarrollo en los tres primeros años de vigencia de la nueva Ley. Este humor puede incluso, en determinadas circunstancias, adquirir mayor interés que el propiamente político.

«Es muy difícil —dice Pastecca— hacer humor político directo y próximo, concreto. Se puede hacer humor socioeconómico, y un humor político indirecto que, precisamente por esto, llega a alcanzar una expresión incluso más brutal. En este tema, lo que se pierde en inmediatez se gana en contundencia.»

«Creo que cabría distinguir —aclara Perich— entre 'chiste político', que es aquel cuyo contenido hace referencia de forma directa a lo que oficialmente se considera 'política', y 'chiste politizado', que es aquel que sin referirse a cuestiones 'políticas' concretas, lleva consigo una carga ideológica que le eleva de la categoría de mero pasatiempo o dicho gracioso (como ha sido catalogado normalmente el chiste) y que le convierte entonces en una nueva forma de periodismo; por ello hoy nadie se sorprende cuando ciertos periódicos colocan los dibujos de sus colaboradores en la página de editoriales. El mayor interés que ofrece el 'chiste politizado' sobre el 'chiste político' me parece evidente...»

Nada más lejos del propósito de este libro y de las capacidades de su autor que analizar los aspectos jurídicos de la Ley de Prensa: nuestra pretensión es sólo calibrar la incidencia que dicha Ley haya podido tener sobre una muy específica parcela de la actividad periodística: el chiste gráfico.

Bueno será, sin embargo, que aludamos a algunas características esenciales de la Ley, para mejor comprender los límites legales y reales dentro de los que debe moverse el humorista gráfico en el ejercicio de su actividad.

Tales características quedan bien expresadas en un párrafo del discurso que Francisco Abella Martín, presidente de la Comisión de Información y Turismo de las Cortes Españolas, dirigió al Pleno de dicho organismo en día 15 de marzo de 1966: «Lejos los tiempos en que Anatole France, con visión más de novelista que de político, más de historiador que de sociólogo, defendía una absoluta libertad de Prensa, sin más garantía que la utópica de que los males de la libertad, la libertad los cura, el texto que se somete a vuestra aprobación es un texto de nuestro tiempo v para nuestro tiempo.»

Por su parte, Manuel Fraga Iribarne, en su discurso ante el mismo Pleno de las Cortes Españolas, decía: «Alguien me ha atribuido, con exceso, la expresión 'ley de transición' y hasta ha querido desfigurarla como ley de 'transacción' aplicada al presente proyecto que os sometemos. La verdad es que no es malo decir de una ley que es una ley de lo posible en nuestro tiempo.»

El capítulo primero de la Ley afirma, de acuerdo con el artículo 12 del Fuero de los Españoles, el derecho a la libertad de expresión de las ideas a través de impresos, así como el de la difusión de cualesquiera informaciones por dicho medio.

Con respecto a la extensión de tal derecho, dice textualmente el artículo 2:

«La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidos en el artículo 1.º, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y de la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.»

Si, como afirma Máximo, el humor no es un atenuante sino un agravante, habría que convenir en que un abanico de limitaciones tan amplio e impreciso a la vez resulta más condicionante para el chiste gráfico que acaso para ningún otro género periodístico.

En efecto, ¿hasta qué punto puede el dibujante ironizar sobre instituciones y personas sin que tal labor pueda ser considerada

una falta de respeto? ¿Cómo puede ejercerse un humor mínimamente crítico sin «faltarle al respeto», en mayor o menor medida, a algo o a alguien? ¿No es el humor la antítesis del «respeto»?

La ambigüedad de estas limitaciones permitiría, bajo un criterio de aplicación rígido y cerrado, considerar como punible el 80 por 100 del humor crítico español que se publica. Naturalmente, el hecho de que tal humor aparezca en la prensa española —tras pasar, eso sí, por los tamices de la autocensura y de la prudencia directiva o empresarial— demuestra que la letra de la Ley es interpretada con cierta flexibilidad. Pero la ambigüedad subsiste, y el artículo 2 pende sobre el humorista gráfico —como sobre cualquier periodista español— cual la consabida espada de Damocles cuya posible caída es siempre imprevisible.

Por otra parte, a la lógica responsabilidad penal y civil que entraña el ejercicio de la libertad de prensa se añade la responsabilidad administrativa. El artículo 66 de la Ley dice: «La infracción de los preceptos legales y reglamentarios en materia de Prensa e Imprenta será sancionable en vía administrativa, independientemente de que sea o no constitutiva de delito.» Esta responsabilidad administrativa ha condicionado al humor gráfico mucho más y con mayor frecuencia que la penal o civil. Y no porque los chistes hayan sido motivo de sanción o secuestro, sino porque han dejado de publicarse en evitación de que tal cosa ocurriera.

Los peligros a que está expuesto el humorista gráfico aumentaron al año de promulgada la Ley de Prensa, al ser aprobada por las Cortes una reforma parcial del Código Penal, que eleva a la consideración de delito las infracciones a las limitaciones establecidas en el artículo 2.º de la tantas veces citada Ley. Así, el dibujante Perich pudo decir, en el verano de 1970: «Actualmente me hallo en 'libertad provisional' (con una fianza de 75.000 pesetas), acusado de 'injurias graves a la Administración de la Justicia' por un chiste publicado en *El Correo Catalán* de fecha 6 de febrero de 1970.»

Las cosas se agravaron aún cuando, el 5 de abril de 1968, fue promulgada la Ley de Secretos Oficiales, que concede a los órganos del Estado la facultad de declarar expresamente «clasificadas» las materias que se juzgue han de permanecer secretas. Así, por ejemplo, temas tan sugestivos para ejercer el humor crítico como el proyecto de Ley Sindical o la preparación de la sesión plenaria del Consejo Nacional del Movimiento quedaron vedados al dibujante.

No obstante todo esto, creemos necesario insistir en lo ya apuntado: el humor crítico ha adquirido carta de naturaleza en la prensa española, de un modo que provisionalmente calificaremos como masivo, a partir de la Ley de Prensa de 1966. Se han publicado más chistes «socioeconómicos» o «politizados» entre 1966 y 1969 que en los veintisiete años anteriores.

Y no es sólo que se hayan publicado más: es que se han publicado *mejor*. A mayor tamaño, en lugares más destacados, con una más rigurosa periodicidad, con una creciente conciencia de su importancia dentro del conjunto informativo del periódico. Así, si ya antes había quien compraba el *ABC* por Mingote, hoy son frecuentes los casos de lectores que adquieren *Informaciones* por Forges, *ND* por Madrigal. A este respecto, nos han llegado testimonios personales de adictos a *El Correo Catalán* que se «pasaron» a *La Vanguardia* cuando Perich fue «fichado» por este último periódico y abandonó el primero.

La situación producida a partir de 1966 —y esto es acaso lo más importante respecto de nuestro estudio— ha permitido la aparición de una nueva generación de humoristas gráficos, más atrevidos, más penetrantes y agudos que quienes les precedieron.

Pero no seamos injustos con aquellos precursores: hicieron cuanto pudieron, y no hicieron más porque las circunstancias no se lo permitían. A este respecto, tiene bastante razón Pablo cuando dice: «Hoy, todos los jóvenes que empiezan haciendo caricaturas, las hacen de tipo social y bastante políticas, pareciendo más valientes que nosotros, los un poco más veteranos, pero es que las circunstancias en 1971 no son las mismas que en 1953, cuando yo empezaba. Atreverse entonces era otra cosa.»

Luis Bares simplifica en exceso cuando dice (*ND*, 8 de noviembre de 1970): «Más recientemente se han incorporado a la tribuna de los periódicos un número de humoristas más jóvenes, más agresivos en sus sugerencias, más dinámicos en su dibujo y sobre todo más modernos. Los nombres han ganado popularidad sobre la base de una probada calidad. Chumy Chúmez, Forges, Ortuño, Madrigal, Cesc, Perich y Máximo forman la delantera más destacada de esta importante vanguardia. Entre todos ellos, aunque la antorcha habría que cedérsela a Chumy, han renovado las bases de nuestro humor político, de nuestra crítica nacional a través de las viñetas ilustradas. Han dado categoría a la función del dibujante; han dignificado el 'chiste' como sección periodística sacándolo de una inercia local, costumbrista y picaresca en la que se hallaba adocenado.»

No: Mingote —que probablemente, como dice Máximo, habrá sido el dibujante más representativo de la posguerra española— no estaba tan solo como insinúa Bares («prácticamente no tenía quien le secundara»). Chummy, en efecto, es joven todavía, pero publicó su primer dibujo en *La Codorniz* a comienzos de los años cuarenta. Cesc debutó en el *Diario de Barcelona* en los primeros años cincuenta. Máximo desarrolló una dilatada y fecunda etapa en *Arriba* antes de pasar a *Pueblo*. Todos ellos, y cada uno según su modo de entender el humor, se fueron haciendo más críticos y penetrantes a medida que las circunstancias lo fueron permitiendo.

Incluso el entonces jovencísimo Madrigal publicaba ya, en los lejanos años cincuenta, en el *Don José* de Mingote, dibujos que presagiaban la contundencia actual de su estilo. Y Perich incubaba su fecunda mala uva en los locales de Editorial Bruguera, vivero y a veces tumba precoz de tantos humoristas.

Porque es que —y esto se desarrollará en su momento— durante muchos años los dibujantes jóvenes (y los no tan jóvenes) sólo tuvieron dos posibilidades mínimamente estables a las que agarrarse si pretendían una cierta profesionalización: *La Codorniz* (coto cerrado en buena medida) o las publicaciones real o supuestamente infantiles. Casos como los de Conti en *La Prensa*, Peñarroya en *El Noticiero Universal* o Dátile en *Ya* (junto a los ya citados y a los de veteranos como Castanys en *El Correo Catalán*) son excepciones que confirman una regla: la profesionalización y la continuidad eran imposibles para el dibujante de humor en la prensa diaria y las revistas de información.

Porque, en efecto —y es también un factor importante para comprender por qué durante tantos años no se hizo más y mejor humor en los periódicos españoles—, el dibujante de nuestro país era un profesional pésimamente pagado. Si no podía —o no quería— quemar sus energías produciendo masivamente historietas para las publicaciones infantiles, le quedaban estas opciones:

a) Trabajar para publicaciones extranjeras, directamente o a través de agencias. El primer procedimiento exigía ciertas dotes de autopromoción —cartas en inglés o francés, viajes, labor de «secretariado»...— que pocos dibujantes tenían, y además no garantizaba en modo alguno la continuidad. El segundo sistema implicaba la aceptación, por parte del creador, de condiciones draconianas: la agencia, en general, compraba el chis-

te por un tanto alzado —muy bajo— y adquiriría los derechos de autor.

Por otra parte, trabajar para el extranjero entrañaba asimismo la elaboración de un humor «internacional», desenraizado, que muchos de los mejores dibujantes españoles eran incapaces de producir. El caso más notable en este sentido es tal vez el de Chumy, cuyo iberismo desgarrado no alcanzó nunca en el extranjero —pese a la obtención de algún que otro premio internacional— la resonancia masiva que su genialidad merecía.

Pese a todas estas dificultades, unos pocos dibujantes españoles —Cesc, Mena, Oli...— lograron redondear su presupuesto y mantenerse en plena actividad como humoristas gráficos gracias a sus colaboraciones, esporádicas o más o menos periódicas, en la prensa internacional. Otros, ante la disyuntiva, optaron por el exilio: Puig Rosado se estableció en París, Ballesta en Milán.

b) Desarrollar otras actividades periodísticas o publicitarias, sólo marginalmente relacionadas con el dibujo de humor. Orbeagozo —redactor de *Ya*—, Cebrián o Kalikatres se dedican o se han dedicado a la confección de diarios o revistas; Pablo Núñez abandonó prácticamente el chiste para concentrarse en la animación publicitaria; Perich fue redactor-jefe de *DDT* y escribió numerosísimos artículos, estudios y entrevistas sobre el humor gráfico y la historieta; Cesc ha creado excelentes campañas de publicidad para Nestlé u Ocean.

c) Dedicarse a una actividad totalmente ajena al dibujo, teniendo el humor gráfico como profesión «de recurso». Esta ha sido acaso la opción más frecuentemente elegida: Pablo ha trabajado durante muchos años en una oficina probablemente tan siniestra como la de sus chistes; Herreros fue representante y «manager» de Sara Montiel; Cerón —periodista titulado y redactor del *Diario de Barcelona*— ingresó por oposición en el Cuerpo Técnico del Banco de España; Quesada ejerce como inspector del Servicio Fiscal en la Delegación de Hacienda de Vigo; Conti fue agente de seguros; Dátile es militar; Munoa posee en San Sebastián una tienda de antigüedades.

Ni la sobrecarga de trabajo ni el pluriempleo son condiciones ideales para desarrollar con la serenidad y la dedicación necesarias una actividad tan difícil y absorbente como el humor gráfico. El dibujante, que ha de reflejar la amplia y varia realidad que le circunda, debe poder transitar con cierta calma por

todos los ámbitos de dicha realidad: ha de poder leer, pasear, hablar con la gente. Y esto difícilmente puede hacerlo el hombre sometido a agotadoras jornadas laborales.

Hoy, un dibujante joven con cierto prestigio puede permitirse vivir de sus dibujos, obteniendo unos ingresos más o menos estables que oscilen entre las veinte y las cuarenta mil pesetas mensuales, lo cual —«teniendo en cuenta los sueldos que se pagan en este país», dice Perich— queda ya lejos del salario de un peón, aunque todavía quede más lejos del de un «disc-jockey».

Pero esto —incluso teniendo en cuenta las lógicas diferencias de nivel de vida entre aquellos tiempos y los presentes— era impensable en los años cincuenta. E incluso ya bien entrados los sesenta: en un coloquio entre dibujantes de humor celebrado en Barcelona poco después de promulgada la Ley de Prensa, varios de ellos se asombraban de que el «recién llegado» Martín Morales cobrase, en *ND* de Madrid, quinientas pesetas por chiste.

Se pagaba por un chiste cuarenta pesetas, cinco duros y cantidades más irrisorias aún, especialmente en Barcelona. *La Codorniz*, en 1964, pagaba a los dibujantes que entonces comenzaban a colaborar en sus páginas —Oli, Forges, Pastecca, Kike Nicanor— cien pesetas por chiste. Los dibujantes ya prestigiosos y veteranos no sobrepasaban en general las doscientas cincuenta.

No olvidemos, sin embargo, que la situación actual de ingresos fijos y razonables no es, ni mucho menos, la regla: es casi la excepción, y sólo la han alcanzado las «primeras figuras» del género. Todavía en 1971 hay dibujante, en Barcelona, que cobra cien pesetas por su chiste diario de actualidad. Perich no vende un dibujo por menos de tres mil pesetas; pero, muy consciente de cuál es la realidad, afirma: «Si yo no fuese Perich, mis dibujos sólo valdrían cien pesetas. Lo que pasa es que empiezo a sentirme como los millonarios: querría que se me apreciase por lo que valgo, no por lo que soy.»

El chiste, considerado durante muchos años como elemento puramente adjetivo en el periódico, era económicamente valorado en consecuencia. Cuando en los años cincuenta *Gaceta Ilustrada* dedicó media página vertical a los chistes de Herreros y Cesc, destacándolos convenientemente y pagando por ellos quinientas pesetas, inició una pequeña revolución en el ámbito del humor gráfico nacional.

A partir de 1966 el chiste ha ido convirtiéndose en elemento sustantivo del diario y la revista y ha obtenido en consecuencia —en mayor o menor medida— la consideración intelectual, periodística y económica que merecía. El dibujante, más respetado y mejor remunerado, ha adquirido conciencia de su importancia y se ha atrevido a ir un poco más lejos.

Sin embargo, y teniendo en cuenta los graves condicionamientos expresivos dentro de los que ha de desenvolverse el humorista gráfico —condicionamientos que comienzan en la Ley de Prensa y terminan en la sociedad española en su conjunto, pasando por la empresa periodística—, sólo una situación laboral en lo posible segura le permitirá ser cada día un poco más audaz y, en consecuencia, contribuir al avance del humor nacional.

Sólo si el dibujante, de un modo u otro, obtiene un «status» de redactor bien pagado —si sabe que, se publiquen o no sus dibujos, tiene unos ingresos fijos asegurados— se atreverá a «llegar —como dice Máximo— cinco centímetros más allá del techo límite». Si el dibujante sólo cobra aquellos dibujos que se publican (y ésta es todavía la fórmula utilizada por muchos periódicos españoles), es muy difícil que se atreva a realizar dibujos presumiblemente rechazables. De este modo, a todas las demás autocensuras seguirá uniéndose la autocensura económica como factor de estancamiento.

Con altibajos, pero de modo irremediable, el humor gráfico español penetró, en el período 1966-1969, en una fase de expansión y enriquecimiento. Su futuro inmediato es, a juicio de algunos profesionales (como más adelante se comprobará), esperanzador. Pero en cualquier caso, el futuro del humor gráfico español, y el de la prensa española en general, dependerá en definitiva —como muy bien observan Madrigal y otros dibujantes consultados (véase capítulo VII)— del futuro de nuestro país.

II

DIARIOS Y REVISTAS

Para que el chiste gráfico alcanzara la importancia que hoy tiene como elemento sustancial de los diarios españoles y de algunas revistas tuvo que producirse la conjunción de tres condiciones básicas, sin las cuales no podía pasar de simple elemento decorativo marginado o recurso para rellenar huecos. Estas tres condiciones son:

a) La situación debidamente valorada —en cuanto a tamaño y colocación— del chiste en las páginas del periódico.

b) El hallazgo de un humorista fijo, que lograrse interesar a los lectores y con el cual éstos pudieran llegar a «identificarse», permitiendo así una colaboración autor-lector, esencial para la eficacia del chiste gráfico.

c) La posibilidad de decir, mediante el humor gráfico, cosas en las cuales el lector se sintiera de algún modo implicado; cosas, en fin, que aludieran, a uno u otro nivel, a la realidad nacional e internacional o al ámbito geográfico inmediato sobre el que operaba la publicación.

La conjunción de estos tres factores sólo se dio, en la prensa española en general —nos ocuparemos de algunas excepciones anteriores—, en la década de los sesenta. En lo que a diarios se refiere, se dio principalmente en los de Madrid, en menor medida en los de Barcelona. En las restantes provincias tal fenómeno prácticamente no se ha producido, por una serie de razones de las que hablaremos en su momento.

1. DIARIOS DE MADRID

En Madrid se publicaban, el 31 de diciembre de 1969, once diarios. Entre los de información general, cinco eran de la ma-

ñana —ABC, *Arriba*, *Nivel*, *Ya* y *ND*— y cuatro de la tarde: *El Alcázar*, *Informaciones*, *Madrid* y *Pueblo*. Los dos restantes eran exclusivamente deportivos: *As* y *Marca*.

Otro diario madrileño, *SP*, había muerto pocos meses antes —exactamente el 29 de agosto—, incapaz de hacer frente a las dificultades económicas, tras haber publicado sólo 614 números. En cuanto a *Nivel*, fue cancelado el mismo día de su aparición. *Diario SP* tenía un dibujante de humor fijo (Maidagán) y *Nivel* dos (Ortuño y Pastecca).

Los restantes diarios tenían también, todos, uno o dos humoristas gráficos fijos, y en algunos casos otros dibujantes que colaboraban en sus páginas de modo más o menos periódico. Veamos: *ABC*, Mingote; *Arriba*, Edu y Quesada, que pasarían después a otros periódicos; *ND*, Madrigal; *Ya*, Dátile, secundariamente Galindo, y esporádicamente, en los suplementos dominicales, Orbegozo; *El Alcázar*, Fandiño; *Informaciones*, Forges; *Madrid*, Chumy; *Pueblo*, Máximo y, con periodicidad no diaria, Molleda; *As*, Alcácer; *Marca*, Orbegozo.

En la mayor parte de los casos se cumplían las tres condiciones que hemos determinado como básicas para que el chiste gráfico alcance en la prensa su verdadera dimensión y su mayor significatividad. Muchos de los humoristas citados tenían en el diario respectivo la consideración de redactor, de dibujante en nómina o colaborador fijo: el factor «permanencia» se daba prácticamente en todos.

En cuanto a tamaño y colocación de los dibujos —y otros detalles de valoración—, también solían cumplirse las exigencias que hemos considerado como favorables, *Arriba* asignaba a los dibujos de Edu y Quesada un espacio más o menos fijo, del mismo modo que *El Alcázar* o *ND* lo hacían con los de Almarza o Madrigal. *ABC* y *Ya* se preocupaban de situar el chiste de Mingote o Dátile en la sección que por el tema tratado cada día era más adecuada (nacional, local, internacional...). *Informaciones* situaba a Forges en la página 2.^a —página de opinión—, y *Madrid* a Chumy en la 3.^a, página de colaboraciones y editoriales. En cuanto a *Pueblo*, destacaba el chiste de Máximo en su famosa 3.^a página —o, después, en la 2.^a—, llegando en algunas épocas a encabezarlo, no sólo con el nombre del dibujante impreso en rojo, sino incluso con su foto.

Esto sucedía en 1969, y ésta ha seguido siendo la tónica de tiempos inmediatamente posteriores. Pero en los primeros años de la posguerra las cosas eran muy distintas, en general.

Veamos brevemente las trayectorias más significativas de la prensa madrileña en este campo, sea porque representan la regla general, sea porque constituyen una excepción que la confirma.

Arriba.

Arriba fue la excepción más notable en Madrid, como lo fue en general la Prensa del Movimiento: desde el primer momento prestó particular atención al chiste gráfico, y siempre se preocupó por tener un dibujante de humor más o menos fijo.

Aparte de las caricaturas de Cronos acompañando críticas de cine o teatro, *Arriba* publicaba ya en la posguerra inmediata chistes de Kin. Pero no los publicaba de cualquier manera: iban casi siempre en la última página —que no es una página despreciable, ni mucho menos— y a buen tamaño. Eran casi siempre chistes con contenido crítico o político.

En 1944 Kin publicaba en el periódico una tira cómica, pero pronto volvió con sus chistes de actualidad, que simultaneó durante algún tiempo con la tira. Con altibajos —épocas de colaboración intensa y otras de relativo silencio—, los chistes de Kin continuaron apareciendo en *Arriba* hasta ya entrados los años cincuenta, en que nuestro hombre emigró a los Estados Unidos.

Aparte del chiste relativamente cotidiano y político de Kin, *Arriba* publicó chistes de humor gratuito (a veces ligeramente costumbristas) de Herreros, en la página de pasatiempos, e historietas de Orbegozo. También contó con colaboraciones esporádicas o periódicas de Bellón, Galindo, Sanchidrián, Jas, López Motos, Enri, Carter, Asirio, Garrido o Chausa, la mayor parte de ellas en el suplemento dominical (que durante algún tiempo pasó a ser el suplemento de los lunes). Todo ello, recordémoslo, en los años cuarenta y principios de los cincuenta. En algunas ocasiones, incluso, el chiste de Kin apareció en primera página.

En 1949 se publicaron unas aleluyas de Kin que en cierto modo —y a su modo— resumían un decenio de vida española e internacional: el estraperlo, la División Azul, Londres, la neutralidad, la escasez de gasolina, las sequías, las restricciones, los rojos cerca de los Pirineos, la Conferencia de San Francisco, el caso español ante la O. N. U., el veto de la U. R. S. S., la desbandada de embajadores, el Referéndum de 1947, el protocolo Franco-Perón.

Al iniciarse los años cincuenta comenzaron a publicarse los «grafodramas» de Luis J. Medrano, especie de híbrido entre el chiste, la historieta y la observación costumbrista ilustrada, de un humor leve y algo desvaído. Al aumentar, en 1951, las páginas deportivas, y tras reducir el periódico, en febrero de dicho año, su formato a la mitad —«se pasó» al huecograbado—, empezaron a publicarse chistes de Chuchi sobre deporte.

Comenzaban a llegar los primeros turistas, se firmaba el Pacto hispano-americano y Kin aprovechaba la coyuntura para trasladarse al país del dólar: *Arriba* no iba a encontrar un humorista verdaderamente «fijo» hasta la llegada de Máximo, que cubrió brillantemente los primeros años sesenta.

Al pasar Máximo a *Pueblo*, Edu desarrolló en *Arriba* una labor con frecuencia muy interesante, hasta 1970. Y fue también en *Arriba* donde puede decirse que Quesada reanudó la interrumpida tradición del chiste político directo, con caricaturas de ministros y otras personalidades españolas. Tras pasar Jaime Campmany a la dirección del periódico —Quesada estaba ya en *Pueblo*—, Edu fue sustituido por el extraordinario dibujante «parisino» Puig Rosado y por el joven y a menudo contundente Ortuño.

Ya

El *Ya* de la primera posguerra —magro periódico que a veces salía con una sola hoja— no contaba con otras muestras de humor gráfico que las ocasionales de hombres como Orbegozo o las viñetas y caricaturas de Del Arco y Usa. Acaso el hecho de que la misma editorial —La Editorial Católica— que publica el diario fuera también la que publicaba el semanario *Dígame* (dirigido por K-Hito y atento siempre al humor) contribuyó a que el chiste gráfico hiciera de vez en cuando acto de presencia en *Ya*.

Sin embargo, ese *encuentro* de que hablábamos al principio del capítulo, encuentro entre una publicación y un humorista gráfico, no se produjo en *Ya* hasta que en 1954 se inició en sus páginas la colaboración de Dátile. Dátile supo conectar con los lectores del diario católico, tocando temas que les afectaban y sabiendo ir siempre, con gran agilidad, lo bastante lejos sin pasarse.

En las páginas de hueco, los chistes de Dátile coexistieron

con los del veterano Galindo —que alguna vez pasa también, a mayor tamaño, a las páginas tipográficas— y más tarde con los de Edu y —los domingos— Almarza. En las páginas dominicales a todo color han alternado Dátile, Galindo y Orbeagozo.

ABC

Como otros periódicos de solera —*Diario de Barcelona* o *La Vanguardia*, por ejemplo—, el ABC madrileño de la posguerra no prestó particular atención al humor gráfico hasta que consideró que las circunstancias lo hacían posible y acaso, ya, necesario.

Este periódico y Mingote protagonizan el caso más claro de «encuentro» entre una publicación y su dibujante. En 1953 Mingote comenzó a publicar sus dibujos en ABC, y allí sigue. Ni el diario ha considerado conveniente cambiar de humorista ni el dibujante de periódico.

Aparte del chiste diario, ABC publica desde hace algún tiempo, en su suplemento dominical —junto con chistes de dibujantes franceses—, una especie de antología de Mingote, compuesta por dibujos ya publicados años atrás en las páginas tipográficas diarias. Mingote es ya, como el periódico en que colabora, una institución: va todo lo lejos que su talante, su prudencia y las características de la publicación permiten, y no parece haber problemas.

El Alcázar

El Alcázar fue en cierto modo un adelantado del humor político, al organizar en 1943 un «Concurso anticomunista» de chistes. Después publicó chistes de diversos dibujantes, sin darles especial relieve. De esa que podríamos llamar su primera época, la etapa más interesante la constituye acaso la de Chumy. Este, pese a que la mayor parte de los chistes eran de humor gratuito, dejaba ya asomar con frecuencia —con todas las precauciones entonces exigibles— su agresiva vena de feroz crítico social.

Posteriormente *El Alcázar* pareció haber encontrado su humorista en Julio Cebrián, que es algo así como un Chumy de derechas. Para entonces había pasado ya de diario de la mañana

a diario de la tarde, había cambiado el hueco por la tipografía y había aumentado su tirada —editado por Pesa— a 150.000 ejemplares.

No entraremos ahora en la complicada historia posterior del diario. El hecho es que, al pasar *El Alcázar* a ser editado por Dyrsa, bajo la dirección de Lucio del Alamo, Julio Cebrián, como toda la Redacción, cesó por voluntad propia. El nuevo *Alcázar* tuvo a partir de entonces como humoristas gráficos a Fandiño y a un muy mediocre aficionado cuyo nombre no merece ser registrado. Posteriormente había de llegar el excelente Edu.

Nuevo Diario

Primer diario madrileño aparecido tras la Ley de Prensa de 1966 —apareció en septiembre de 1967, adelantándose en unos días a *SP*—, *ND* se preocupó desde el primer momento por el humor gráfico. Tras una etapa de tanteos en la cual participaron diversos dibujantes (Pablo, Serafín...), acabó por afianzarse en él el joven y extraordinario Madrigal.

Posteriormente *ND* publicó también una tira de indudable intención política —«Berto y el Profe», de Caín y Nan (Alcaín es el dibujante, Hernán el guionista)— y, en su suplemento de los domingos, una selección de los mejores chistes políticos aparecidos en los diarios del país durante la semana.

Tras el cambio de empresa posterior —de Pesa («Prensa y Ediciones, S. A.») a Pesa («Prensa Económica, S. A.»)—, los chistes de Madrigal comenzaron a alternar con los de Cebrián, creando así un sugestivo contraste, tanto formal como de contenido.

Informaciones

Tras la guerra, el decano de la prensa vespertina de Madrid se mantuvo en una tesitura vacilante en lo que a humor gráfico se refiere. Publicó dibujos extranjeros y chistes de diversos dibujantes españoles (Sánchez Vázquez, Vizcaíno, Adánez, Máximo incluso), pero sin darles especial realce.

En la breve etapa renovadora —1967— en que el periódico, dirigido por Miguel Angel Gozalo, se dispuso a disminuir a la

mitad su gran formato, los chistes fueron ya debidamente destacados en la tercera página, encabezados por el nombre del dibujante: Tono, Madrigal o Abelenda, según el día.

Poco a poco —y dirigido ya el diario por Jesús de la Serna— fue imponiéndose Forges, que se había introducido en *Informaciones* como autor de una tira. El chiste de Forges pasó pronto a ocupar un considerable espacio de la segunda página, convertida en página de opinión: se había producido el encuentro, y Forges, progresando vertiginosamente hacia la maestría, fue creando uno de los estilos más personales y sugerentes en el humor gráfico español de la prensa diaria posterior a la primavera de Fraga.

Madrid

Después de una larga etapa de tanteos, similar a las que ya hemos apuntado respecto a otros periódicos de la capital, también en *Madrid* se produjo ese hallazgo de un dibujante fijo que consideramos determinante. El dibujante en cuestión fue nada menos que Chumy Chúmez; un Chumy maduro, dueño de todos sus recursos y dispuesto a llegar hasta donde fuera posible.

El encuentro se produjo tras la Ley de Prensa de 1966. «Chumy —dice Miguel Angel Gozalo, subdirector del periódico— inició poco después su colaboración diaria con el periódico *Madrid*, uno de los que más resueltamente aceptaba el compromiso ante las nuevas reglas de juego de la prensa. Desde entonces, Chumy forma parte indivisible de la tercera página de este diario. Su variado retablo de campesinos, ricos de chistera, señoritos andaluces, tecnócratas, soldados U. S. A., jóvenes de hoy, trabajadores con la piedra sobre las costillas y pacíficos ciudadanos con pancarta —todos los chistes de Chumy son como una pancarta, que grita y preocupa e interesa siempre— se ha convertido en el editorial más breve y directo del periódico.»

Pueblo

Diario nacido en la posguerra, *Pueblo* acogió con frecuencia los dibujos de numerosos humoristas españoles, pero su primera etapa interesante es la de Summers, ya iniciados los años sesenta. Los chistes de Summers en *Pueblo* eran descomprometi-

dos, pero aportaban de vez en cuando pinceladas de humor negro no muy frecuentes en la prensa diaria española.

Tras la marcha de Summers y diversos tanteos (Forges o Pastiche en el humor de actualidad, Spín en el deportivo...), *Pueblo* dio por fin, en 1965, con su humorista: Máximo. Máximo estaba en *Arriba*, pero la oferta económica de *Pueblo* —unida a la seguridad de una mayor difusión de su obra— debió de ser lo suficientemente tentadora. Máximo, en efecto, aunque había ya alcanzado una notable madurez en *Arriba* y en *La Codorniz*, logró su mayor popularidad y sus mejores hallazgos formales y temáticos en el diario sindical.

No contento con haberse llevado a Máximo, Emilio Romero repitió años después la misma operación con Quesada: cuando éste hubo alcanzado en *Arriba* un indudable dominio de su especialidad político-caricaturesca, fue contratado por *Pueblo*.

Al margen de los de sus dos dibujantes fijos, *Pueblo* ha publicado en sus páginas durante los últimos años, con mayor o menor periodicidad, chistes de Pablo, Serafín, Cebrián, Arturo y, sobre todo, Molleda, que trabaja en el periódico como dibujante ilustrador.

En cuanto a los dos diarios deportivos de Madrid, *Marca* publica el chiste diario de Orbeago desde 1942, y *As* publicó durante algún tiempo los de Alcácer.

2. DIARIOS DE BARCELONA

En Barcelona aparecía, al finalizar los años sesenta, el mismo número de diarios que en Madrid: diez. Cuatro de la mañana —*Diario de Barcelona*, *La Vanguardia*, *El Correo Catalán* y *Solidaridad Nacional*—, dos de la tarde —*El Noticiero Universal* y *La Prensa*—, uno del mediodía —*Tele/expres*—, dos deportivos —*El Mundo Deportivo* y *Dicen*— y uno sexualmente discriminatorio: *Diario Femenino*.

De estos diarios, dos son del Movimiento (*Solidaridad Nacional* y *La Prensa*) y cuatro pertenecen total o parcialmente al grupo Godó —*La Vanguardia*, *Diario de Barcelona*, *Tele/expres* y *El Mundo deportivo*—. Dejando aparte al deportivo *Dicen* y al *Diario Femenino*, sólo el *Noticiero* y el *Correo* pertenecen a empresas privadas independientes entre sí y sin vinculación de-

clarada con *La Vanguardia*. Quiere esto decir que la prensa barcelonesa es en buena medida un monopolio, lo cual tiene ventajas en lo que respecta al humor gráfico —Perich colabora a la vez en *La Vanguardia* y *Tele/expres* y goza de una situación estable y bastante bien remunerada—, pero también inconvenientes.

Sea como fuere, sólo *El Mundo Deportivo* prescinde en sus páginas de un humorista gráfico fijo. *Diario Femenino* y el *Noticiero* tienen uno (Oscar y Peñarroya, respectivamente) y los demás dos o tres. Veamos: *Diario de Barcelona*, Cerón e Ivà; *La Vanguardia*, Muntañola y Perich; *El Correo Catalán*, Cesc y Oli; *Solidaridad Nacional*, Pañella y Soc; *La Prensa*, Conti y Fer; *Tele/expres*, Tísner y, no diaria, pero sí periódicamente, Perich y Turnes; *Dicen*, Torá y Muntañola. Esto, al margen de colaboraciones ocasionales y de secciones realizadas por dibujantes de humor que no pueden ser clasificadas como «chiste».

Al igual que en la prensa madrileña, los chistes gráficos suelen estar en general bien situados y valorados en los diarios barceloneses. Cabe hacer, eso sí, algunas precisiones respecto a ello, pero lo mejor será hacerlo en cada caso concreto. Veamos, pues, a grandes rasgos, cuál ha sido la evolución de la prensa barcelonesa en lo que al chiste gráfico se refiere. Como se verá, esta evolución no difiere mucho en líneas generales de la experimentada por la prensa de Madrid, aunque ha sido acaso algo más tímida.

Diario de Barcelona

El *Diario de Barcelona* —fundado en 1792 y decano de la prensa continental— había dejado de publicarse el 30 de junio de 1937. Durante su breve período de permanencia bélica se había convertido en el órgano de «Estat Català» y se publicaba en lengua catalana, bajo el título *Diari de Barcelona*. En dicha etapa publicó chistes de Kalders.

Al reaparecer, el 24 de noviembre de 1940, lo hace de nuevo en lengua castellana, renunciando a continuar la numeración antigua, e indicando: «Año 149, n.º 1». En 1971 sigue reiniciando la numeración cada nuevo año, aunque indica: «Siglo III, año 180».

Esta voluntad de romper con el pasado inmediato se manifiesta claramente en el editorial «Reaparición», publicado en el

citado primer número de 1940: «Ni *Diario de Barcelona* es el pseudo 'Diari' corruptor y blasfemo, ni éste pudo manchar con su asquerosa baba de calumnias, denuestos y sacrilegios, el estilo propio del *Diario* escrito en castellano...»

Se comprenderá que en el renacido *Diario* no hubiera espacio para el humor, ni gráfico ni de ningún otro tipo, salvo acaso el involuntario. Hay sólo retratos a pluma de Elías, que poco a poco van atreviéndose a ser caricaturas, sobre todo las que acompañan la crítica de arte y espectáculos.

Las primeras notas de humor las da Del Arco en 1946, en sus entrevistas con caricatura («Vd. dirá...»). Se trata, en general, de buenas y estudiadas caricaturas: por aquel entonces, hacer la caricatura de un alcalde ya era una atrevida muestra de humor. En realidad, durante varios años la sección de Del Arco fue lo único vivo de un *Diario* anodino y por completo desprovisto de interés informativo. Del Arco se atrevía, por ejemplo (en la Nochebuena de 1949), a entrevistar a «una pobre familia» (matrimonio y dos hijos) que con quince pesetas había vivido quince días en el Albergue nocturno del Distrito V, o a un matrimonio ciego: y se atrevía también a caricaturizarles.

En 1950, al ser interrogado en la peña cultural «El Trascacho», Del Arco dice que considera a la caricatura por encima del dibujo e incluso de la pintura, y que se hubiera dedicado exclusivamente a ella de no mediar el imperativo económico.

Dejando aparte algún aislado dibujo procedente del extranjero, el primer chiste no aparece en el *Diario* hasta el 6 de noviembre de 1952. Se trata de un dibujo de Cesc, bajo el título «La vida en broma» —título que iba a mantenerse hasta que Cesc abandonó el periódico—, que nos muestra a Eisenhower en dos versiones, tocado en la primera con un gorro militar y en la segunda con un sombrero civil: «¿General Presidente o Presidente General?», dice el pie.

Pese a esta inicial incursión en la política internacional, los chistes del Cesc de los primeros años iban a ser fundamentalmente costumbristas: con gran frecuencia aparecían en la sección de información local. Cesc, muy torpe al principio, va adquiriendo seguridad gráfica y expresividad de trazo y va mostrándose como buen observador de la vida cotidiana. Sus chistes —todos con el correspondiente visto bueno de censura, claro está— muestran todavía un humor «de antes de la guerra», que poco a poco va afinándose, poniéndose al día y haciéndose más

penetrante y alusivo, menos conformista. De cualquier modo, el *Diario* había encontrado su humorista.

Tras la marcha de Cesc en 1962 hay una pausa en el humor gráfico, hasta que debuta García Lorente, dibujante muy seguro, de buenos recursos gráficos, pero de humor casi siempre vulgar, que promete poco y no da más que lo que promete, y que no puede ser interpretado a diversos niveles como Cesc. Con frecuencia aparecen también por esa época, en la sección de deportes, chistes de Ximem, dibujante de trazo laborioso, estilo anticuado y humor de escasa calidad.

García Lorente duró poco. En 1963 debuta Cerón, procedente de *La Prensa*, y se estabiliza en el *Diario* —del cual es redactor— hasta hoy. Más tarde, y al margen de los chistes de Cerón —casi siempre bien situados, al pie de la primera página de tipografía y bajo la cabecera «Cerón lo ha visto así»—, se publican otros, de Picanyol e Ivà.

La Vanguardia

La Vanguardia posbélica, como el *ABC*, tardó mucho en decidirse a incluir el chiste gráfico en sus páginas. Como en el *Diario*, las únicas muestras de humor fueron las caricaturas —cada vez más rutinarias— de Del Arco. Tras una breve etapa en que el chiste gráfico estuvo a cargo de Moreno (ya al final de los años cincuenta), contrató los servicios del prolífico Muntañola, que fue el único humorista gráfico del diario español de mayor venta hasta que en 1970 comenzó a compartir tal honor con Perich.

Dejando aparte los condicionamientos en que ambos deben moverse, los chistes costumbristas y tradicionales de Muntañola crean en *La Vanguardia* un curioso contraste con los más atrevidos, politizados y «nuevos» de Perich. Es como si el diario más estable, potente y «desideologizado» de España quisiera ofrecer cada día en sus páginas un «match» entre dos generaciones de humoristas, entre dos concepciones del humor gráfico, complaciendo así a dos sectores distintos de su amplio abanico de lectores.

El Correo Catalán

El antiguo órgano de la Comunión Tradicionalista —cuyos talleres habían sido incautados el 19 de julio de 1936 por el

P. O. U. M., pasando a imprimirse en ellos *La Batalla*— reapareció el 27 de enero de 1939, dirigido por Diego Ramírez Pastor y contando con sólo cuatro páginas.

Antes de la guerra y de la incautación, el *Correo* publicaba en primera página chistes de Kimpollet. En la posguerra inmediata no hay chiste alguno, hasta que en 1940 comienzan a aparecer chistes enviados por los lectores e ilustrados por Pedraza: se reproducen a una columna, a tamaño ínfimo. En el 41 aparecen algunos chistes antisoviéticos de Kimpollet, a dos columnas y a la aguada. El mismo Kimpollet publica también por aquel entonces una historieta —«Anécdotas de Paco Pica Pelillos»—, que obtuvo mayor permanencia que el chiste.

También en el 42 comienza Del Arco a publicar caricaturas y a ilustrar su sección «Esquina» con dibujos frecuentemente muy próximos a la línea Tono-Mihura. Los chistes enviados por los lectores —ahora titulados «La gracia de usted»— pasan también a ser ilustrados (aunque no firmados) por Del Arco.

A mediados de 1945 aparecen algunos chistes de Pla, sin periodicidad, sobre temas de política extranjera o española (aclararemos: defendiendo la política española frente a las insidias extranjeras). En septiembre de 1945 inicia Del Arco su sección «Vis a Vis» (entrevista con caricatura), y en el 46 aparecen algunos chistes de Pep, a dos columnas. Pep es un dibujante geometrista, que recuerda a Gabi, y su temática alterna la política extranjera con un costumbrismo a veces codornicesco.

Y el 30 de mayo de 1946 debuta Castanys, también a dos columnas, pero con doble altura que la concedida a Pep —¿acaso porque sus figuras son más realistas y por tanto más altas?— y con el título del chiste seguido de la indicación tipográfica «Por Castanys»: el chiste gráfico ha encontrado su lugar en el *Correo* y éste su humorista, que allí iba a seguir hasta su muerte.

Castanys, en sus primeros tiempos del *Correo*, alterna la política extranjera, antialiada o antisoviética, con la crítica municipal o «de la vida», y también hace incursiones en el humor gratuito. Pero poco a poco iría concentrándose en el costumbrismo barcelonés, del cual fue sin discusión el más claro representante.

Tras la muerte de Castanys, el *Correo* contrata los servicios de Tísner, recién llegado del exilio (Castanys y Tísner habían combatido en bandos opuestos durante la guerra, pero su concepción del humor gráfico no difería demasiado), que después pasaría a *Tele/expres*. Durante una breve etapa, el chiste diario



estuvo a cargo de «Don» (seudónimo de Muntañola, que logró la proeza de disfrazar por completo su estilo para poder —¡oh incansable Muntañola!— colaborar en el *Correo* sin dejar *La Vanguardia*).

El *Correo* volvió a encontrar su humorista en Cesc, que en septiembre del 68 abandonó *Tele/expres*. El chiste de Cesc aparece en el *Correo* en la segunda página de tipografía, a buen tamaño y bajo el encabezamiento «Ironías de Cesc». El «segundo humorista» del *Correo* fue durante cierto tiempo Perich, que desarrolló allí una interesante labor. Aparte de dos chistes diarios, creó la sección «Perich-Match» (textos y dibujos), de la que habría de salir el libro *Autopista*, y las antologías serializadas «El humor otro» —donde aparecieron reportajes biográficos y reproducciones de casi todos los dibujantes españoles más o menos «nuevos»— y «Humor catalán hoy».

A Perich sucedió como «segundo humorista» —aunque con las lógicas diferencias entre uno y otro— Oli, que realiza también un par de chistes diarios, la sección «Oliliquios» y una antología serializada que se publica los domingos bajo el título «Humor sin pasaporte».

Solidaridad Nacional

La *Soli* —como se conoce familiarmente en Barcelona al diario del Movimiento que sucedió a la antigua *Solidaridad Obrera*—, tuvo al chiste gráfico como un mero artículo de relleno hasta que el 29 de marzo de 1963 debutó Pañella como humorista fijo, aunque hay que decir que el periódico no dio a sus chistes relieve alguno.

Pañella permanece hasta que, a raíz de ser promulgada la Ley de Prensa, Oli, Perich y Turnes inician una experiencia insólita en la prensa española: una página *diaria* de humor crítico. Si tenemos en cuenta que el formato de la *Soli* es «internacional» (58 × 40 cm.) y que la calidad media de la página es notable, no podemos por menos que calificar este intento como uno de los más audaces e interesantes en la prensa española de la posguerra.

La experiencia Oli-Perich-Turnes finaliza en 1968, tras haber abierto para sus creadores las puertas de más ventajosas ofertas económicas por parte de otros diarios (la *Soli*, como *La Prensa*, paga por los chistes precios irrisorios). Vuelve Pañella, que

permanece solitario y arrinconado hasta la llegada de Soc, dibujante muy elemental, pero de bastante impacto agresivo, cuyos chistes obtienen pronto mejor colocación y mayor tamaño que los de Pañella. Ambos coexisten en las páginas del periódico, pero ni la correcta timidez de Pañella ni la juvenil torpeza de Soc pueden suplir la riqueza de la etapa Oli-Perich-Turnes.

El Noticiero Universal

La historia del *Noticiero* es, en cuanto al humor gráfico, pobre. Al filo de los años sesenta comenzó en él Peñarroya su labor como humorista fijo de actualidad, pero poco a poco fue confinándose —acaso voluntariamente— en la sección de deportes, tema que realmente domina y que, al margen de la historieta, constituye su verdadera especialidad. Realiza algunas incursiones en otras secciones del periódico, pero parece faltarle vocación para la crítica diaria social o política, que es en la actualidad lo que permite a un humorista gráfico causar cierto impacto entre los lectores.

La Prensa

La Prensa encontró pronto —en los años cuarenta— a su humorista gráfico: Conti. Conti, hombre de fecundidad notable ha venido haciéndose cargo, durante más de veinte años, de chiste diario de *La Prensa*, frecuentemente sobre política internacional y bastante bien situado. Y hablar de «chiste» diario es quedarse corto, pues a veces son dos, tres y hasta cuatro los que publica.

En los últimos tiempos, y tras el paso fugaz de Cerón, además de los chistes de Conti se publican otros —como los de Fer—, y en el suplemento de los sábados aparecen también dibujos de Enrich, ilustrador de cabeceras y viñetas del periódico.

Tele/expres

Este diario, primero que intentaba en España la experiencia de salir a mediodía y primero también que aparecía tras la guerra desligado de filiación política concreta, publicó su primer

número (de formato «internacional») el 14 de septiembre de 1964: en él aparecía ya, en primera página y a buen tamaño, un dibujo de Cesc, encabezado precisamente por el título «El dibujo de Cesc».

Dicho dibujo nos presentaba a un personaje que despertaba a otro con un ejemplar de *Tele/expres*, idea que, por cierto, utilizó más tarde ND en una campaña promocional, con el slogan: «Despierte: lea ND».

El dibujo de Cesc suele ir bien colocado, a tamaño muy grande (hay que tener en cuenta que el formato del diario es enorme), en la tercera página, a veces en la primera, pero con mayor frecuencia en la segunda. A veces el formato del chiste se adapta a las necesidades del tema, lo cual demuestra la flexibilidad del periódico y la importancia que concede al dibujo de humor.

El encabezamiento de la sección —«El dibujo de Cesc»— nos parece particularmente acertado; el mejor de los que ha utilizado este gran humorista. En efecto, muchas veces no se trata ya de chistes, bromas ni ironías, sino de *dibujos* sin más, dibujos que son un comentario estrictamente gráfico —no por ello menos agudo— a la actualidad. Pocas veces hay pie, casi siempre un título basta: son como apuntes de un observador que lo expresa todo mediante líneas.

En realidad, ésta de *T/e* es una de las épocas más interesantes de Cesc: su madurez expresiva está en un punto máximo sin haberse anquilosado en absoluto, su sentido de la observación se ha afinado hasta límites increíbles, dibuja a la vez con maestría y modestia, con dominio expresivo absoluto pero sin exhibicionismo ni amaneramiento alguno. Sus dibujos están a veces repletos de detalles, pero sin llegar nunca a ser lo que Máximo llama dibujos «estreñidos».

La temática primordial es costumbrista, pero Cesc está muy atento a la actualidad: humos, nuevos barrios, la circulación, la píldora... y su habitual penetración sociológica a base de la elemental y compasiva polarización pobres-ricos. Pero de Cesc ya hablaremos más en concreto cuando llegue el momento. Sigamos con el periódico, uno de los más interesantes de la prensa española actual.

En el 67 ya hay viñetas humorísticas de Tísner ilustrando diversas secciones, viñetas que con frecuencia son casi chistes, sobre la base de un desarrollo gráfico, con bocadillos muchas veces, del tema que ilustran. De vez en cuando aparece tam-

bién, en la sección semanal «Gente joven», algún chiste de Martí.

Tras sondear a sus lectores, *T/e* disminuye, el 24 de octubre de 1967, su formato a la mitad. Hay una página entera de historietas, pasatiempos y chistes de agencia, pero el dibujo de Cesc continúa en la segunda página. Se inicia en él entonces, como en otros dibujantes, la tendencia a evitar la composición linotípica del pie, rotulando el texto a mano e introduciéndolo en un bocadillo, según la conocida técnica utilizada en la historieta. Sobre este detalle, que personaliza al máximo el chiste, cabe decir que ha alcanzado su más fecundo desarrollo en la prensa diaria española.

Cuando en septiembre del 68 Cesc se va al *Correo*, *T/e* permanece sin humorista de actualidad hasta mediados de noviembre, en que Tísner debuta como tal. El chiste de Tísner no va en la segunda página, como el de Cesc, sino que pasa al pie de la tercera, a tres columnas y formato horizontal.

Poco después aparece la sección «Con burbujas», a cargo de Turnes, que incluye, además de textos, chistes de sugestiva elementalidad gráfica. El 1 de octubre de 1969, el periódico aumenta ligeramente su formato y sucumbe ante el vicio —casi exclusivamente español y tan antiperiodístico— del huecogrado.

Manuel Ibáñez Escofet es ya el director. En 1970 se incorporaría Perich con su sección bisemanal «Perich-expres», con lo cual el diario nos ofrecería una contradictoria y curiosa mezcla de humoristas gráficos: junto al academicismo anglosajón de Tísner, el elementalísimo Turnes; junto a un humorista gráfico del futuro, como Perich, los chistes deportivos de Bofarull, un dibujante «de antes de la guerra» en todos los sentidos.

Dicen

Dicen nació como semanario en 1952, y pasó a ser el primer diario deportivo de la tarde en 1965. La sección «La Chistera» —título que lleva el chiste ahora diario— la inició Escobar en el semanario. Tras diversas alternativas y convertida ya en diaria, acabó cayendo en manos de Torá, un epígono de la «escuela Bruquera».

Pero es que, además del chiste de actualidad deportiva, *Dicen* publica otros dos, ambos del infatigable Muntañola. Uno de ellos goza de patrocinio publicitario —es decir: lleva un anuncio in-

cluido en él, como los ciclistas lucen sobre su camiseta la publicidad de un producto—; el otro es de tema cinematográfico y se publica en la sección de espectáculos. Como ilustrador, colabora también en *Dicen* Peñarroya.

Diario Femenino

Diario Femenino nació en 1969, constituyendo, al decir de sus editores, una experiencia única en la prensa europea (parece ser que existe algún precedente de tan pintoresca idea en los Estados Unidos), lo cual a nuestro entender dice bastante en favor de la prensa europea. En efecto, no creemos que la creación de un diario destinado desde su mismo título a un solo sexo tenga ninguna justificación periodística ni constituya motivo de orgullo nacional: el mejor chiste de este diario lo constituye su existencia misma.

Pero, en fin, nuestra función ahora es sólo registrar si en los diarios hay o no chistes gráficos, y en *Diario Femenino*, como ya apuntamos, los hay. Bajo la cabecera «La cerradura de Oscar» se publican los de este dibujante, bastante bueno por cierto, y cada día más cercano a Wolinski y Reiser en lo formal. Hay que decir en honor de Oscar que sus chistes son aptos para ambos sexos: algo es algo.

Cabe observar, de paso, que ni siquiera un diario sexista (en el más peyorativo sentido del término) ha logrado procurarse la colaboración de un humorista gráfico femenino. Y es que los dibujantes de humor femeninos —en España está Nuria Pompeia— se cuentan con los dedos de una mano, y sobran dos. Analizar por qué es así nos llevaría muy lejos de los propósitos del libro; apuntemos sólo que la aparición de humoristas femeninos está muy ligada a la «emancipación» de la mujer, a la cual no es verosímil que contribuya algo tan miriñaquico como es por definición un diario femenino. Lo cual no significa que *Diario Femenino* no intente llevar a cabo una labor positiva, cosa que a veces hace. Pero la contradicción inicial que entraña su propia existencia es casi insuperable.

3. DIARIOS DE PROVINCIAS

Aludíamos ya al comienzo del capítulo al hecho de que la conjunción de factores necesarios para el desarrollo del chiste gráfico como elemento esencial del periódico no podía darse en la prensa española de provincias.

Y ello es así porque —salvo excepciones no demasiado significativas— no existe en España una prensa regional fuerte, comparable por ejemplo a la francesa. Sin una prensa regional poderosa, en alguna medida personalizada y de amplia difusión, no es concebible la aparición de un humorista gráfico regional importante, como pudo ser en su tiempo el Castelao del *Faro de Vigo*, pongamos por caso.

El propio Quesada, que debutó en el citado diario en 1960, tuvo que adquirir su verdadera dimensión colaborando en diarios de Madrid (*Arriba* y posteriormente *Pueblo*), aunque sigue residiendo en Vigo. Años antes Regueiro había publicado sus primeros dibujos en *El Norte de Castilla* de su ciudad natal, Valladolid. Pero tuvo que colaborar en *La Codorniz* para ser medianamente conocido.

Esto es hasta cierto punto inevitable en un país con dos ciudades tan absorbentes como Madrid y Barcelona. Los posibles humoristas que surjan en Gerona, Lérida o Tarragona tienen que acabar publicando en la prensa barcelonesa si de verdad quieren profesionalizarse como dibujantes. Los del resto de España acaban yéndose a Madrid o —como el donostiarra Munoa— mandando sus dibujos a la capital.

Ni siquiera Valencia, que en el campo del dibujo infantil ha logrado una verdadera autonomía y la creación de una «escuela» personalizada, ha podido establecer una continuidad en el humor gráfico autóctono de prensa diaria. Algo han intentado en este sentido los diarios sevillanos (principalmente el *ABC* de aquella ciudad), pero son excepciones que confirman la regla, como lo son *Sur*, de Málaga (que publicó chistes de Sánchez Vázquez y más tarde «descubrió» a Maro); *España*, de Tánger (del cual había de surgir el *Don José* de Mingote, hecho, sin embargo, en Madrid); *El Correo Español*. *El Pueblo Vasco* o *La Gaceta del Norte*, de Bilbao... Excepciones fueron también en su día diarios

como *Amanecer*, de Zaragoza, que publicó chistes sobre temas locales, de Enrique Rubio.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero nos llevarían siempre a la misma conclusión: como consecuencia de las dificultades económicas, la modesta difusión y el anquilosado conservadurismo de la prensa de provincias, el dibujante de humor que «empieza» en ella se encuentra pronto ante tres únicas soluciones: abandonar el oficio, resignarse al «amateurismo» provinciano mal remunerado o emigrar a Madrid, Barcelona... Europa o América.

Los diarios de provincia, entonces, suelen resolver la papeleta acudiendo a las agencias —que suministran, como es lógico, un humor sin garra local alguna— o, en el mejor de los casos, «seleccionando» los chistes aparecidos en los diarios madrileños o barceloneses.

Esto es lo que ocurre. ¿Es lo mejor que puede ocurrir? Probablemente, no. Probablemente la creación de cadenas periódicas *policéntricas* (tendencia ésta no despreciable en la más avanzada prensa mundial) permitiría la aparición de humoristas gráficos regionales que, sin abandonar la dedicación a los problemas locales, pudieran alcanzar con suficiente frecuencia una dimensión nacional capaz de satisfacer a la vez su necesidad de ser conocidos y sus exigencias económicas.

Pero nuestra función no es apuntar soluciones, sino constatar hechos. Constatado queda, pues, que hoy por hoy no existe en España —salvo aisladas excepciones— un humor regional diario de calidad y transcendencia suficientes. Lo cual no significa, ni mucho menos, que todos los humoristas del país hayan surgido en Madrid o Barcelona: por citar sólo unos cuantos ejemplos, Chumy es de San Sebastián, Madrigal nació en Melilla y ha vivido casi siempre en Segovia, Quesada y Cebrián son de Orense, Máximo nació en un pueblo leonés, Tono en Jaén.

4. REVISTAS DE INFORMACIÓN

Cuando le preguntamos a Serafín cómo veía el futuro del humor gráfico español en la prensa, nos contestó, con su brutalidad habitual, lo siguiente (su respuesta completa puede verse en el capítulo VII): «Pregúntaselo a cualquiera de los directores de revistas de campanillas de este país. Diles lo que pagan a los di-

bujantes de humor; te contestarán que muy poco, porque les sale más barato recortar de una revista extranjera y llenar el 'cacho de los monos' gratis.»

Estas palabras de Serafín resumen crudamente la actitud de las principales revistas del país, durante la posguerra, ante el humor gráfico autóctono. Se trataba de llenar el «cacho de los monos» gratis o, en el mejor de los casos, por muy poco dinero, publicando de cualquier modo las producciones del primer chistógrafo indígena llegado a la redacción con su carpeta bajo el brazo: si tales muestras de humor gráfico resultaban buenas, era pura casualidad.

La excepción más notable la constituyó, claro está, *Dígame*, a la que cabe considerar como una revista parcialmente de humor. Ya en los años cuarenta, su subtítulo-sumario rezaba: «Actualidades, humor, espectáculos, caricaturas.» Colaboraban por aquel entonces en *Dígame* Sileno —¡todavía!—; el propio director, K-Hito; Galindo, Orbegozo, Sanchidrián, Fernando, Bellón, Barrabás, Narmas, PP, Cuesta, Pena y Carbonell, entre otros. Los chistes, además de ir firmados, llevaban el nombre del dibujante en tipografía, entre paréntesis, al pie del dibujo.

Los chistes de Sileno eran en general políticos (tomando con frecuencia como tema la División Azul, en la que por aquel entonces estaba el dibujante Tílu); los de K-Hito, a veces, ligeramente politizados; y los demás casi siempre de humor acrítico, aunque no exentos bastantes de ellos de cierto racismo antisemita. Se trataba de un humor clásico, nada codornicesco, «de antes de la guerra», inofensivo y agradable casi siempre.

Dígame organizó en 1942 un concurso de chistes, en el cual podían ganarse quinientas pesetas y la posibilidad de colaborar asiduamente en la revista. En dicho concurso se revelaron Palacios, Chuchi, Moro y Raúl, que seguirían más tarde colaborando en el rotativo.

Se trataba de una fórmula híbrida, bastante acertada, entre la revista de actualidad y la publicación humorística, fórmula que fue perdiendo con el tiempo sus mejores características, a medida que la información taurina iba aumentando su importancia.

Habría que esperar a la aparición de *Gaceta Ilustrada*, el 13 de octubre de 1956, para que el humor español conquistase en las páginas de un semanario de información un lugar destacado: media página vertical para Cesc y otra media para Herreros, con cabecera y declaración de exclusiva. Por aquel entonces, esto era excepcional.

Pero el ejemplo no cundió con rapidez. En 1965, la revista *Siglo 20* dio un nuevo paso, concediendo a Chumy una página entera para dos chistes reproducidos a buen tamaño. Pero *Siglo 20* duró poco. Sin embargo, la cosa estaba ya lanzada. *La Actualidad Española* incluyó chistes de Cebrián, Martín Morales y Madrigal; *Triunfo*, tras encerrarse durante mucho tiempo en el humor extranjero (con los extraordinarios dibujos de Sempé, eso sí), abrió sus páginas a Chumy —cuyos dibujos fueron reproducidos durante un tiempo a todo color—, y más tarde a Soro, Regueiro, Nuria Pompeia y Ops.

Semana, por su parte, publicaba los chistes de Alcácer (algunos de ellos de obligado mimetismo respecto al francés Kiraz), mientras *Lecturas* dedicaba páginas a Beltrán, Pañella, Enrich y Josó, presididas por la foto de cada uno de ellos, experiencia parecida a la intentada años atrás por la revista femenina *Teresa*, que inició en su contraportada una especie de antología de dibujantes españoles.

Los semanarios informativo-políticos tipo *Time* también se abrían —en especial tras la promulgación de la Ley de 1966— al humor gráfico nacional, dándole el relieve de sección básica. *Revista SP* publicaba una o dos páginas de Máximo, que después pasaría a *Mundo*, donde ya estaba Cesc; *Tiempo Nuevo* contaba con colaboraciones fijas de Forges, Cuadrado y, más tarde, Pastecca.

Caso en cierto modo aparte lo constituyó el semanario católico *Signo*, en el cual Antonio Belizón y Juam crearon lo que podríamos llamar el chiste social cristiano, de enorme agresividad y considerable fuerza ética.

También las revistas en lengua catalana comenzaron a dedicar atención al chiste gráfico autóctono. *Serra d'Or* publicó los «gargots» de Cesc; *Orifloma*, los de Picanyol y Dugó; el semanario gerundense *Presencia*, los de Jordi Soler. *Destino* —semanario catalán en lengua castellana—, muerto Castanys, siguió publicando los dibujos de su hijo Tinet, más limitado que su padre como humorista y como dibujante.

Diarios y revistas —*ND*, *Mundo*, *LAE*— inauguraban los años setenta publicando reportajes, informes o antologías que tenían como tema el humor gráfico español, prestando particular atención al chiste político que, de un modo u otro, parecía haber iniciado un renacimiento. Renacimiento que, como veremos más adelante, ha de considerarse más como una nueva instauración que como una restauración.

Pese a todo lo dicho, las palabras de Serafín han de seguir considerándose válidas en muchos casos (*Garbo* y otras revistas siguen publicando sólo chistes extranjeros). Pero nosotros, moderados por naturaleza y observadores por oficio, no nos sentimos proclives a generalizaciones tan absolutas: algunas brechas se han abierto, exiguas, pero acaso anunciadoras —si las circunstancias lo permiten— de mayores y más transitables aperturas.

5. REVISTAS ESPECIALIZADAS

Consideramos aquí como revistas especializadas a aquellas que —con periodicidad semanal, quincenal o mensual— se ocupan de un solo sector de la actualidad (principalmente deportes, cine o, ya al filo de los años sesenta, televisión), y también a las habitualmente calificadas como «culturales» o «intelectuales» (no se nos escapa lo arbitrario de tal calificación, pues tan representativa culturalmente es *Hola* como *Cuadernos para el Diálogo*; pero utilizamos este tópico comodín porque nos es útil a efectos clasificatorios).

Revistas de cine las hubo pronto en la posguerra española. *Primer Plano* aparecía el 20 de octubre de 1940. Otras siguieron, de tónica popular, como *Fotogramas*, o más intelectualizadas, como *Objetivo*, *Cinema Universitario*, *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, *Cinestudio*...

Ni unas ni otras dedicaron particular atención al humor gráfico hasta que, ya en los sesenta, *Fotogramas*, que se había ido convirtiendo desde su nacimiento en 1946 en la única revista cinematográfica del país digna de ser leída (gracias a una hábil combinación de lo popular, lo culto, lo «snob» y lo «camp»), se dio cuenta de que una revista especializada, con un público también especializado, era un campo óptimo para el desarrollo de un humor asimismo especializado, que operase sobre la base de convencionalismos conocidos por el dibujante y el lector. Dio entrada al humor más o menos abstracto y bastante sugestivo de Inglés, y más tarde al agudamente crítico de Perich.

Las revistas teatrales —*Teatro*, *Primer Acto*, *La Carreta*, *Yorick*— mantuvieron sus páginas literal o virtualmente vírgenes de humor gráfico. Las televisivas, no. La radiofónica *Ondas* (nacida en 1952) ya había tenido alguna veleidad caricaturesca, pero

Tele-Radio —cuyo redactor-jefe fue el dibujante Chuchi (Jesús Frago del Toro)— abrió sus páginas a gran número de humoristas gráficos españoles. En cuanto a *Tele-Guía*, dirigida por Francisco Daunis, contó desde el primer momento con colaboraciones fijas de Forges, Cerón, Pastedda y Pañella. Forges no era todavía el gran humorista en que después se ha convertido, pero debe tenerse en cuenta que operar sobre un tema fijo —como observa Orbezo a propósito de los deportes— cansa y limita bastante al dibujante de humor.

Las revistas deportivas —el *Dicen* semanal de 1952, *Lean*, *Barcelona Deportiva*...— sí dedicaron siempre particular atención al humor gráfico. Muntañola y Peñarroya en Barcelona (como Orbezo en Madrid) han sido las principales figuras de este tipo de humor, que últimamente cultivan también dibujantes más jóvenes, como Torá, Oscar e Ivà. En cuanto a *Zaragoza Deportiva*, suministra sus mejores muestras de humor en los titulares de primera página, muchos de ellos verdaderamente antológicos.

Y llegamos a las revistas culturales, la mayor parte de las cuales no han comprendido todavía hoy, con miopía intelectual notable, que el humor gráfico no sólo no está en contradicción con sus pretensiones de seriedad, sino que es acaso la más refinada muestra de cultura que una revista puede ofrecer.

Insula sigue apareciendo, impertérrita y plomiza mes tras mes, ajena hasta tal punto al chiste dibujado que el presunto alfabetizado que cometiera el desatino de leer sólo dicha revista cultural podría ignorar que existe un modo de expresión llamado humor gráfico. En cuanto a *Índice*, un análisis de contenido publicado en su número 200 (diciembre de 1965) nos revela que el humor gráfico aparece en sus páginas —¡a lo largo de veinte años!— en sólo cinco ocasiones, ocupando el 0,06 por 100 de su superficie redaccional. Salvo algunos dibujos de Máximo, las ilustraciones de Pastedda o del propio Máximo y una página dedicada a chistes de Loriga —una página, una sola vez—, el humor gráfico estuvo flagrantemente excluido de *Índice*.

No hablemos ya de publicaciones como *Revista de Occidente*, *Atlántida* o *Nuestro Tiempo*. ¿Alguien imagina acaso que puede haber chistes en sus páginas? La feliz (aunque tardía) excepción la constituye en este campo *Cuadernos para el Diálogo*, que al filo de los años setenta pareció darse cuenta de la importancia del humor gráfico y comenzó a publicar los intencionados dibujos de Layus, algunos de ellos reproducidos a página entera y de modo destacado.

III

EL HUMOR ENCUADERNADO

El chiste gráfico publicado en la prensa es, como el artículo o el reportaje, perecedero casi diríamos que por propia naturaleza: el periódico o la revista se compran en el quiosco, se leen, se tiran y se olvidan. Sólo las ratas de hemeroteca —entre las cuales se encuentra obligadamente el autor de este trabajo— o algún coleccionista nostálgico pueden, en general, iniciar una tímida sonrisa ante el dibujo que acaso veinte años antes hizo sonreír a miles de personas.

Pero algunas veces —pensamos que debiera ocurrir con mayor frecuencia—, determinados artículos, reportajes o chistes son rescatados de las efímeras páginas de los periódicos y, ordenados de uno u otro modo y debidamente encuadernados, acaban por formar un libro. Un libro, en el caso concreto de los chistes, casi siempre divertido y en todo caso testimonial.

Si pensamos que esto debiera ocurrir más a menudo, es, en primer lugar, por un lógico reflejo egoísta: la labor del investigador se vería notablemente facilitada si los más importantes o significativos chistes del país hubieran sido recogidos en libros. Pero es que, además, siendo como es el chiste un testimonio vivo sobre el momento en que se produjo y se publicó, el lector corriente podría obtener, hojeando cualquier libro de chistes, una visión rica y directa de la época en que tales chistes nacieron.

Uno de los hechos más destacables en el campo editorial al iniciarse la década del 70 ha sido sin duda el «boom» del libro de humor. *Autopista*, de Jaime Perich, libro que recoge máximas y dibujos del autor ya publicados en la prensa diaria, había batido a los pocos meses de su aparición todos los récords de venta del país.

Perich abrió el camino para que el libro de humor pudiera convertirse en España en un producto de difusión masiva. Las recopilaciones de chistes han comenzado a proliferar. El libro de

humor gráfico dice más cosas, y de modo más inteligible, que la mayor parte de los libros que hoy pueden publicarse en España.

«Había llegado un momento —razona Perich— en que había un exceso de libros de ensayo. Prácticamente sólo se leía ensayo. La novela estaba desprestigiada y parecía ofrecer poco contenido. Entonces la juventud buscaba un sitio donde encontrar todas las cosas que normalmente no le decían, y esto es lo que hace ahora el libro de humor... El humor nos ha permitido publicar un poco el famoso chiste que se contaba en las reuniones, pero que no salía a la calle. Y entonces, lógicamente, ha tenido mucho éxito.»

Estas cosas que dice el libro de humor, sin embargo, ya habían sido dichas en los periódicos, puesto que casi todos los libros de este tipo son «compilaciones» de chistes publicados. Sin embargo, en el libro adquieren un peso, una significación menos fugitiva, incluso un sentido unitario que acaso ni su mismo autor sospechaba. Refiriéndose concretamente a Perich, Román Gubern escribe que *Autopista* y *Perich-Match* «han permitido súbitamente a muchos lectores de ojo distraído medir la densidad, homogeneidad y coherencia de su obra, rescatada de la voraz fungibilidad periodística».

El libro de humor como recopilación de chistes publicados tenía ya, sin embargo, cierta tradición en España; tradición poco prolífica, pero no por ello desdeñable. Llevaba, eso sí, una vida lánguida, y sus tiradas no pasaban de discretas en el mejor de los casos (en el peor y más frecuente rozaban el ridículo).

Prácticamente, entre 1939 y 1969 el libro de humor —en palabras de Evaristo Acevedo— «no ha sido». Nosotros, en esta breve panorámica que no pretende ser exhaustiva, queremos sólo reseñar algunos de los intentos de «ser» del libro español de humor, en su vertiente específica de recopilación o antología de chistes gráficos.

Nos ocuparemos, pues, de los anuarios o antologías de humor internacional, de las recopilaciones de humor gráfico español y de los libros dedicados a recoger la obra de un solo dibujante. Algunos de los libros reseñados ni siquiera encajan muy bien (dado su carácter ensayístico o didáctico) en el concepto de antología, pero pueden ser considerados como recopilación en virtud del gran número de dibujos reproducidos en ellos. Incluiremos también, por razones que ya se han apuntado, dos almanaques: el *Agromán* y el *Taco Myrqa*. Nos atrevemos a conjeturar que cada una de las obras reseñadas puede, por unas u otras razones, proporcionar

informaciones útiles al lector interesado en el tema. Incluso los libros «malos», que los hay.

1. ANUARIOS Y ANTOLOGÍAS DE HUMOR INTERNACIONAL

Nos referiremos sólo, claro está, a antologías y anuarios publicados en España y que en mayor o menor medida incluyan dibujos españoles en sus páginas. En este sentido hay que hacer justicia a la Editorial Aguilar, que a lo largo de los años cincuenta y parte de los sesenta dedicó una atención constante al humor gráfico.

Antología del humor, de Agustín Caballero, Aguilar, Madrid, 1951 a 1965.

El mayor interés de esta colección de anuarios-antologías radica en su persistencia: quince volúmenes aparecieron en total entre 1951 y 1965. Esto, en un panorama como el español de aquellos años, tiene un mérito intrínseco. El prologuista y recopilador habitual de la colección, Agustín Caballero, proclama en la edición de 1965 el sano orgullo paterno que le colma en tan fausta ocasión:

«Porque la *Antología del humor*, con cuyos vagidos se inauguró la segunda mitad del siglo en que vivimos, remata en este 1965 sus primeros tres lustros de existencia. ¡Qué alegría da verla tan lozana y pimpante, en esa sazón singularísima de los quince años en que, como la paremiología sentencia y la experiencia corrobora, no hay mujer fea, porque es el momento único en que, intactas aún todas las delicadezas florales de la niñez, empiezan ya a modelarse las frutales redondeces de la juventud!»

Lamentablemente, tales redondeces no llegaron a modelarse del todo, pues el paso de la niñez a la juventud significó para la *Antología* de Aguilar el canto del cisne: ya no volvió a aparecer. Y fue una lástima, porque su desaparición vino a coincidir con el auge del humor gráfico en la prensa española. Es de suponer que, de haber seguido publicándose, la *Antología* nos hubiera ofrecido, en el lustro siguiente, trabajos testimonialmente mucho

más interesantes que en los tres anteriores, en lo que a humor gráfico español se refiere.

La *Antología* (que solía rondar las 300 páginas) vino a constituir una selección anual bastante amplia de numerosos textos y unos 500 dibujos, buen número de ellos españoles. Su principal defecto radicaba en la excesiva limitación de las fuentes. Dejando aparte el humor internacional y los textos, hay que oponer serios reparos a la selección de dibujos españoles.

En efecto, las fuentes españolas manejadas por el antólogo eran casi exclusivamente —con muy pocas excepciones— *La Codorniz* y el *ABC* (es decir, Mingote). No es que una vez desaparecido *Don José*, fracasados otros intentos más esporádicos aún y poco menos que ausente el humor autóctono de los diarios españoles, hubiera mucho más donde elegir. Con todo, la selección estaba hecha bajo una óptica excesivamente «madrileña», y ausencias como las de Cesc o los dibujantes de Bruguera —sólo tangencialmente presentes— son difícilmente justificables.

Aun con las limitaciones apuntadas, las antologías de Caballero constituyen una referencia obligada a la hora de estudiar, si no el humor gráfico español de la época —que no está reflejado en ellas con la suficiente variedad—, sí por lo menos la trayectoria personal de Mingote o la de *La Codorniz*. Y si admitimos que buena parte de los mejores dibujantes españoles (buena parte, pero, insistimos, no todos) han «pasado» en un momento u otro por la revista de Alvaro de Laiglesia, el panorama ofrecido por las quince antologías de Caballero puede considerarse como razonablemente amplio y representativo.

Iconografía del chiste, de Noel Clarasó, Aguilar, Madrid, 1956.

Esta obra, que su autor define como «ensayo iconográfico del chiste», es muy interesante, tanto por sus agudas observaciones (de conocedor y amante del género) como por el enfoque dado a la selección de dibujos. Clarasó comienza por declarar que su obra es incompleta, y afirma: «Esta es la gran ventaja de las obras incompletas, que provocan otras destinadas a completarlas.» Dice que espera que su obra sirva a otros «de guía y como de catálogo», y que otras seguirán, que servirán «a su vez de guía y catálogo para otras que las superen».

Lamentablemente, este pronóstico de Clarasó apenas se ha cumplido: quince años después de su *Iconografía*, el campo por

él transitado sigue casi tan virgen como entonces, y casi podríamos hacer nuestras sus palabras, por lo menos en lo que al chiste gráfico español se refiere.

Los aciertos de Clarasó comienzan en el momento mismo en que tropieza con el primer escollo habitual en todo libro sobre el chiste o el humor: las definiciones. «*Un chiste es un chiste* —concluye Clarasó—, del mismo modo que una taza es una taza.» Y así es, en efecto: todo intento de ahondar más conduce a la hipótesis gratuita o al bizantinismo estéril.

El libro trata únicamente de chistes gráficos, lleven o no palabras. Y Clarasó cala muy bien en lo que es la esencia del humor gráfico, en lo que le distingue del dibujo meramente ilustrativo de un texto: «El 'muñeco' —que dice él— no añade ninguna gracia al chiste basado en el juego de palabras; ni al disparate verbal; siempre que a un muñeco le sirven varios textos, algo falla.» Esto, tan elemental, no había aún sido comprendido entonces (pese a la gran lección de Steinberg) en su verdadera dimensión por algunos teóricos del humor gráfico y bastantes dibujantes profesionales. En este sentido, el libro de Clarasó es esclarecedor y útil.

Muy sagazmente observa Clarasó que los chistes políticos, y todos los circunstanciales, pierden gracia con el tiempo, que todos los chistes basados en el doble sentido son mediocres, y que no es necesario que los chistes sean nuevos para ser buenos. Sobre estas bases, lleva a cabo una buena selección, subjetiva y viva, en la cual sólo lamentamos que el chiste español esté cuantitativamente poco representado. Pero es que, dados los condicionamientos de la época, si la representación española hubiera sido más numerosa la selección hubiese resultado sin duda *menos buena*.

El dibujo de humor, de José Antonino, Ceac, Barcelona, 1968.

Se trata de un libro didáctico sobre la técnica del dibujo de humor, con las lógicas limitaciones y servidumbres que una obra de tal índole entraña. Contiene, no obstante, algunas excelentes reproducciones de Mingote, Cesc, Máximo, Chumy y Olí. Por desgracia, la mayor parte de los chistes están amputados de sus textos.

Dibujando chistes, de Pastecca, Ceac, Barcelona, 1969.

Libro de características similares al anterior, pero dedicado exclusivamente al chiste gráfico. Contiene más de 300 reproducciones y buena parte de los dibujantes de humor españoles están representados en él. Incluye además datos biográficos y opiniones de Chumy, Forges, Máximo, Mingote, Pablo y Pañella.

Los comics en España, de Luis Gasca, Lumen, Barcelona, 1969;
Los comics, arte para el consumo y formas «pop», de Terenci Moix, Llibres de Sinera, Barcelona, 1968.

Ambos libros, aunque dedicados a estudiar la historieta (con enfoque anecdótico-histórico el primero, sociológico-ensayístico el segundo), pueden ser útiles para seguir —gracias a sus numerosas ilustraciones— la trayectoria de determinados dibujantes españoles que alternaron la historieta con el chiste. Los capítulos VII y VIII del libro de Moix («La herencia burguesa» y «La risa de la posguerra», páginas 173 a 198) estudian con especial atención la obra de los dibujantes barceloneses del grupo Bruguera. En el libro de Gasca, los capítulos más interesantes respecto del humor gráfico de la posguerra son el VIII, el IX, el XI y el XII.

Han existido otros intentos —como los *Tele-Pepe* distribuidos por Mateu—, no ya de antologizar o recopilar, sino de amontonar al buen tuntún chistes de diversas procedencias, sin criterio alguno de selección y llegando todo lo más a agrupar los dibujos por temas. No merece la pena, creemos, ocuparse de tales subproductos, pero sí dejar constancia de que lograron aparecer y presumiblemente incluso venderse.

2. ANTOLOGÍAS DE HUMOR ESPAÑOL

No nos ocuparemos aquí de las antologías aparecidas después de 1939, pero referidas a dibujantes o publicaciones anteriores (como podrían ser *España en sus humoristas* o las monografías

de Bruguera sobre *Papitu* o *El Be Negre*), sino a las dedicadas total o parcialmente al humor gráfico de la posguerra: hay pocas.

Humor español Vespa, editado por Vespa, distribución gratuita, 2.000 ejemplares numerados, Madrid, 1958.

Aunque esta antología no se vendió al público, la traemos aquí porque es significativa: agrupa buen número de chistes sobre uno de los temas clave del humor español «sociológico» de los años cincuenta: la moto Vespa. El librito advierte en su introducción —en castellano, francés, inglés e italiano— que los dibujantes seleccionados son «destacados humoristas españoles que, por iniciativa propia, han considerado la 'Vespa' como protagonista de su vis cómica».

Aunque considerar como «destacados humoristas españoles» a Jean Bellus y Phil Colman no deja de ser abusivo, lo cierto es que los dibujantes del país están bastante bien representados por Herreros, Munoa, Tilu, López Motos (!), Guerra, Conti, Ramón, Alberti, Areal, Galindo, García, Pablo, Dátile (muy en sus comienzos entonces, pero interesante ya), Dávila y, claro está, Mingote. También está presente Cesc; pero, como no firma, el antólogo le deja en el anonimato.

Algunos chistes proceden de revistas como *Vespa Club*, *Motociclismo* o *Moto Récord*, pero gran parte de ellos están extraídos de revistas de información general o diarios (*Madrid*, *El Alcázar*, *Ya*, *Informaciones...*) y fueron, como dice el presentador de la edición, realizados espontáneamente por sus autores.

Síntoma revelador sobre las «costumbres» en los años cincuenta, las chicas van invariablemente sentadas en el asiento posterior de la moto, y siempre *de lado*, con las piernas muy juntas: este pequeño detalle basta para retratar toda una época de la vida española.

Humor gráfico español del siglo xx, antología recopilada por Serafín Rojo, Biblioteca Básica Salvat (Libros RTV), Salvat-Alianza, Madrid, 1970.

Antología de gran interés, dado que su aparición en una colección popular de gran difusión y poco precio le ha permitido alcanzar amplios núcleos de lectores. La parte contemporánea es

bastante completa, y hay que reconocerle a Serafín el mérito de no haberse limitado —que era lo cómodo— a *La Codorniz*, la prensa madrileña, el *TBO* y las revistas de Bruguera.

En efecto, aparecen en la antología dibujantes habitualmente olvidados, como el grupo valenciano de *Jaimito* (equipo del que el propio Serafín forma parte) y algunos jóvenes francotiradores. No están todos los que son, por supuesto —ausencias como las de Ballesta, Puig Rosado, Cebrián o Vázquez son particularmente flagrantes—, pero un total de casi setenta dibujantes actuales no deja de ser respetable en un libro de bolsillo.

Se incluyen de uno a cuatro dibujos de cada autor, siempre precedidos por una autocaricatura del mismo y una breve nota entre biográfica y chistosa. Y es que Serafín —como tendrán ocasión de comprobar en el capítulo VII— es uno de los pocos humoristas gráficos que caen con frecuencia en la tentación del gracejo verbal. Lo cual no le impidió llevar a cabo las agotadoras tareas que preparar un libro de este tipo implica.

3. DIBUJANTES CON LIBRO

Del mismo modo que hicimos con las antologías, prescindiremos de citar los libros de más o menos reciente publicación que recopilan la obra de dibujantes anteriores a la guerra (Lata, Juan Gris, Junceda, Castelao, etcétera). Tampoco nos referiremos a los libros concebidos ya como tales, ni a los que agrupan artículos o dibujos con sentido unitario (*Historia de la gente*, de Mingote, por ejemplo). Quedarán, por supuesto, excluidas también las obras teatrales escritas por dibujantes (Tono, Muntañola, Escobar). Aludiremos sólo, muy brevemente, a las recopilaciones de chistes previamente publicados en la prensa.

Durante bastantes años, sólo Mingote y, en menor medida, Castanys recogieron en libros parte de su producción gráfica diaria. Tales libros alcanzaron una difusión modesta, que en parte cabe atribuir a su precio de venta, algo elevado, y en parte a que los tiempos no estaban aún maduros para ellos.

Un francotirador aislado fue, en este campo, Cesc, que en 1956 se atrevió a editar por cuenta propia algunos de sus chistes aparecidos en *Diario de Barcelona*. Merece la pena reseñar el intento.

La vida en broma, de Cesc, editado por el autor, Barcelona, 1956.

Este volumen reúne más de setenta de las «ironías ilustradas» publicadas en el decano diario barcelonés entre 1953 y 1955 (la sobrecubierta y la portada indican 1952-1955, pero no se reproduce ningún chiste del 52). El lector habrá observado, por cierto, que Cesc, como casi todos, debía de sentir alguna incomodidad frente a la denominación «chiste» y la sustituyó por «ironía», que nos parece más limitativa e inexacta aún. Sin embargo, nuestro hombre parece sentir cierta inclinación por ella, puesto que ha reincidido en titular «Ironías de Cesc» su chiste diario en *El Correo Catalán*. Acaso el más acertado fuera el título elegido en su etapa de *T/e*: «El dibujo de Cesc». Puestos a criticar denominaciones, dejemos aquí constancia de que tampoco la que encabeza su dibujo en el *Diario* y da título al libro —«La vida en broma»— nos parece buena.

De cualquier modo, este libro resulta muy útil para obtener una cierta visión de conjunto sobre la primera etapa de Cesc. Dado que todos los dibujos llevan la correspondiente fecha de publicación, podemos seguir el neto progreso del autor: los dibujos del 53 suelen ser todavía inhábiles, de caricaturización algo excesiva y humor un sí es no es insistente; en el 55 ya Cesc había encontrado las características de trazo y sugerencia visual que iban a definir su estilo más depurado y eficaz.

El prólogo, de A. del Castillo, resulta muy instructivo en cuanto que muestra los reparos e ideas caducas que por aquel entonces rodeaban al humor gráfico. Castillo comienza por confesar que al pedirle un prólogo para su libro, Cesc le puso en un aprieto: «Mi primera intención fue negarme a lo que solicitaba. Francamente no me parecía 'serio' prologar un libro de 'chistes'. Los españoles tenemos un miedo cervical al qué dirán los demás.» Más adelante intenta definir el humor de Cesc así: «Es un humorista en el sentido del humor bueno, que en este caso quiere decir buen humor y ausencia de propósitos malignos. Por eso sus dibujos humorísticos se aplauden sin reservas. Hacen gracia porque la tienen. Sin ser inocentes, no son malintencionados.» Dejando aparte que tales observaciones no hacen sino rozar la epidermis —es decir, las células muertas— del humor de Cesc, ¿qué diría nuestro prologuista de gran parte del mejor humor

actual, desde Siné a Perich pasando por Wolinski, Reiser, Chumy o Madrigal?

El libro muestra con bastante claridad el gran mérito de Cesc: suave, casi imperceptiblemente, comenzó a introducir el humor moderno en una prensa barcelonesa que, en los años cincuenta, se había quedado anclada en el humor casero, intrascendente y conservador de Castanys.

Por desgracia, el ejemplo de Cesc no fue seguido por los mejores dibujantes de humor españoles: o no les importaba, o no tenían medios para editar en libro sus chistes. Algunos dibujantes mediocres, en cambio, ansiosos de encuadernación, lo hicieron, contribuyendo así a una subversión de valores que no podía sino perjudicar al libro de humor gráfico. Valgan como muestra de lo que decimos los dos libros que reseñamos a continuación.

Chispazos, de José Sánchez Vázquez, Denis, Málaga, 1958.

Recoge chistes publicados por el autor en *Informaciones*, *Pueblo* (Madrid), *Sur* (Málaga) y la revista *Fotos*. El prologuista, Juan Antonio Rando, alude a «la angustia de hacer un chiste cada día»: el libro agrupa mil muestras del resultado de tal angustia. El dibujo, desde un punto de vista estrictamente «profesional», no es malo: anticuadillo, de «antes de la guerra», pero claro y con pocas pretensiones. El humor resulta muy «pasado», incluso teniendo en cuenta la época de su publicación. Si consideramos que ni el mejor dibujo puede salvar un humor de escasa calidad, comprenderemos en seguida que libros como éste no contribuyeran precisamente a desencadenar un «boom» del libro de humor.

Humor en conserva, de Luis P. Usátegui (Tasu), Madrid, 1962.

Esta «Recopilación de los mejores chistes publicados en *Luna y Sol*» —suponemos que editada por el propio autor— resulta significativa en función de sus prólogos, que expresan bastante bien la idea que acerca de lo que es el libro de humor tenían, en tiempos relativamente próximos, algunas mentes de nuestro país. El primer prólogo, de Alfonso de Gabriel —repleto de expresiones como «chistelar», «pajolera gracia», «atracción de chistes», «repapilarse de humor», etcétera—, arremete contra inno-

minados «abstractos», habla de la «maestría» de Usátegui y afirma que éste «conoce el arte que le ha enseñado a dibujar». El segundo prólogo, de Luis Antonio de Vega, califica a nuestro humorista de «extraordinario dibujante», «artista selecto» y otras lindezas por el estilo.

Lo cierto es que el libro es un simple amontonamiento de pésimos dibujos, puestos al servicio de ideas «humorísticas» absolutamente incalificables (los pocos chistes aceptables están plagados). Esta ceremonia de la confusión, consistente en dedicar hiperbólicos elogios a productos menos que mediocres, no podía sino contribuir a que el ocasional comprador de un libro de humor evitase repetir la experiencia.

A partir de 1965 hubo nuevas tentativas de abrir brecha en un campo que comenzaba a parecer prometedor. Pero, por unas u otras razones, la cosa no acabó de cuajar y no se insistió en ello. Citaremos sólo los intentos más significativos.

El arte a la pata coja, de Ediciones Marte, Barcelona, 1965 (*Album Opisso* y *Album Serafin*).

Fue el primer intento serio de dar continuidad al libro de humor gráfico. En la presentación de esta colección, el editor decía: «Ofrecemos a nuestros lectores unos libros poco acostumbrados. Libros donde la caricatura, el dibujo, sustituyen al texto normal. ¿Por qué no hacer que los artistas 'escriban' libros? Y puesto que, lógicamente, los artistas escriben con líneas, a su vez testimonio de una observación directa o imaginada, resulta que nos encontramos con la definición más exacta posible de la caricatura.»

«Hemos titulado a la serie que ahora comenzamos —proseguía el editor— como 'El arte a la pata coja', dicho sea con todos los respetos. La caricatura de humor, servida por grandes maestros, obedece, como la prensa diaria, al imperio de lo cotidiano. Es algo así como ir mirando a las nubes y ver, sin embargo, lo que sucede en tierra firme, como ir con un pie en la acera (que es la normalidad) y otro en la calzada (que es la imaginación) para servir a la curiosidad ciudadana.»

El primer álbum estuvo dedicado a Opisso, «el maestro catalán de la composición múltiple, de las grandes aglomeraciones, divertido y entrañable como un fotógrafo loco y bondadoso». El

segundo volumen de la colección recogía la obra de Serafín, el hombre de las marquesas, las folklóricas y el tintorro. Es indudable que, así reunida, la obra de ambos artistas mostraba la misma coherencia que Gubern señalaba respecto a la de Perich. Las obsesiones y las constantes de Opisso y Serafín se evidenciaban con absoluta claridad.

Pero ahí se detuvo la cosa: no hubo más álbumes. La razón del relativo fracaso hay que buscarla en un lanzamiento insuficiente, una distribución inadecuada y, sobre todo, en el hecho de que eran casi libros de lujo, de precio bastante elevado. El humor gráfico es un género popular, y el libro que lo recoja y aglutine será popular o no será nada: Perich y sus editores lo han demostrado.

La oficina siniestra, de Pablo, Sopena, Barcelona, 1967.

Este libro recoge 265 chistes de Pablo, todos ellos protagonizados por sus siniestros oficinistas. El prologuista, Evaristo Acevedo, define el libro como «una radiografía burlesca de la burocracia celtibérica, que es tanto como decir del país», y como «un fiel reflejo de la vida contemporánea y una acertada crítica de la civilización occidental».

La oficina siniestra se vendió a precio asequible. ¿Por qué no alcanzó una difusión masiva? No cabe atribuirlo sólo a la escasa resonancia de la colección en que apareció, a una compaginación poco atractiva o a la mala calidad del papel, factores que, desde luego, pudieron contribuir a ello.

Pero hay dos razones que se nos antojan de mayor peso. La primera es de orden formal: el dibujo a la aguada, en un libro de papel ordinario, resulta menos grato que el dibujo de simple línea; y la utilización que hace Pablo de la aguada la convierte en un procedimiento particularmente ingrato y sombrío. La segunda razón es de fondo: el mundo siniestro de las odiosas oficinas y sus moradores tratado por Pablo resulta, a razón de seis píldoras semanales en *La Codorniz*, digerible; ofrecido en dosis masivas en un libro es altamente depresivo, angustioso, casi intolerable: tanta resignación sin esperanza alguna, tanta ruindad pequeñita, tanta tristeza sin un asomo de rebeldía producen —salvo en masoquistas contumaces— un reflejo de rechazo. El español de 1967 no quería ya reconocerse en los aplastados, remendados, irredimibles oficinistas de Pablo. Los personajes de Pablo

eran la supervivencia molesta de un pasado muy próximo, opresivo y desesperanzado, que el español de los últimos años sesenta quería creer superado.

Dibujos humorísticos, de Chumy Chúmez, Siglo XXI, Madrid, 1969.

Este libro recoge más de cien dibujos de Chumy, publicados anteriormente en el diario *Madrid*. El formato es agradable, el papel de buena calidad, las reproducciones irreprochables, el precio moderado (100 pesetas). Sin embargo, del libro se tiraron 3.000 ejemplares, y no fue reeditado.

No entraremos ahora en el análisis del humor y el dibujo de Chumy —lo haremos en el capítulo VII— pero sí nos interesa apuntar las razones por las que un libro suyo —violento y agresivo como pocos— no alcanzó una resonancia popular semejante a la que después alcanzarían los de Perich.

El formato —que no es de bolsillo— puede ser una razón. Pero la más importante es, creemos, como en el caso de Pablo, una razón de fondo. Chumy, que toma partido de modo claro —como apunta Miguel Angel Gozalo en el prólogo del libro— «por los débiles, por los maltratados, por la inmensa mayoría», no consigue pese a ello conectar con «las masas». Se trata básicamente de un problema de cultura y educación, que por supuesto no vamos a analizar aquí. El hecho es que Chumy conecta sólo, en general, con los «intelectuales de izquierdas». Y es bien sabido que los intelectuales de izquierdas no pueden absorber en nuestro país una edición superior a los 3.000 ejemplares.

Gargots, de Cesc, Abadía de Montserrat (Barcelona), 1969.

Recoge este libro los dibujos publicados por Cesc en la revista mensual en lengua catalana *Serra d'Or* entre junio de 1963 y diciembre de 1968. Bien editado, y vendido a 110 pesetas, alcanzó en sus dos ediciones sucesivas una difusión de 3.500 ejemplares, nada despreciable si tenemos en cuenta que se trata de un libro en catalán (claro está que buena parte de los dibujos son mudos).

El prólogo de Joan Fuster no es un prólogo «de compromi-

so»: se trata de un trabajo bastante extenso y penetrante, a algunas de cuyas atinadas observaciones no dejaremos de acudir cuando estudiemos en el capítulo VII la labor de Cesc. Fuster demuestra que ha calado muy bien en el significado actual del humor gráfico y en las características concretas de la personalidad de Cesc.

En cuanto al libro en sí, nos muestra a un Cesc ya maduro pero inquieto aún, dueño de sus recursos expresivos pero todavía con la suficiente dosis de fértil inseguridad como para no caer nunca en la autosuficiencia. Su humor sigue siendo «cordial», pero es cada vez más crítico. Dejando creer a quienes querían creerlo que era un continuador de Castanys, había tendido ya —como una especie de Sempé español— el puente que iba a permitir la llegada del Siné barcelonés: Perich.

Con la llegada de Perich, el panorama cambió radicalmente. El celtíbero sometido a un largo régimen de austeridad y pudibundez cultural en todos los órdenes podía ver en un libro de quince duros alusiones directas a la «Obra», frases como «¡Hijo de puta!» saliendo de una inclusa, onomatopeyas como «TOP, TOP» producidas por un personaje tocado con gorra de plato al golpear una puerta, palabras como «¡Mierda!» emitidas por el recipiente habitualmente destinado a contener lo que designan. El hambriento celtíbero se lanzó sobre la obra de Perich y devoró con fruición sus sucesivas ediciones.

El «boom» del libro de humor gráfico se había iniciado. Los editores creyeron que había llegado un nuevo maná y se lanzaron a agrupar las dispersas obras de Chumy, Máximo, Garmendia, Cesc... Pero esto pertenece ya a otra época, a un presente inmediato que apunta hacia un futuro posible.

4. ALMANAQUES Y CALENDARIOS

Son bastante numerosos los almanaques y calendarios que en la posguerra española han incluido chistes gráficos nacionales o extranjeros en sus páginas. Sin embargo, la mayor parte de ellos (tanto de venta al público como distribuidos gratuitamente por empresas comerciales) no han prestado ninguna atención especial al chiste español, contentándose con recurrir a la tijera o a la agencia.

Por ello, como ya advertimos, nos ocuparemos sólo de dos de estas publicaciones, que se han preocupado de modo específico del humor gráfico autóctono, convocando concursos y estimulando así en mayor o menor medida el desarrollo del mismo.

El Almanaque Agromán

El *Almanaque Agromán*, editado por la empresa constructora del mismo nombre y distribuido gratuitamente entre sus clientes, «ha resucitado —escribía Francisco Serrano Anguita— una vieja costumbre que fue cayendo en desuso»: se trata, en efecto, de un almanaque tradicional, repleto de juegos, pasatiempos, anécdotas, artículos, efemérides y curiosidades.

Pero lo que a nosotros nos interesa destacar es la atención prestada por dicho almanaque al chiste gráfico español: todos los que aparecen actualmente en sus páginas —y así lo hacen constar los editores— han sido realizados expresamente para ellas.

No siempre fue así, sin embargo. Cuando el almanaque nació, en 1942 (su formato y número de páginas eran inferiores a las actuales), había chistes de Xaudaró, y pronto los hubo también de Galindo, Herreros, Nacher, K-Hito, Tono, Orbe-gozo, Gila, Muntañola, Chumy y otros dibujantes españoles, pero éstos alternaban con los de dibujantes extranjeros, tomados de otras publicaciones.

A partir de 1951 se estableció una votación entre los lectores para dirimir cuál de los chistes publicados era el mejor, y en 1958 se decidió que todos los chistes iban a ser españoles, instituyéndose un concurso cuyo primer premio sería la «Paleta Agromán». Acerca de ello, el director-gerente de la empresa, José María Aguirre González, afirma que el objetivo del concurso era «definir el humor típicamente español». «No cabe duda —añade— que el resultado de las distintas convocatorias ha repercutido en la producción de los dibujantes españoles, que han sabido evolucionar adaptándose al gusto de nuestros compatriotas.»

En efecto, la «Paleta» fue convirtiéndose en una especie de «Oscar» nacional del humor gráfico. Gran parte de los mejores humoristas españoles participaron en el concurso —los treinta y dos de 1958 habían pasado a ser doscientos en 1968—, cuyo primer premio llevaba aparejada la cantidad de 50.000

pesetas, cantidad que para un chiste, en los primeros años sesenta, era considerable. Como quedó dicho, el concurso, en sus primeros años, se fallaba mediante votación popular entre los lectores, y el premio fue obtenido sucesivamente por Estebita, Clemente y Sánchez-Luis. Sin embargo tras ser criticadas las arbitrariedades de este sistema, se instituyó un jurado, compuesto por Nacher, Mingote, Dávila, Dátile y un representante de la Asociación de Dibujantes Españoles (en los últimos años forman también parte del jurado los vencedores de las dos convocatorias anteriores).

El premio fue obtenido, entre 1962 y 1971, por Mena, Pablo, Cuesta, Máximo, Arturo, Abelenda, Cebrián, Tono, Ballesta y Puig Rosado. Hay otros premios menores, uno de ellos dedicado al mejor chiste sobre la construcción, lo cual ha estimulado sin duda la proliferación de dibujos sobre tal tema (aunque, claro está, sin sobrepasar los límites de una crítica amable, pues al fin y al cabo quien financia el concurso es una empresa constructora).

Suelen presentarse al concurso más de un millar de chistes, de los cuales se seleccionan entre cien y doscientos, que son remunerados (400 pesetas fue el precio establecido en 1969) y publicados en el almanaque. Entre ellos, en el mes de junio y en una especie de «fiesta social» de los dibujantes de humor residentes en Madrid, se eligen los ganadores.

Lo que hace particularmente interesante este almanaque es la pacífica coexistencia que en él se establece entre profesionales prestigiosos y modestos aficionados que apenas saben dibujar, pero tienen a veces excelentes ideas. Es indudable que para muchos jóvenes ha significado la oportunidad de ver publicados sus primeros chistes, condición tan imprescindible para pasar al profesionalismo como para un autor teatral estrenar sus obras. En algún caso, incluso —como el de Arturo—, la obtención del premio ha significado un cierto «lanzamiento» temporal, aunque en la mayoría de las ocasiones la «Paleta» ha venido a ser el reconocimiento a la labor de un dibujante ya acreditado (lo cual es lógico y está justificado, pues hasta la creación del premio «Mingote» por Prensa Española no existía ningún galardón que recompensara la labor del dibujante en la prensa).

La selección previa de los chistes no es muy rigurosa, pero pensamos que así está bien: si los debutantes inhábiles fuesen rigidamente desechados, el almanaque perdería en buena parte

su carácter entrañable de «pote gallego» del humor y de plataforma para el descubrimiento de posibles nuevos valores.

Hay que considerar al almanaque como una especie de antología anual del humor gráfico español —imprescindible para seguir su evolución en los últimos diez años—, pues el estímulo del premio ha contribuido a que muchos buenos dibujantes del país (Molleda, Forges, Madrigal, Miranda y Edu, entre otros, aparte de los premiados) destinaran a él algunos de sus mejores chistes.

El Taco Myrta

El *Taco Myrta* es un calendario de pared, de venta al público, editado por M. y R. Gilabert, de Barcelona. Se expende en seis formatos, que van desde 32×42 a 187×275 cm. Excepto en el menor de los formatos, cada una de las 365 hojas —o 366, los años bisiestos— lleva en su reverso chistes, amenidades y pasatiempos.

En la actualidad los chistes son adquiridos a través de agencia, pero en los últimos años cuarenta y los primeros años cincuenta se obtenían mediante un concurso convocado anualmente. Los premios de dicho concurso eran realmente modestos (500, 300 y varios de 200, 150 y 100 pesetas), pero no debemos olvidar que en aquellos tiempos los chistes gráficos estaban pésimamente remunerados.

La empresa suministraba las láminas de papel Marca Mayor, ya con cuatro recuadros impresos, en los cuales el concursante debía realizar otros tantos chistes. Un jurado compuesto por los directivos de la empresa dictaminaba los premios.

Este concurso fue un pequeño trampolín para muchos dibujantes que entonces empezaban y pudieron ver allí publicados (en tiempos en que publicar chistes al margen de las grandes revistas infantiles era bastante difícil) sus primeros trabajos.

La mayor parte de los concursantes no alcanzaron después el profesionalismo. Pero algunos de ellos —Oscar Daniel, Iranzo, Serafín, Mena (que entonces firmaba Martín Mena)— ya eran profesionales, y otros que después se han dedicado con mayor o menor asiduidad al dibujo de humor —Tunet Vila, Bernet Tolledano, Lorente— publicaron allí parte de sus obras primerizas. Pueden también encontrarse en las páginas del *Taco Myrta* de los primeros años cincuenta dibujos —muy inhábiles todavía— de F. Ibáñez, futuro creador de «Mortadelo y Filemón».

IV

LAS REVISTAS DE HUMOR

No es cosa fácil la supervivencia de un revista de humor. El humor evoluciona con tanta rapidez que las revistas especializadas en él se ven pronto abocadas a una de estas tres opciones:

- a) Desaparecer.
- b) Convertirse en una institución.
- c) Evolucionar, si las circunstancias lo permiten, hasta ser algo por completo distinto de lo que fueron al nacer.

Muchas de las revistas de humor que en el mundo han sido se acogieron —tal vez porque no hubo más remedio— a la primera opción. Otras —como *New Yorker* en Estados Unidos, *Punch* en el Reino Unido, *Il Borghese* en Italia, *Le Canard Enchaîné* o *Le Rire* en Francia— se decidieron por la segunda. Algunas —*Rico Tipo* o *Patoruzú* en la Argentina— combinaron con mayor o menor fortuna la evolución con la institucionalización.

Pero, casi siempre, las revistas de humor institucionalizadas han tolerado la coexistencia con revistas «nuevas» —*Mad* o *Sick* en los Estados Unidos; *Hara-Kiri* o *Charlie* en Francia; *Pardon* en Alemania; *Tía Vicenta* o *Tío Landrú* en la Argentina; *La Garrapata* en México— que han influido o no en su propia trayectoria.

En España, por lo que refiere a revistas de humor para adultos, hemos asistido al lento desarrollo de un monopolio casi absoluto —*La Codorniz*—, sólo roto esporádicamente por intentos de vida casi siempre breve y en muchos casos realmente efímera. Impertérrita, combinando el afán evolutivo con el anquilosamiento institucionalizado, *La Codorniz* ha capeado todos los temporales. Y no es que la existencia de una revista de humor convertida en institución sea mala en sí: al contrario. Pero la falta de competencia, de estímulo renovador, contribuye a la petrificación.

Por supuesto, en todos los países han existido revistas de humor de vida breve. Pero en pocos se ha convertido esta efimeridad en una regla casi absoluta, como ha ocurrido en la España de la posguerra. En ello han influido varios factores, uno de los cuales (y acaso el más importante) es por supuesto la censura: una publicación que fuese más allá que *La Codorniz* —en lo político o en lo simplemente anatómico— no ha sido nunca tolerada.

Otro factor puede ser —ésta es una hipótesis sin confirmación científica— que el público potencial español de una revista de humor sea en realidad reducido, y quede plenamente cubierto por *La Codorniz*. Pero también ha influido, creemos, la timidez económica de los editores españoles, que han decidido suspender una publicación cuando no ha dado en plazo breve resultados alentadores.

Claro está que en muchos casos tales editores han sido audaces improvisadores, sin una base económica sólida que les permitiese sostener materialmente por mucho tiempo una experiencia que tardaba en dar sus frutos. Pero también cuando dicha base existía —casos de Bruguera y, en menor medida, de *España* de Tánger— la impaciencia y las dificultades (dificultades que impedían la ampliación temática y expresiva, y consecuentemente imposibilitaban la captación de un público potencial) han podido más que la voluntad de durar.

Como observa Perich, para que exista un humor gráfico español de características determinadas es preciso que se dé la existencia de un grupo que, moviéndose en torno a una revista, ofrezca una labor conjunta. *La Codorniz* actual, como veremos, no cumple esa función. El mejor humor gráfico español del momento hay que buscarlo, desperdigado, por las páginas de diversos diarios.

1. «LA CODORNIZ»

Hay que empezar, claro está, estudiando *La Codorniz*, «la única revista que —escribe Perich— durante más de treinta años ha ostentado, y ostenta, para bien o para mal, la representación del humor español contemporáneo».

La historia de *La Codorniz* puede dividirse en tres etapas bastante bien diferenciadas —evolución relativamente rápida ent...

la primera y la segunda, lento proceso degenerativo entre la segunda y la tercera—, que van desde el evasiónismo de Mihura al anquilosamiento creativo actual, pasando por la gran época expansiva promovida por Laiglesia en sus primeros años como director.

Mihura o la evasión

Como ya vimos en el capítulo I, la historia de las revistas de humor españolas se inicia con *La Ametralladora* en la posguerra inmediata (aunque nacida durante la guerra, esta publicación siguió apareciendo hasta el 21 de mayo de 1939). Más de dos años después de su desaparición, el 8 de junio de 1941, salía a la luz el número 1 de *La Codorniz*, subtitulada sencillamente «Revista de humor», impresa en huecograbado bicolor por Rivadeneyra, vendida al precio de 50 céntimos y con portada de Tono. Mihura figura como director.

En lo que a la parte gráfica se refiere, Tono, Mihura y Herreros se lo hacen casi todo, con algunas aportaciones del muy realista Picó y el indefinido Galindo. De todos modos, en los primeros números domina la ilustración fotográfica sobre la dibujada. Pero, eso sí, *La Codorniz* era una revista cuidada y unitaria, no un amasijo de contradictorias colaboraciones.

La confección era intencionada, alegre, graciosa para su época, y en cada número trataba de aportar algo nuevo, desde las orlas que adornaban las páginas al contenido mismo. El propio Mihura afirma: «Yo me hice en *Gutiérrez*, como escritor y como dibujante, y aprendí de K-Hito lo que luego puse en práctica en *La Ametralladora* y *La Codorniz*.» Aprendió, dice, a dar instrucciones, consignas y orientaciones que evitaran la dispersión y la falta de unidad.

El éxito de la revista, prosigue Mihura, se debió a que no mezcló fórmulas. No mezcló lo cómico con lo humorístico. Y de lo humorístico eligió una sola faceta: «La que yo cultivaba hacía mucho tiempo y, conmigo, tres o cuatro dibujantes y escritores más. Llevé a *La Codorniz* a todos los humoristas que se identificaban con mi manera de pensar.» «No admití otros trabajos —prosigue Mihura—, por buenos que fueran [...], que no respondieran al tipo de humor que yo decidí mantener en mi revista.» «En España hay humor moreno y humor rubio, que es¹ que se cultivó en *La Codorniz*.»

Insistamos: *La Codorniz* era toda una revista, pensada como

tal de principio a fin. Ya en sus primeros números había anuncios con intención humorística, jeroglíficos, noticiarios, críticas taurinas, daderos malditos y un concurso de dibujo, consistente en acabar uno incompleto, con premios de 200, 150 y 100 pesetas. En el número 8 anuncian haber recibido más de 20.000 dibujos para el concurso, lo cual suponemos que es una afirmación humorística. En el número 10 reproducen los dibujos seleccionados, uno de ellos de Jesús Blasco (Madrid), otro de Ángel A. Mingote (Zaragoza) y un tercero de Juan José Tharrats (Barcelona).

Aparte de la producción nacional, de algunos dibujos anónimos y de las «imitaciones» de Herreros, hay también dibujos extranjeros, bien presentados, de los italianos Novello, Manzi, Albertarelli, Scarpelli, y de los norteamericanos O. Soglow—cercano al geometrismo hispano-italiano—, Thurber, Chas Addams y Williams. En el número 61 debutaría Peter Arno.

Cosa curiosa, en el número 12 aparece un chiste extranjero en el cual vemos a una modelo posando desnuda para un escultor. Algún otro dibujo suelto de este tipo aparecido en números posteriores nos hace pensar que o bien Mihura tenía una especie de bula, o bien la censura se hizo más rígida en épocas posteriores.

En el número 15 se publica una doble página de dibujantes italianos, con una nota en la que se les reconoce «el primer puesto del humorismo nuevo», y se anuncia que algunos de ellos, en breve plazo, colaborarán directamente en *La Codorniz*. En efecto, en el número 22 y sucesivos, y bajo el título «Humor italiano», publican chistes de dibujantes como Guareschi, Mosca o Manzoni.

En cuanto a los dibujantes de la casa, el desvaído Picó parece ilustrar a veces ideas de Tono o Mihura; éstos, por su parte, pueden con frecuencia ser confundidos uno con otro por el lector poco avezado. El más cálido y mejor es, ya por aquel entonces, Herreros. A nuestro juicio, Herreros ha de ser considerado como verdaderamente *genial*, como una de las cumbres del humor gráfico español de todos los tiempos, desde Goya a Chumy. Si Mihura sigue con su ternurismo evasivista, si una de las constantes de Tono puede ser su larvado racismo (hay frecuentes chistes «de negros», menos inocentes de lo que puedan parecer al observador superficial), el «vulgarizador de Goya y Solana» que hay en Herreros pugna ya por desbordar, sin que se note, del corsé codornicesco.

Pero *La Codorniz* sigue siendo una revista amable y bien educada, como lo quiere su director. Nada mejor que seguir oyendo a Mihura para comprender la trayectoria primera de la revista: «Hay que reconocer —escribe en la *Enciclopedia del Periodismo*— que el periodismo cómico en España ha sido siempre bastante pobre y cochambroso y se ha nutrido durante muchos años de chascarrillos baturros, de cuentos andaluces, de gracia de mal gusto y de insolente intención política.» Más adelante, Mihura arremete contra el humor crítico: «Todo aquello resultaba pobre y mezquino y no tenía nada que ver ni con la gracia, ni mucho menos con el humor. Por el contrario, eran revistas de mal humor para meterse con algo o con alguien, recogiendo siempre la actualidad.» «Porque lo satírico y lo irónico es una válvula para la mala educación; es obra del mal genio, del rencor, de los celos y del resentimiento.»

Para Mihura, el humor gráfico español arranca en Xaudaró y Tono, primeros dibujantes, según él, que hicieron «monos» de proporciones normales: «Lo cómico era ya auténticamente cómico, porque había inventiva, imaginación y disparate.» Había también racismo, xenofobia y una sistemática oposición a todo lo nuevo, pero esto parece olvidarlo Mihura, salvo que piense que todo ello forma parte de la «buena educación» enemiga del «mal humor».

La «gracia nueva», según Mihura, es hija de Julio Camba, Fernández Flórez y Ramón. Pero, lamentablemente, cuando estos hombres escribían —siempre según Mihura—, las revistas cómicas seguían en manos de escritores y dibujantes *festivos*, únicos tolerados por el español, a quien le molestaba reírse con ocurrencias que no fueran las suyas propias. Afortunadamente, el *Buen Humor* de Sileno (seguimos resumiendo las opiniones de Mihura) inventó la sonrisa: la imaginación, la inventiva, lo absurdo, lo grotesco y lo paradójico se oponían a la gracia simple, doméstica y vulgar. (Nos permitimos indicar al lector que ya en el *Gedeón* de finales del siglo pasado Sileno se había distinguido por su racismo contra los negros cubanos y su antisemitismo rabioso.)

El hecho es que *Buen Humor* y *Gutiérrez* abrieron el camino a la sonrisa inteligente, civilizada y de buen gusto, al humor «decente» que, con ayuda de las circunstancias, iba a instaurar *La Codorniz* en la España de los años cuarenta. Se trataba de un humor limpio, de personas bien educadas: *La Codorniz* —dice Mihura— «podía llegar a todas las manos y estar encima de la

mesa camilla de todos los hogares. Y hasta podían leerla nuestras hermanas.»

¿Qué es el humor para Mihura? «El humor es sólo una risa que ha ido al colegio.» «El humor es ver que las cosas pueden ser de otra manera, sin querer, por ello, que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El verdadero humor es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes.»

En el número 127 de *Don José* (1958), Mihura da otra definición del humor, que si bien no define *todo* el humor (ni mucho menos), sí define el que el propio Mihura quiso imponer en su revista: «El humor es un género literario al que se suelen dedicar los poetas cuando la poesía no les da suficiente para vivir.»

La Codorniz fue, pues, en sus principios, una revista hecha por «poetas», «un periódico lleno de fantasías, de imaginación y de grandes mentiras, sin malicia. No se apoyó nunca en la actualidad, ni mucho menos en la política, que jamás nos interesó».

Lo que sí hizo la revista —aparte de imponer, sin competencia alguna, su forma de entender el humor— fue organizar fiestas sociales para gentes bien educadas, como el «Gran Baile de Primavera» que anuncia en su número 46 (19 de abril de 1942), a celebrar en el Frontón Fiesta Alegre. Baile: 30 ptas. Mesa: 75. Palco: 100 (pesetas, no lo olvidemos, de 1942). Hay que ir de blanco o de rigurosa etiqueta. Esta última indicación no es una broma codornicesca, como puede comprobarse en la crónica fotográfica del baile, publicada en el número 47.

La política no le interesaba a Mihura, y también la revista dejó de interesarle. En 1944 decidió abandonarla. Se cansó cuando vio que el humor de *La Codorniz* «estaba al alcance de cualquier imbécil» y hasta le hacía gracia a su tía.

«Aquel humor —resume él mismo— fue una moda estrambótica, una americana de trabilla, un abrigo de cuadros, una fórmula de modisto, como la línea H, que a la larga empieza a aburrir y se hace tópico cuando está al alcance de cualquier fortuna y se pone a la venta en los almacenes de ropas hechas.»

La revista de Mihura, sin embargo, no renunció por completo a la sátira, al menos en opinión de uno de sus colaboradores de entonces, Edgar Neville. Según él, existió en *La Codorniz* una sátira de las novelas románticas, de los folletines, de los señores con barba y chistera, de «María o la hija de un jornalero», de las señoras cursis y de otras cosas por el estilo. «Lo que más re-

gocija a nuestros lectores —afirma Neville en *El Español*—, más que el disparate abstracto, es que en él han descubierto un entronque humanísimo con la realidad.»

«Pero —se pregunta Evaristo Acevedo—, ¿cuál es ese entronque con la realidad? La sátira de unas costumbres, ya pasadas, que han declinado por sí mismas y no necesitan que nadie las empuje para desaparecer por completo. *La Codorniz*, en su primera etapa, se limita a echar paletadas de tierra a una sociedad que ya está enterrada. Esto no implica en absoluto, negar a *La Codorniz* de la época de Mihura, el alto significado que tiene en orden a la evolución del humor. Supo despertar al lector hispano, abriendo amplios boquetes en su característica 'pereza mental' para que comprendiera y se deleitara ante nuevos panoramas abiertos por originales descoyuntamientos de la frase, de la situación, del tópico. Modernizó hasta el máximo la envoltura externa del humor, abriendo caminos, cuyas posibilidades aún no se encuentran agotadas.»

Más tajante y menos favorable es el juicio de Perich, que acusa a la revista de Mihura de cultivar un humor intelectual, ajeno por completo a la realidad, desprovisto de toda crítica y con un aire *falsamente* (el subrayado es nuestro) poético. «Estamos —escribe Perich— en un mundo lleno de flores, pajarillos, mujeres muy 'femeninas' y absolutamente memas, señores con barba y en general seres absurdos, diciendo cosas absurdas y pensando cosas absurdas, todo ello, preciso es reconocerlo, con un gran sentido del humor. Pero que no llegaba al público —el escaso tiraje es prueba de ello— y que en muchos casos resultaba gratuito y poco representativo para ser catalogado como humor español. De entonces data la frase 'es un humor de codorniz' que indicaba un humor concreto y determinado, incluso para el que no seguía la revista. *La Codorniz* era, además, un coto cerrado y su plantilla de colaboradores quedaba reducida a los que alguien ha calificado como 'los de San Sebastián', es decir, los que permanecieron en dicha ciudad durante la guerra y que ya habían iniciado este 'nuevo humor' con *La Ametralladora*. La libertad formal de que se hacía gala en sus páginas puede parecer algo nuevo para el lector influenciado —y avasallado— por el dibujo comercial americano, pero lo cierto es que un vistazo a las publicaciones de humor anteriores a la guerra nos muestra ya unas libertades realmente considerables para la época.»

De cualquier modo, y si no hubiera otras razones, la existen-

cia de esta *Codorniz* quedaría ya justificada por el simple hecho de haber permitido la maduración de un humorista gráfico fuera de serie como Herreros, que alcanzaría nuevas dimensiones en la etapa inmediatamente posterior de la revista.

La revista más audaz de Alvaro de Laiglesia

Mihura se va, y Alvaro de Laiglesia, que era el «benjamín» de los colaboradores de *La Codorniz*, debuta como director de la publicación en 1944, a los 22 años de edad. En 1971, Laiglesia permanece en el cargo: en 1969, cuando finaliza el período abarcado por nuestro estudio, celebró sus bodas de plata como director de la publicación. Puede decirse, pues, que la historia de Alvaro de Laiglesia es en gran medida la de *La Codorniz*.

Alvaro de Laiglesia inaugura la segunda etapa de la revista, la más fecunda en nuestra opinión. Opinión que comparten Jaime Perich y Evaristo Acevedo. «Alvaro de Laiglesia —escribe Perich— cambia totalmente la orientación dada hasta entonces, aproximándola más a la realidad y dándole un sentido más crítico. Esto no gusta excesivamente a Mihura, el cual en una carta al nuevo director le dice a propósito de una colaboración que le solicitan, 'que por qué no se la pide a su tía, que sabe el precio de los tomates'. La frase, más o menos textual, no es una broma ni un 'vete a freír espárragos', como el mismo Mihura aclara en la carta, sino que indica la nueva orientación. En verdad, la crítica no sobrepasaba nunca el precio de los tomates ni los desastres municipales, pero cabe pensar que era la única viable. Quizá también Alvaro de Laiglesia se dio cuenta de que las circunstancias del país eran distintas y el camino emprendido por el equipo anterior había llegado a un callejón sin salida.»

«Ansioso de triunfo y de forjarse una plataforma particular lo más amplia posible —escribe por su parte Evaristo Acevedo—, Alvaro se da cuenta intuitivamente de que el humor debe ser más 'concreto'. Pero son dos las circunstancias que se oponen a un viraje brusco: en 1944, la censura aún no ha modificado su inicial severidad. Además, la revista nació bajo el signo de lo abstracto, creándose amplio núcleo de lectores entusiastas de este tipo de humor. La evolución será lenta y paulatina, configurada por el ambiente y por la aparición de nuevos colaboradores. Poco a poco, Alvaro va comprendiendo las tres condiciones fundamentales que una revista de humor debe tener: 'popular'.

sin caer en la chabacanería; 'cultural', sin precipitarse en la erudición; 'crítica', sin rozar la injuria.»

Se crearon nuevas secciones, que convirtieron paulatinamente a *La Codorniz* en una revista crítica y viva, que incidía de algún modo en la realidad del país en la medida de lo posible. A ello alude Evaristo Acevedo en su libro *Teoría e interpretación del humor español*, del cual procede la cita anterior. Concretándonos por nuestra parte al chiste gráfico, diremos que también él se hizo más crítico, actual y vivo bajo la dirección de Laiglesia.

Fue la gran época, crítica a nivel indirecto, de Herreros; la de los paletos que tanto desagradaban a Mihura y que convirtieron al único superviviente gráfico de *La Codorniz* evasiva en el precursor indiscutible del humorismo brutal de Chumy o Madrigal. Mostrando una faceta desorbitada y desagradable de la España de aquellos días, Herreros lanzaba las primeras andanadas contra una poetización que se había limitado a la fácil tarea de derribar fantasmas, de «echar paletadas de tierra —como decía Acevedo— a una sociedad que ya estaba enterrada».

Este cariz crítico se acentuó con la incorporación de elementos «nuevos y más jóvenes», como dice Perich. Chumy ya, Mingote en 1946: era el mismo Mingote que en 1941 había mandado un dibujo al concurso organizado por Mihura. Se incorporaron también Azcona, Pablo, Dátile, Mena, Munoa, Serafín, Eduardo...

«La selección de dibujantes extranjeros —dice Perich— está entonces extraordinariamente cuidada, y por primera vez en España —y creo que última— se publican dibujos de Steinberg, Chas Addams, Steig, Soglow, así como la mayoría de los componentes del *New Yorker*.» (Esto es cierto en líneas generales, pero Perich incurre en una leve inexactitud: dibujos de Soglow y Addams, así como de Thurber y Arno, se publicaban ya en 1941-1942, cuando Mihura.)

Esta etapa segunda de *La Codorniz* se caracteriza por su forcejeo con la censura, aunque hay que decir que algunos de los chistes más «audaces» a ella atribuidos por la «voz popular» jamás vieron la luz en sus páginas. De cualquier modo, tal forcejeo existió. Esta lucha por la libertad de expresión trajo consigo, además, multas, juicios y querellas.

«Y resulta interesante constatar —afirma Acevedo— que fueron escasos quienes secundaron esta lucha a través de un lapso cronológico que podríamos fijar entre 1945-1960. Alvaro de Laiglesia era una de las excepciones, discutiendo con la cen-

sura y haciendo valer sus derechos entre un coro, casi unánime, de directores de periódicos y revistas que se limitaban a aceptar las normas censuriales que les imponían sin decir ni pío. *La Codorniz* aparecía así como el más significado reducto desde el cual se iba conquistando paulatinamente una mayor libertad de expresión.»

Lo cual trajo consigo también una ampliación notable del número de lectores. Hasta 1951, Alvaro de Laiglesia había seguido conformándose con el modesto subtítulo «Revista de Humor». Pero en el número 522 (noviembre de 1951), la revista apareció ya con el subtítulo que intentaba resumir sus ambiciones: «La revista más audaz para el lector más inteligente». Intentando hacer honor a tal enunciado, *La Codorniz* llegó a alcanzar tiradas de 100.000 ejemplares, realmente insólitas en España, no sólo en una revista de humor, sino en cualquier semanario (exceptuando los de chismorreo principesco, como *Hola*).

Decimos que *La Codorniz* intentó hacer honor a su subtítulo, y realmente fue así: no siempre lo consiguió, sin embargo. La intención, no obstante, dadas las circunstancias, ya era algo. «Oponiéndose —escribe Acevedo— al 'monólogo oficial', *La Codorniz* fue la primera en intentar el 'diálogo', ese 'diálogo' del que tanto se habla ahora como necesario para la evolución del país. Basta este ambicioso propósito, al que colaboró con un fondo de ruidosas carcajadas, para justificar totalmente esta segunda etapa de la famosa publicación humorística.»

El triunfalismo del subtítulo llevaba pese a todo en sí el germen de una peligrosa autosuficiencia y de una indiscutible demagogia. Muchos honestos empleados administrativos del país llegaban a sus oficinas —tan siniestras como las de Pablo— exhibiendo bajo el brazo, no el *Marca* o el *7 Fechas*, sino *La Codorniz*: con ello creían haber adquirido patente de inteligencia, y no necesitaban someter a crítica el contenido de la revista. Más que en un fértil medio de comunicación entre creadores inteligentes y lectores exigentes, *La Codorniz* empezaba a convertirse en buena medida en un simple «signo externo»: no se la compraba para leerla, sino para *demonstrar* que se la leía.

El riesgo de anquilosamiento acechaba.

El decanato de la prensa humorística

No le bastó a Alvaro de Laiglesia con dirigir «la revista más audaz para el lector más inteligente». Quiso que su revista

fuera también la «Decana de la prensa humorística», mérito que nadie le niega, pero que no tiene otro carácter que el cronológico: *Diario de Barcelona* es el decano de la prensa continental, pero ni su tirada ni su interés intrínseco le permiten contarse entre los más importantes diarios europeos.

Puesta a sustituir con «slogans» exhibicionistas el modesto «Revista de humor» de sus comienzos, *La Codorniz* podría haber añadido a sus dos subtítulos otros no menos rimbombantes, como, por ejemplo, «La única revista de humor española» —cosa que fue en más de una ocasión—, «La cuna de todos los humoristas españoles actuales» o «El tuerto en país de ciegos».

Y es que, objetivamente, casi todos los humoristas gráficos españoles de la posguerra han nacido o han pasado en algún momento de su carrera por *La Codorniz*. El equipo, en alguna medida, fue, si no renovándose, por lo menos ampliándose: Máximo, Cebrián, Abelenda y Arturo se incorporaron de modo prácticamente fijo a él. Otros muchos pasaron por sus páginas transitoriamente o permanecieron en ellas en situación digamos «secundaria»: Oli y su hermano Oliván (que más tarde firmaría Ricardo), Soria, Perich, Molleda, Patecca, Kike Nicanor, Miranda, Madrigal, Martín Morales, Luis, Dodot, Ops, Fandiño... La relación sería casi interminable.

Pero *La Codorniz* se anquilosó. Algunas secciones, las que más incidían en la actualidad —«Crítica de la vida», «La cárcel de papel» y «La comisaría del papel»...— seguían vivas y llenas de interés. Y los buenos dibujantes seguían siendo buenos dibujantes (aunque sobre esto haremos algunas observaciones). Pero los textos «humorísticos» de creación empezaba a no leerlos casi nadie (la mayor parte de los «lectores» de *La Codorniz* a quienes hemos consultado afirman que sólo «leen» las críticas y los chistes gráficos).

Y es que, falta del estímulo que hubiera podido producir un competidor realmente fuerte, *La Codorniz* mantuvo sin ningún afán renovador unos esquemas que en su momento habían sido válidos, pero que habían perdido su sentido. «Quizá dormidos en sus laureles —escribe Perich—, los responsables de *La Codorniz* no se han preocupado de echar un vistazo a su revista y a lo que se hace por ahí de humor.»

En efecto, por lo menos en el humor gráfico, los esquemas de *La Codorniz* se mantuvieron invariables: número tras número podríamos ver los habituales seis chistes de Pablo, Máximo,

Munoa, Dátile, Chumy, Seraffín, Cebrián, Mena y a veces Abelenda, y los chistes sueltos de otros dibujantes rellenando espacios aquí y allá. «Sus dibujantes —dice Perich—, con sus seis chistes semanales, acusan el agotamiento de muchas semanas de seis chistes semanales, y no se incorporan nuevos refuerzos, liegando en varios casos a dejar escapar (desconozco los motivos) a gente de la talla de un Ballesta, un Puig Rosado (triunfador en Francia), un Oli...»

Al cansancio creado por el hábito se une acaso también el poco estímulo económico. Basándose en el principio de que colaborar en ella «abre otras puertas», *La Codorniz* ha ido siempre un poco a la zaga de la natural evolución en las cotizaciones que iba alcanzando el humor gráfico. Si en otros lugares obtenían mejores precios, parece lógico que los dibujantes no reservaran para *La Codorniz* lo mejor de su producción.

Así, con frecuencia, los dibujantes se han limitado a «cumplir» con la revista, sin más. Chumy es Chumy, claro, y las marquesas de Seraffín han bebido su tintorro en *La Codorniz*, y en ella han ido muriendo su triste vida los tristes oficinistas de Pablo, y en ella han podido llevar a cabo Máximo y Cebrián interesantes y muy libres búsquedas formales. Pero una de las posibilidades del humor gráfico —la incidencia en la actualidad— se ha visto casi siempre coartada por el hecho de que la revista se imprime en Barcelona (pertenece al grupo Godó) y se prepara en Madrid, a veces con dos o tres números de antelación: el chiste de última hora no tiene así cabida en ella.

La revista acabó convirtiéndose en lo que Mihura —este mérito hay que reconocérselo— siempre trató de evitar: un receptáculo de colaboraciones inconexas. «Tras la revista —volvemos a citar a Perich— no parece haber nada ni nadie, ni un equipo ni una idea. Y aunque parezca ir aumentando de tiraje, uno llega a preguntarse por qué... No se ofrece el absurdo, si se quiere gratuito de la primera época, pero con gracia, hecho con ganas, ni la originalidad y frescura de la segunda.»

En cuanto a la confección, es por completo rutinaria —cosa que también quiso evitar Mihura—, siempre la misma, no ofrece nunca novedad alguna, se ha quedado anticuada y pobre. Incluso los famosos «extras» —con portada y páginas interiores en color y la colaboración extraordinaria de Mingote— caen en el formulismo adocenado y no satisfacen casi nunca el interés que en principio puede despertar el tema monográfico anunciado. «Con pensados títulos —constata Perich—: el sexo, la píldora, la

monarquía, se nos ofrece un prodigioso desfile de ejercicios de oficio donde se habla de sexo, píldora y monarquía sin decir nada sobre sexo, píldora o monarquía.»

De no surgir una revista de humor realmente renovadora —la única revista humorística que ha logrado sobrevivir en los últimos años (*Mata Ratos*) es tan desmedulada como la decana—, es previsible que *La Codorniz*, vieja y exhausta pese a ocasionales inyecciones rejuvenecedoras sin continuidad alguna, vaya cayendo cada vez más en la absoluta esclerosis.

«No, no creo —concluye Perich— que podamos presentar hoy con orgullo el humor de *La Codorniz* como representativo de lo que se hace en España, aunque nadie niega que de realizarse una antología del humor español contemporáneo, deberían figurar en ella todos sus colaboradores, y no en mal lugar.»

En la medida en que el último capítulo de este libro constituye una especie de antología, la hipótesis de Perich se confirma en buena parte: dos tercios de los dibujantes seleccionados han colaborado o colaboran en la revista más audaz para el lector más inteligente, en la decana de la prensa humorística.

2. «Cucú»

Cucú —que no debe ser confundida con *Cu-Cut*, «Setmanari de gresca amb ninots», en lengua catalana, que se publicó desde 1902 a 1912— tiene como mérito principal el haber sido la primera revista de humor que en la posguerra española se atrevió a intentar competir con *La Codorniz*. Y no ya con *La Codorniz* de Mihura, sino con *La Codorniz* «expansiva» de Alvaro de Laiglesia.

Hemos dicho revista de humor y acaso Mihura no estuviera de acuerdo con esta calificación nuestra. El primer número de *Cucú*, aparecido en Madrid el 16 de abril de 1944 y vendido al precio de 1 peseta, lleva una cubierta de Cuesta y un subtítulo significativo: «Semanao festivo». Ya sabemos que Mihura abominaba de lo festivo —que contraponía a lo humorístico— y lamentaba que la mayor parte de las revistas de antes de la guerra estuvieran en manos de dibujantes y escritores *festivos*.

En efecto, el director de *Cucú* —aunque hasta el número 26 no consta en la cabecera como tal— fue Soravilla, un dibujante

festivo. En líneas generales, puede considerarse objetivamente que *Cucú* es un paso atrás con respecto a *La Codorniz*. Trató de competir con ella, pero no sobre la base de inventar un humor distinto y más nuevo, sino sobre la de intentar reinstaurar un humor que ya antes de la guerra había quedado superado.

La salida de la revista coincide con el adelanto del horario español, pero *Cucú* es una publicación que lleva retraso. Lo más interesante del primer número es una salutación de José Francés, en la que éste hace un breve historial de las revistas de humor españolas, historial al que pocos timbres de gloria iba a añadir *Cucú*.

Competir con *La Codorniz* era difícil a partir de los planteamientos de *Cucú*: el papel era peor, la impresión menos cuidada, la confección anodina. Y, sobre todo, le faltaba la cohesión que, nos gustase o no, confería a la revista de Mihura una personalidad de la que carecía casi por completo la de Soravilla.

Mihura había rechazado a todos los dibujantes y escritores que no coincidían con su manera de entender el humor. *Cucú*, ecuménicamente, admitía a casi todo el mundo, por contradictorios que fueran entre sí unos y otros colaboradores. Esto entrañaba ciertas ventajas —la variedad, por ejemplo— e indudables inconvenientes: la dispersión, la despersonalización, el bati-burrillo incoherente.

Entre los dibujantes habituales de los primeros tiempos de *Cucú* estaban Carbonell, Pena, Galindo, Aróztegui, Moro, Carboneras, Ardel, Estebita, Gabi, el propio Soravilla, Carmelo, Matala, Teodoro Delgado, Mayor, el ya citado Cuesta, Paniagua, Dávila, Poli, Gila, Conti, Tejerina, Tilu, Palacios, Méndez, Orbezo, Ramiro, Sánchez Vázquez, Sanchidrián, Asirio, Raúl, Méndez Chacón...

Como puede verse, frente a la voluntaria limitación y a la relativa homogeneidad de *La Codorniz* (Tono, Mihura, Herreros), la abundancia y la heterogeneidad. Y, todo hay que decirlo, un nivel de calidad muy irregular. Junto al casi codornicesco y casi genial Gabi —que como historietista fue genial sin casi—, el archiclásico Asirio; junto al probado oficio de Soravilla, la torpeza gráfica de Paniagua.

De todos modos, la labor de *Cucú* no es despreciable. Allí puede decirse que se reveló Conti, creando ya el «Apolino Tarúñez» que habría de hacerse famoso en las páginas de *Pulgarcito*. Allí pudo Gabi entrar en contacto con el público adulto, y allí se publicaron —casi siempre en portadilla y con frecuencia

en cubierta— muchas de las extraordinarias multitudes de Garrido, el Opisso castellano.

Por otra parte, *Cucú* intentó, en momentos difíciles, cultivar hasta cierto punto la actualidad, en secciones como «Crítica acrobática» o en los comentarios de cine y teatro. De todos modos —y dejando aparte la deficiente calidad de papel e impresión—, *Cucú* adoleció de una carencia de dibujos: no pasaron casi nunca de los quince por número como término medio, muy poco para una revista de humor.

A trancas y barrancas, sin embargo, *Cucú* logró superar los cuatro años de vida, alcanzar casi doscientos números y acercarse a los años cincuenta: pero el decenio que abría la segunda mitad del siglo no estaba ya para revistas festivas a la antigua usanza. *La Codorniz* había sabido ponerse al día hasta cierto punto. *Cucú*, no: era sólo un anacronismo prebélico y tenía que morir.

3. «EL ONCE»

Sobre la base de su experiencia prebélica como director de *Xut*, Castanys decidió reincidir en el humor deportivo. El 24 de enero de 1945 aparecía en Barcelona el número 1 de *El Once*, semanario dedicado casi exclusivamente —como ya su título insinúa— al humor sobre fútbol, con ocasionales incursiones en otros deportes y en los espectáculos.

Se trataba de dieciséis páginas impresas sobre un papel amarillo aceptable y vendidas al precio de una peseta. Aparte los dibujos de Castanys y, más ocasionalmente, de Salvador Mestres, Tinet (hijo de Castanys), Oliveres, Celma, Puigmiquel, Obach, Liaño y Sabatés, había en la revista fotos, entrevistas, crónicas, rumores, etcétera, todo ello referido, como queda dicho, al mundo del deporte y principalmente del fútbol.

Era una gracia catalana casera, de imposible proyección nacional, y vista hoy la revista resulta absolutamente soporífera. De todos modos debió de tener su público, reducido pero fiel, pues logró sobrevivir veinte años manteniéndose prácticamente invariable. Castanys murió en 1965, y poco después su semanario de humor deportivo hacía lo propio. Descansen ambos en paz.

Salvo *Cucú* y *El Once*, no hubo en los años cuarenta otros intentos de revista de humor para adultos dignos de mención. La siguiente década, la de mediados de siglo, iba a registrar en cambio buen número de tentativas, abocadas todas ellas a un fracaso más o menos inmediato. Ocupémonos ante todo de aquellas que, bien porque partían de una base industrial sólida, bien porque significaban una aportación interesante en un panorama casi desértico, merecen una atención especial. Nos referimos concretamente a *DDT* y *Can Can*, únicas que intentaron con cierta coherencia y ambición nacional romper el monopolio de *La Codorniz*. De *Mata Ratos*, nacida en 1965 y viva aún, nos ocuparemos al final del capítulo.

4. LOS INTENTOS DE BRUGUERA

Editorial Bruguera logró alcanzar, en el ámbito de la prensa de humor infantil, una situación casi monopolística. Hay que insistir, de todos modos —aunque ya se ha apuntado—, en que gran parte del público de las revistas pretendidamente infantiles de Bruguera estaba constituida por adultos.

Bruguera creó un verdadero estilo de humor, el más considerable acaso de la posguerra española. Escobar, Cifré, Peñarroya, Conti, Jorge, Nadal, Vázquez, Iranzo o Martz-Schmidt se cuentan entre los más importantes humoristas gráficos que ha producido España durante los últimos treinta años, particularmente en la historieta.

Pero nosotros —ya lo sabe el lector— nos ocupamos sólo aquí del humor declaradamente destinado a los adultos. Por ello, entre el abrumador número de publicaciones de Bruguera seleccionaremos sólo las dos que de modo explícito se han dirigido a dicho público: *DDT* y *Can Can*.

DDT

El DDT contra las penas (que así se titulaba en un principio la revista) nació en 1951, con el subtítulo «Revista humorística para todos». Habiendo comprobado que gran parte del público del extraordinario *Pulgarcito* de aquellos años era adulto, Bruguera intentaba dar un paso más, buscando una fórmula inter-

media entre el citado *Pulgarcito* y la revista de humor argentina *Rico Tipo*, dirigida por Divito y destinada claramente a los adultos.

El equipo del *DDT* era el mismo que el de *Pulgarcito*: los estupendos Escobar, Cifré, Conti, Peñarroya, Vázquez y compañía. Ahora bien: la fórmula de *Rico Tipo* tenía como ingredientes principales las apetitosas «chicas» de Divito, Seguí y otros; la crítica costumbrista desenfadada; el humor más o menos picaresco y las abundantes fotos de bellas muchachas ligeras de ropa. Ninguno de estos elementos era tolerado por la muy severa censura española de la época, y de poco servía que Cifré, Peñarroya o Nadal fueran capaces de dibujar chicas casi tan sabrosas como las de Divito y Seguí: si en las playas españolas estaba por entonces prohibido el bikini, no parecía haber razón lógica alguna para que tal prenda fuese tolerada en los papeles.

Las posibilidades de maniobra del *DDT* eran pues, ya desde el principio, muy reducidas: la picaresca era imposible, las chicas debían llevar faldas hasta media pierna, la crítica sociológico-costumbrista no podía sobrepasar muy exiguos límites: *Doña Tula, suegra*, de Escobar, tuvo que desaparecer al cabo de cierto tiempo, acusada de atentar contra la institución familiar.

Se trataba ya, no sólo de leer entre líneas, sino de *ver* entre líneas. La muerte de «Doña Tula» señaló el endurecimiento de las normas de censura, y el *DDT* tuvo que ir resignándose poco a poco a ser una «revista para jóvenes de 7 a 77 años». Dicho de otro modo, tenía que dirigirse a un público que, fuera cual fuese su edad real, debía ser *a priori* considerado como mentalmente menor de edad.

No es que con ello el *DDT* perdiera todo su interés —algunos chistes de Vázquez (por citar sólo un ejemplo) publicados en sus portadas entran en el ámbito de lo verdaderamente genial—, pero la revista no podía ya ser considerada como un semanario para adultos. Así, en este cortapisado posibilismo, trató de mantenerse durante más de diez años, con diversas alternativas, entre Pinto y Valdemoro: en cualquier momento se podía pisar la raya de lo prohibido, para evitar lo cual la revista se hizo cada vez más tímida.

A finales de 1964, el *DDT* decidió dar el gran paso: renunciar oficialmente a su público infantil y subtitularse «Revista para adultos». Para que la cosa quedase bien clara, la editorial insertó en varios números una nota que, bajo el título «Importante», decía lo siguiente (los subrayados son de la propia editorial):

«Editorial Bruguera, S. A., advierte a padres y educadores que la revista *DDT* ha pasado a ser una publicación *exclusivamente destinada a lectores adultos*

Por esta causa —y a fin de diferenciar netamente el nuevo *DDT para adultos* de nuestras restantes publicaciones infantiles y juveniles— informamos también que a partir del número 713 —cuya fecha de aparición será el próximo día 1 de marzo de 1965—, *DDT* sufrirá una importante modificación en su formato. *DDT*, no obstante, seguirá manteniéndose dentro de la tónica de humor gráfico, sano y limpio, que ha sido su característica permanente.

Al comunicar esta noticia a nuestros lectores, y junto con la expresión de nuestro reconocimiento, *nos permitimos rogarles tengan bien presente el cambio*. Gracias de antemano.»

Pese a su tonillo levemente necrológico, la nota no deja de ser una buena muestra de humor involuntario, y su alusión al cambio de formato se presta a algunas curiosas observaciones.

Veamos: *DDT* tenía el formato y las características habituales en la mayor parte de las publicaciones infantiles de la época: 20×30 cm., aproximadamente; 28 páginas; cubierta en cuatricromía; páginas interiores en bicolor (negro y otro color cualquiera: naranja, verde, azul); impresión tipográfica.

Tomemos ahora *Rico Tipo*, la revista argentina de humor para adultos. El formato es casi idéntico: 21×29 cm. Tiene 36 páginas. La cubierta está también impresa en cuatricromía. La única diferencia formal —las de contenido, claro está, son notables— es que sus páginas interiores están impresas en hueco a una sola tinta.

¿Y *La Codorniz*? Ah, *La Codorniz* tiene un formato mayor (28×39), sólo 16 páginas, y su cubierta, como parte de sus páginas interiores, está impresa a dos tintas. Pero no dos tintas cualesquiera, no: muy exactamente, *negro y rojo*.

Hasta tal punto había llegado el monopolio de *La Codorniz* que, por lo visto, para censores y editores toda revista de humor para adultos que pretendiera ser considerada como tal tenía que parecerse a la decana, por lo menos en lo físico. Al igual que no basta ser decente, sino que hay que parecerlo, no bastaba que una revista se declarase para adultos: tenía que *parecerlo*. Y, según la curiosa óptica de censores y editores, «parecer» una revista de humor para adultos consistía en *parecerse a La Codorniz* en las características externas: formato grande, 16 páginas, impresión de la cubierta y páginas interiores en rojo y

negro. Sólo años más tarde la propia *Codorniz* sacó cubiertas a todo color en sus números extra, sin que tal exhibicionismo colorístico pudiera ya, al parecer, inducir a confusión a potenciales lectores no adultos.

El hecho es que, en efecto, el número 713 del *DDT* apareció con 16 páginas, a mayor formato (26×37) y con las consabidas tintas negra y roja en su cubierta y sus páginas interiores. Todas estas características debieron permitirle cambiar el severo subtítulo «Revista para adultos» por el más adecuado «Revista de humor», que como se recordará fue el utilizado por *La Codorniz* de Mihura. El precio permaneció invariable: 5 pesetas.

Hay que reconocer que el paso a revista para adultos no se limitó al cambio de formato. Ya antes de ello, *DDT* había ampliado la nómina de colaboradores, incorporando al equipo habitual firmas «madrileñas»: nombres como los de P. García y Jorge Llopis (con sus diversos seudónimos) vinieron a añadirse al del prolífico Armando Matías Guiu en la parte «literaria». Pronto se incorporarían también Tono y Oscar Pin.

En la parte gráfica, los habituales Vázquez, Conti, Segura, Gin, Peñarroya y compañía compitieron con firmas jóvenes «de la meseta», como Edu y Martín Morales. Escobar publicó algunas excelentes muestras de humor negro. Pero las posibilidades de acción de una revista de humor para adultos, más de un año antes de ser promulgada la Ley de Prensa, seguían siendo muy limitadas: no tenía sentido que *DDT* intentara ser una réplica mimética de *La Codorniz*, y por otra parte las circunstancias no le permitían convertirse en un *Rico Tipo*, y mucho menos en un *Hara Kiri* o un *Mad* semanal a la española.

La condición de revista de humor «española» era además en el *DDT* muy relativa. La selección de dibujos extranjeros era en general bastante buena (aunque basada en la tijera y las agencias, había cierto afán ordenador), pero al principio dominaba de modo abusivo sobre la producción autóctona. Después, la cosa fue equilibrándose. Tomemos un par de números al azar y lo comprobaremos.

El 741, por ejemplo, correspondiente al 13 de septiembre de 1965. Dejando aparte textos e historietas y limitándonos a los chistes (que constituyen la parte principal de la revista), contabilizamos: un chiste de Segura en la cubierta; tres cuartos de página a cargo de Perich —«Nuestra página de honor»—, con ocho chistes. Frente a esto, unos setenta chistes extranjeros.

Veamos ahora el número 776, con fecha 16 de mayo de 1966. Una portada de Peñarroya; ocho chistes de Martín Morales en la página 3; una página con diez chistes de Conti, Beltrán y Josó; un «Conti-Show» con seis chistes; un «Perich-Match» —aquí nació— con seis chistes; otros doce chistes de Conti, Perich y Beltrán compartiendo páginas con humor extranjero. Los chistes extranjeros, por su parte, no llegan a cincuenta. La evolución es bastante clara.

Y es que la revista, aunque como director figurase Miguel Martín Monforte, estaba ya en realidad a cargo de Jaime Perich, que logró conferirle —pese a todas las limitaciones del caso, como luego veremos— una cierta personalidad. Aparte de dar mayor relevancia, mediante una adecuada valoración, al humor español, introdujo secciones fijas interesantes, como «Hoy denunciamos...», «Nuestra odiosa página de crítica» (a cargo de Turnes y el propio Perich) o «Termómetro cinematográfico» (crítica de cine, también por Perich). En cuanto al humor extranjero, también trató de ordenarlo, como ya se indicó, con cierta intención, dentro de lo posible: por temas, por países, por autores.

Esto nos lleva a tratar, muy de pasada, del problema de los directores titulares y los directores *reales* de las publicaciones humorísticas.

Como es sabido, al frente de toda publicación periódica debe haber un director que posea el título de periodista inscrito en el Registro Oficial. A este respecto, y sobre la base de órdenes y decretos anteriores, la Ley de Prensa vigente dice:

«Art. 34. *Director*.—Al frente de toda publicación periódica o agencia informativa, en cuanto medio de información, habrá un Director, al que corresponderá la orientación y la determinación del contenido de las mismas, así como la representación ante las autoridades y tribunales en las materias de su competencia.

Art. 35. *Requisitos*.—1. Para desempeñar el cargo de director serán requisitos imprescindibles: tener la nacionalidad española, hallarse en pleno ejercicio de los derechos civiles y políticos, residir en el lugar donde el periódico se publica o donde la agencia tiene su sede y poseer el título de Periodista inscrito en el Registro oficial.

2. El Estatuto a que se refiere el artículo 33 [Estatuto de la Profesión Periodística, aprobado por Decreto 1.408/1964,

de 6 de mayo] establecerá las posibles excepciones que resulten de la naturaleza oficial o especializada de la publicación.»

Las revistas de humor no forman parte de las posibles excepciones. Su director debe ser, pues, un periodista titulado. Quien esto escribe lo es, y sabe que el humor no figura entre las asignaturas de las escuelas de periodismo españolas. Consecuentemente, los periodistas no han recibido ninguna preparación específica que les haga aptos para dirigir revistas de humor. (Esto no impide, claro, que algunos dibujantes de humor —Cerrón, Orbezogo, Tilu, Chuchi, Madrigal cuando termine sus estudios de periodismo— sean, además, periodistas con carnet.)

El hecho es que, en nuestra opinión, una revista de humor que realmente quiera alcanzar cierto impacto ha de estar dirigida por un *especialista*: no obligatoriamente un dibujante o escritor de humor, pero sí alguien que, además de conocer el periodismo en general, conozca la faceta específica del periodismo llamada *humor*. En España, sólo *La Codorniz* está dirigida nominal y realmente por un especialista: Alvaro de Laiglesia.

¿Qué pasa, qué ha pasado con las demás revistas de humor? Para nadie es un secreto: las editoriales contratan a un periodista titulado para que figure como director, pero quien realmente dirige o «lleva» la revista es otra persona. Esto no puede sino redundar en perjuicio de la publicación, sobre todo tras ser promulgada la Ley de Prensa actual, que al suprimir la censura previa hace recaer sobre el director titular de una publicación todas las responsabilidades civiles, penales y administrativas.

Como es lógico, un hombre que acepta figurar como director de una publicación en la cual no tiene arte ni parte no está dispuesto a correr riesgo alguno. En cuanto al director *efectivo* de la revista, no puede permitirse cargar sobre los hombros de otro el precio de sus audacias. Con lo cual esta anómala situación desemboca en que una revista de humor nunca se atreva a explorar el techo de lo posible y se convierta en un producto anodino.

Si esto sería así en cualquier publicación, los defectos del sistema se agravaban en una revista como *DDT*, encuadrada en una estructura industrial potente como Bruguera. Lejos ya los tiempos casi heroicos del *Pulgarcito* de los primeros años cincuenta, Bruguera era una fábrica de libros y revistas, con problemas similares a los de una fábrica de utensilios de plástico o de artículos de limpieza. Pese a los esfuerzos de Perich, el

DDT no podía en último término sino ser uno más de los productos de la fábrica.

Todo ello tenía que conducir al fracaso de la fórmula o a la radicalización del intento mediante la aceptación de determinados riesgos sin resultado garantizado. Editorial Bruguera optó por la solución más fácil, y el *DDT* volvió a convertirse en una revista «juvenil», ni mejor ni peor que cualquier otro producto de la casa.

Pero la etapa del *DDT* como revista para adultos debe ser considerada positiva, aunque sólo fuera porque permitió la maduración —pese a todos los inconvenientes apuntados— de tres excelentes humoristas que habrían de dar mucho juego en la prensa diaria: Oli, Perich y Turnes.

Can Can

Can Can nació como «Revista para adultos» el 21 de octubre de 1963, aproximadamente un año antes de que el *DDT* se pasara también al campo de las publicaciones para mayores. Por lo visto, Bruguera creyó, en los primeros años sesenta, que la coyuntura comenzaba a ser favorable para la invasión de dicho terreno. Como ya vimos a propósito del *DDT*, su cálculo fue equivocado en buena medida, dados los planteamientos iniciales y el contexto objetivo.

El número 1 de *Can Can*, «Revista para adultos», lleva una portada en cuatricromía, tiene el formato habitual de las publicaciones de Bruguera (un poco más ancho que el *DDT*: 21×30 centímetros, aproximadamente) y consta de 24 páginas, todas impresas a una sola tinta (negro), excepto la portada y la contraportada (ocupada ésta por publicidad). Como director figura el consabido Miguel Martín Monforte, y se vende al precio de 5 pesetas.

¿Qué encontramos en estos primeros números de *Can Can*? Chistes fotográficos, chistes protagonizados por chicas guapas (de Purita Campos u Ortega), textos de Matías Guiu, Federico Galindo, Jorge Llopis, Conti, Turnes, Oscar Pin, Lladó... También encontramos secciones interesantes, como las dedicadas a cine o TV o la titulada «The Daily que Daily, diario vespertino de la mañana» (similar al «Diario Semanal» de *La Codorniz*). Hay asimismo tiras de «Sofía», de Iñigo, historietas de «Maritina», de Segura, y de «Gaspar», de Figueras; y bastante humor extran-

jero, entre el cual destaca por su valoración el más o menos negro del argentino Drácula.

En cuanto al chiste autóctono, cubre buena parte de las 24 páginas de la revista. Las firmas que con mayor frecuencia aparecen son las de Conti, Peñarroya, Raf, Beltrán, Pañella, Vázquez, Gosset, Oli, Iñigo (que probablemente ilustraba ideas ajenas), Joso, Enrich, Nené Estivill, Gin... La mayor parte de estos chistes no están valorados y se publican perdidos entre los extranjeros (bien es verdad que alguno de ellos no merecía mejor destino). En general, la abundancia de «chicas» hace suponer que, como más tarde el *DDT*, *Can Can* intentaba ser una especie de *Rico Tipo* a la española: gran parte de lo dicho a este respecto sobre el *DDT* es pues también aplicable a *Can Can*.

Al poco tiempo, *Can Can* modifica ligeramente su subtítulo, que pasa de «Revista para *adultos*» a «Revista para *mayores*», término más ambiguo y acaso más apto para captar cierto núcleo de lectores adolescentes sin renunciar a los padres de familia. Martín Monforte cede su simbólico cargo directorial a Joaquín Grau Martínez, que iba a conservarlo hasta la desaparición de la revista.

Alrededor del número 50 comienzan a aparecer críticas de cine, firmadas por Matías Guiu, Turnes o Perich, y dibujos de éste, muchos de los cuales anuncian ya al gran humorista que está madurando. Hay cierta voluntad ordenadora de los chistes extranjeros (bajo el título «Feria Mundial del Chiste» aparecen dibujos seleccionados por países) y también de los españoles, que suelen agruparse por temas o autores.

Al igual que el *DDT*, *Can Can*, a principios de 1965, aumenta su formato, disminuye a 16 sus páginas y pasa a imprimir su cubierta en magenta y negro y a subtitularse simplemente «Revista de humor». Aparece Edu y aumentan las colaboraciones dibujadas y escritas de Perich, pero aumenta también la proporción de humor extranjero respecto al nacional. Así, sin cambios notables, la revista se acerca al número 200 sin haber logrado alcanzar una verdadera personalidad.

Entonces decide cambiar de nuevo. Vuelve al formato primitivo, aumenta a 36 (tantas como *Rico Tipo*) sus páginas, se imprime en huecograbado, se subtitula «La revista de las burbujas» y exhibe una portada a todo color que combina fotografía de señora estupenda con chiste más o menos picaresco: estamos ya en 1967, la nueva Ley de Prensa está en plena vigencia y

parece que soplan aires aperturistas. *Can Can*, por lo menos, respira cierta euforia y penetra en su mejor época.

El precio también evoluciona, claro: aumenta a 8 pesetas. Ignoramos por qué razones —acaso para señalar mejor su voluntad de difusión nacional, tal vez esperando obtener mayores facilidades en los posibles trámites de consulta voluntaria—, la revista se anuncia en la cubierta como editada en Madrid, aunque sigue preparándose e imprimiéndose en Barcelona.

La confección es más viva, intencionada y atrayente (aunque no ha perdido del todo su aire de producto industrial mecanizado) y el bicolor —azul y negro en unas páginas, magenta y negro en otras— contribuye a dar una sensación de mayor alegría. Conti está en plena forma, Oli y Perich comienzan a penetrar en una fértil madurez y el estilo cálido de Mingo ofrece un grato contraste frente al frío mecanicismo mimético de Beltrán o Iñigo.

Se nota también cierta apertura temática y visual. Las chicas muestran más generosamente sus peculiaridades anatómicas —ya pueden en alguna medida ser *vistas* y no *adivinadas*— y se incide un poco en el humor crítico de actualidad: sin llegar ni mucho menos a ser *Rico Tipo*, *Can Can* es, dentro de lo posible, una publicación burbujeante.

Esta prometedora etapa, sin embargo, iba a durar poco: en el número 230 —11 de marzo de 1968— aparece, perdida en un rincón de la página 31, la siguiente nota:

«Debido a una reorganización en nuestras estructuras técnicas nos vemos obligados a suspender temporalmente la publicación de esta revista. En fecha próxima volveremos a estar con ustedes más trepidantes y más hermosos que nunca.»

Nunca más se supo. Bruguera había abandonado, en el mejor momento a juzgar por las apariencias, la posibilidad de hacer una revista de humor realmente adulto. Frente a *La Codorniz* quedaba sólo *Mata Ratos*.

En 1958, algunos de los principales miembros del equipo Bruguera —Escobar, Nadal, Peñarroya, Conti, Cifré...— decidieron abandonar la casa y editar por cuenta propia una revista: *Tiovivo*. Aunque dicha publicación no se definía como específicamente para adultos, podía ser considerada como tal en la misma medida que el primer *DDT*.

Pero el intento fracasó. Pese a que esos dibujantes constituían la base de los mayores éxitos de Bruguera —*Pulgarcito* y

DDT—, su aventura demostró que un grupo de artistas independientes no podía enfrentarse al poderío de una gran empresa. Cuando las lógicas dificultades económicas de una publicación que empieza se hicieron insostenibles, los rebeldes volvieron al redil y *Tío Vivo* se convirtió en una más de las revistas de Bruguera.

5. «DON JOSÉ»

Nos parece indiscutible que *Don José* ha sido, en el paupérrimo panorama de las revistas de humor españolas de estos últimos treinta años, el intento más serio e importante. Su vida fue corta —no llegó a los tres años—, pero fecunda: influyó en el desarrollo y la valoración del humor gráfico español y «lanzó» dibujantes de la talla de Ballesta, Puig Rosado, Abellenda o Cebrián. *Don José* fue, en suma, uno de los más bellos fracasos de la prensa española.

El primer número de la revista aparece el 13 de octubre de 1955. Está impreso sobre papel verdoso, tiene 32 páginas de formato intermedio entre el de *La Codorniz* y los de las revistas de Bruguera, y en su portada, impresa a dos tintas —negro y rojo—, puede leerse: «Semanario de humor del diario *España* (Tánger). Director: Mingote.» En efecto, aunque la Redacción estaba en Hortaleza, 7, Madrid, la revista se imprimía en los talleres del diario *España*.

Lo que decíamos a propósito de que el director de una publicación humorística fuese un especialista lo confirma plenamente el caso de *Don José*. *Don José* fue lo que fue —una revista de humor renovadora y con personalidad— porque la dirigía Mingote.

Aludiendo a este detalle, escribe Perich: «Esto es importante, no sólo por la personalidad de este dibujante, sino por su condición de profesional del humor, ya que es un hecho que cuando se encuentra al frente de una revista de humor un dibujante, se produce la aparición o descubrimiento de nuevos valores. Me explico: a una revista acuden generalmente una serie de colaboradores 'espontáneos', no profesionales en la mayoría de los casos, con el afán de publicar sus trabajos. Trabajos que, por lo general, son flojos, pero en los que una persona

especializada podrá apreciar sus cualidades si es que las hay. Dado que el bajo nivel de calidad de los autores espontáneos no es sino fruto de la inexperiencia, de la falta de consejos, del no publicar apenas, bastará con darles un margen de confianza, ayudarles levemente, para que pronto lo que era una promesa cuaje en valores concretos.»

«Pero, además —prosigue Perich—, un dibujante profesional tiene una serie de relaciones con otros artistas, posiblemente desconocidos, que él sabrá aprovechar oportunamente. Surge así un nuevo equipo, se aprovechan valores que corrían el peligro de perderse y la publicación en cuestión alcanza un nivel de humor de altura.»

Ya el editorial del primer número deja claros los propósitos de la revista. *Don José* afirma que «no va a poner ninguna gracia ordinaria y vulgar», pero que «no puede evitar que algunas cosas tengan punta». Y termina saludando a *La Codorniz*, «decana de las revistas españolas de humor y maestra de una generación de humoristas».

La revista aparece pensada y estructurada de modo racional, alegre y sugestivo: hay concursos, pasatiempos, «pedazos» de libros, versos de Manolo Fernández Sanz («El pollero»), sección de Moda a cargo de Gloria van Aerssen, un serial de Carlos Clarimón sobre la novela policíaca, críticas de cine, teatro y pintura... El humor gráfico extranjero está clasificado por países. La última página, de chistes sin palabras, está «afectuosamente dedicada a los analfabetos»... Toda la revista bulle de ideas.

Escriben Jorge Llopis, Juan Bonet, Alfonso Paso, Escobar —un slogan de la revista es «Escriben los mejores dibujantes, dibujan los mejores escritores», lo cual demuestra que Mingote sabía muy bien cuán unidas suelen ir ambas cosas en los buenos humoristas—, Tono, Jaime Armiñán —sin el *de*—, Edgar Neville, Enrique Laborde, Juan Pérez Creus, Adolfo Prego... Ilustran los textos el propio Mingote, Goñi, Zata, Leopardo Anchóriz.

Pero vayamos ya con el humor gráfico español. Desde el primer número coexisten estilos tan dispares —siendo explícitamente destacada tal disparidad por Mingote— como los de Tono y Martínez de León, Pablo Núñez y Nacher. Y junto a veteranos como Escobar o Peñarroya —*Don José* fue también la primera revista que intentó «llevar» a Madrid a los dibujantes barceloneses— aparecen ya jóvenes valores recién descubiertos, como Puig Rosado y Ballesta.

Como si quisiera dejar constancia de cuál era una de sus fuentes inspiradoras *Don José* publica en su número 2 una selección de dibujos del libro de Steinberg *The Passport*. En efecto, una de las constantes de *Don José* será el humor puro de raíz steinbergiana. Otra, el humor crítico. Tanto en la primera como en la segunda, la calidad privará siempre. La selección de los dibujos es muy rigurosa en cuanto a humor se refiere: hay con frecuencia dibujos «flojos» o inhábiles, nunca chistes malos, por lo menos mientras Mingote estuvo al frente de la revista.

Desde el principio, la revista muestra su voluntad de «apertura» a los nuevos valores. Aparte de Puig Rosado, Ballesta o Abelenda, «descubiertos» directamente por Mingote, otros muchos dibujantes entraron por primera vez en contacto con el público a través de la colaboración espontánea, pero pagada. *Don José*, en efecto, tenía una sección de «correspondencia», dedicada a comentar los envíos no solicitados, pero en la que advertía: «si ven su trabajo publicado, pasen a cobrar». Así debutaron Madrigal, Spín, Miranda, Martín, Maro, Oliván, Oli y los mismísimos Cebrián y Máximo.

Veamos algunos de los comentarios que se hacían en esta curiosa sección «crítico-estimulante». A Madrigal le dicen: «Muy bien. Emplee únicamente tinta china negra. Insista.» Madrigal tenía entonces quince años, pero ya anunciaba al feroz humorista que iba a llegar a ser. A Oli: «Sus dibujos deben mejorar.» A Cebrián: «Sus dibujos son buenos, pero desagradables. Nos quedamos con uno que lo es menos.» Cebrián habría de convertirse pronto en uno de los puntales de *Don José*. A Crespo: «Es usted mejor autor de chistes deportivos que de los otros. Mande cosas deportivas.» A Gin: «Muy bien. Envíe más.» A Almarza: «Sigue sin cuidar los pies.» A Regueiro: «Se le ha seleccionado alguno.»

Pero, sobre todo, *Don José* cuidaba la confección y, dentro de ella, se preocupaba por destacar los chistes españoles. Escribe Perich a este respecto: «El montaje de *Don José* se apartaba por complejo de los modelos habituales en casi todas las revistas de humor españolas. La parte literaria solía llevar estupendas ilustraciones que aligeraban el texto y hacían mucho más atractiva su lectura. No se dudaba en dedicar una página entera a un chiste y, en general, se notaba un gran cuidado en el trato a los colaboradores, con una especie de 'proteccionismo' para con los nacionales: las páginas dedicadas a autores

españoles estaban más cuidadas que las de los dibujantes extranjeros.»

En efecto, el nombre del autor iba compuesto de caja en la cabecera de cada dibujo, y los colaboradores más asiduos iban siendo presentados, con foto y datos biográficos, en las páginas centrales de los primeros números de la revista. *Don José* valoraba debidamente los trabajos —nunca insistiremos bastante en ello—, tanto literarios como gráficos, y sus colaboradores correspondían dando a *Don José* lo mejor de su producción. Y firmaban con orgullo en sus páginas, como también observa Perich: «Había pocos seudónimos, detalle más importante de lo que parece, ya que a menudo el ver un 'Pepe' al pie de un texto da la impresión de que su autor se avergüenza de lo escrito o del lugar en que lo escribe.»

Sobre el número 10 desaparecen Escobar y Peñarroya, pero irrumpen Gila, con algunos de sus mejores chistes «de guerra», y García, en una línea formalmente próxima a la de Mingote. El equipo básico de *Don José* lo componen Mingote, Tono, Puig Rosado y Ballesta. A poca distancia, Abelenda, Racaj, Ballesteros y, cada vez más, Cebrián. Hay chistes de cariz social de Vázquez de Sola, dibujos bastante mediocres y racistas de González Arroyo, cosas de Ozores que recuerdan a Mihura, caricaturas excelentes de Dávila.

Los hijos predilectos de *Don José* aparecen con frecuencia destacados mediante títulos como «Los tres pequeños grandes del humor» (Abelenda, Ballesta y Puig Rosado), «3 dibujos de Ballesta», «Los espadachines de Puig Rosado», «Racaj, tú eres el más grande», «Cuatro dibujos del mefistofélico Abelenda», «Una página de Madrigal, el insensato»... La evolución de estos dibujantes puede seguirse muy bien en las páginas de *Don José*. E incluso su vida personal: en el número 117 (1 de enero de 1958), Ballesta se autorretrata y anuncia que se va de España; en el número 124 comunican que Puig Rosado ya es médico.

Frente a la autosuficiencia de *La Codorniz* de Laiglesia, Mingote juega la carta de una modestia inteligente, un mejor tino en la selección de los dibujos y un sentido crítico más penetrante. «*Don José* —escribe Perich—, en comparación con *La Codorniz*, acentuó el sentido crítico de sus dibujos y artículos, que oscilaban entre el humor puro —en la línea de un Steinberg— y el humor de actualidad. Por supuesto la revista estaba totalmente despolitizada [...], pero se metía con bastante

dureza con la publicidad, los ayuntamientos, la estupidez nacional, la mediocridad social y la falta de sentido del humor tan abundante, por desgracia, en nuestro país.»

Falta de sentido del humor de la que dio buena muestra la propia *Codorniz*. La polémica entre ambas publicaciones se mascaba desde que *Don José* había demostrado que no sólo podía haber «otra» revista de humor en España, sino que incluso podía ser *mejor*. Slogans como el que *Don José* publicó en su número 44 —«El periódico más modesto para el lector más necesitado»— tuvieron por lo visto la virtud de irritar a la decana.

En su número 722 —estamos en 1956—, y bajo el título «Un discípulo: Don José», *La Codorniz* (que cumplía 15 años) venía a decir que Mingote publicó su primer dibujo en *La Codorniz*, que varios de los dibujantes de *Don José* —calificados de «desertores»— se incubaron en *La Codorniz*, que ellos (los de *La Codorniz*) cavilan mucho, que «*Don José* se ha inspirado demasiado en nuestros clásicos patrones» y que publica refritos ya aparecidos en *La Codorniz*. Todo, vienen a decir, lo han inventado ellos, los de la decana.

Tono, en el número 51 de *Don José*, contesta: «Cuando el actual patrón de los patrones de *La Codorniz* jugaba a los barquillos ya existían las parodias periodísticas (*Gutiérrez*), trucos fotográficos (*Gutiérrez*), fotos comentadas (*La Ametralladora*)...» Y se pregunta si *La Codorniz* ha gastado su masa encefálica en anunciar libros de su director, organizar banquetes a su director y decir a su director que es muy guapo. Aclara que Laiglesia se incubó en Mihura, y firma: «Tono, decano de *La Codorniz* antes del decanato de *La Codorniz*.»

Con sana ironía, *Don José* mantuvo el espíritu polémico durante cierto tiempo, anunciando por ejemplo un número *corrientito* para conmemorar su primer aniversario —los números conmemorativos de *La Codorniz* eran «extraordinarios»— o (ya cuando sus días estaban contados) con slogans como «La revista menos decana del mundo» o «La revista más revista para el lector más lector». Pero la sangre no llegó al río, cosa lógica estando por medio un hombre tan «bueno» como Mingote: desaparecido *Don José*, Mingote ha ilustrado las portadas de muchos números «extraordinarios» de *La Codorniz*.

Por cierto que hablando de portadas, *Don José*, que había iniciado en sus números especiales —vendidos a 4 pesetas— la fórmula de las portadas a tres tintas planas, decidió, al iniciar-

se el año 57, conservar como definitiva dicha fórmula (y también las 4 pesetas). Manteniéndose, claro está, el negro, las otras dos tintas (rojo y naranja, amarillo y naranja, rojo y verde...) variaban en cada número, lográndose a veces hallazgos colorísticos extraordinarios. El papel era ya blanquecino en las cubiertas, y pronto fue blanco también en las páginas interiores: la época verde de *Don José* (en cuanto al papel, pues su contenido nunca rozó tal color) había terminado en el número 82.

Van proliferando los números especiales (dedicados a los inocentes, a la mar salada, al mundo futuro...) y el cuadro de colaboradores se amplía: Utrilla, Gonzalo Ramos, Sam, Lorente, Joaquín, Ferrer, Rafael, Visca, Pils, Tamayo, Guerra... Cebrián inicia su guerra particular contra el «Bisonte», llegan las chicas monas de Don Flowers, «El Príncipe Valiente» es sustituido por «Ben Bolt», se inicia la sección «La picota de Don José», dedicada a publicar trabajos «malos» de colaboradores espontáneos.

Mingote empieza a ausentarse de las portadas (hasta entonces casi siempre eran suyas) alrededor del número 100. A partir del 101, y aunque sigue figurando como director, ya no hay dibujos suyos. En el 107 se anuncia que «solicitado por otras tareas, Mingote deja la dirección de Don José», pero que seguirá colaborando en la revista. En efecto, sigue colaborando, aunque poco. *Don José* —nadie figura como director de la publicación, aunque parecen llevarla Laborde y Cebrián— va cayendo en cierta rutina desorientada.

Desaparece el nombre del dibujante encabezando los chistes, y la voluntad creadora parece haber desaparecido también: los dibujos siguen siendo abundantes, pero no están tan bien valorados como antes. Mingote y *Don José*, que habían sido demandados por el Gremio de Ultramarinos, son absueltos, y el número 117 de la revista (1 de enero de 1958) publica una crónica de la cena de homenaje ofrecida a su antiguo director, en la cual habló, entre otros, Alvaro de Laiglesia.

Lo mejor de esta era ya crepuscular de *Don José* (en la cual se abusa de la foto y el «collage») son los grandes apuntes barrocos, publicados a doble página, en los cuales Cebrián retrata —visiblemente influido por Goñi— diversos ambientes madrileños (Sésamc, Serrano, Prado), con una desgarrada y penetrante riqueza visual y un notable sentido de la observación.

La sección «Picota» es sustituida por «El espontáneo», donde siguen publicando trabajos de principiantes, pero sin comentarios

peyorativos. De todos modos, hay cada vez menos dibujos y más fotos, que reproducen mal. Las portadas fotográficas son casi siempre muy feas. *Don José* pierde interés número a número.

El canto del cisne teórico de *Don José* lo constituye una especie de antología de opiniones sobre el humor, de la cual recogemos alguna entre las más interesantes. «Me identifico —dice Carmen Conde— con el humor de ahora. Hoy es más inteligente. El de antes era un humor más gordo.» «El humor —afirma Wenceslao Fernández Flórez— no se improvisa y no se da en los pueblos jóvenes.» Antonio Díaz Cañabate piensa que los sajones tienen más sentido del humor que los latinos, y Alberto Insúa también. En cuanto a César González Ruano, define el humor como «una evasión natural de la timidez viril».

Don José, a punto de convertirse en una revista vulgar, repleta de chistes extranjeros recopilados sin demasiada exigencia, muere, conservando aún algunos restos de dignidad, en el número 127. Como observa Perich, la revista no influyó apenas en el panorama editorial español, aunque sí sobre los dibujantes que la conocieron. Y, sobre todo, hizo posible la aparición de una nueva generación de humoristas españoles, algunos de los cuales se cuentan hoy entre los mejores del país.

6. PENAS Y GLORIAS DE LO EFÍMERO

Toda revista de humor para adultos que intentase salir adelante en la posguerra española tenía que luchar a la vez contra dos factores casi invencibles: la omnipresencia de *La Codorniz* y la omnipotencia de la censura. Ya hemos reseñado las experiencias que por su duración o carácter tuvieron mayor importancia. Hubo otras, y de ellas nos ocuparemos ahora.

Dejaremos aparte las publicaciones que sólo tangencialmente pueden ser consideradas como revistas de humor. Por ejemplo, la publicación semanal diocesana *Atalaya*, que aparecía en Barcelona en 1940 y se vendía los domingos en las iglesias. No era una revista de humor, pero había en ella abundantes artículos festivos y chistes de Muntañola, Oscar Daniel y otros. Por ejemplo también, *Humorismo Mundial*, revista mensual que comenzó a publicarse en Madrid en 1952 y que, bajo el slogan «Tomar

la vida en serio es una tontería», recopilaba chistes nacionales y extranjeros ya aparecidos en otras publicaciones.

Dejaremos aparte también los proyectos abortados. Por ejemplo *Mamut*, que preparaba Perich en Barcelona y no pasó de un número 0 (con dibujos del propio Perich y de Oli). Por ejemplo *Pomba*, especie de *Canard Enchaîné* a la española que preparó en Madrid Moncho Goicoechea y que no llegó siquiera a ver impreso su número 0 (con dibujos de Abelenda, Chumy y Pasticca). Otros proyectos abortados habrá, de los que ni siquiera hemos tenido conocimiento.

Quedan también excluidas, claro, las publicaciones de humor distribuidas gratuitamente con fines publicitarios. Ejemplo: *Club del Humor*, editada por Ibero Mundial de Ediciones por cuenta de los Laboratorios Fides (productos farmacéuticos), nutrida por material procedente de *Mata Ratos*.

Entre las revistas que reseñaremos, hubo tentativas fallidas pero meritorias y hubo también meras operaciones oportunistas. Pero todas tienen un denominador común: la brevedad de su existencia. En la efímera vida de estas publicaciones hay en verdad bastante más pena que gloria.

Tururut

El 31 de enero de 1953, más de dos años antes de que naciera *Don José*, aparece en Barcelona el número 1 de *Tururut*. Más exactamente, ¡*Tururut!*, con admiraciones. Se subtitula «Semanaario Humorístico de Actualidades». La cubierta, bicolor, es de Muntañola. Precio: 3 pesetas.

En el editorial de presentación, *Tururut* se autocalifica como «seria revista humorística» e insiste en lo de la actualidad, factor importante si tenemos en cuenta que las revistas de humor anteriores —y, por supuesto, *La Codorniz*— lo habían descuidado casi por completo.

La revista la puso en marcha el entonces casi debutante Cesc, padre de la idea, del título, propietario de la publicación y director efectivo aunque no titular de la misma.

Tururut, en sus primeros números, es realmente una revista con una morfología, no un pote gallego de colaboraciones. Hay artículos y chistes sueltos, sí (escriben Luis G. de Blain, Clarasó, Anglada, Matías Guiu, Ministrál Masià, María Luz Morales), pero hay también: entrevistas; un folletín por entregas (cada

uno de cuyos capítulos escribe un autor distinto); crítica municipal; una página femenina; crítica literaria («aeiou»), artística («Monigotes») y musical («Tatachín»), todas ellas bajo la rúbrica general «Para intelectuales no tontos»; comentarios de política internacional; deportes («Copas y esparadrapo»); «El chiste dedicado» (que los lectores envían y pueden dedicar a quien deseen, e ilustran los dibujantes de la casa); crítica taurina; grafología; parodias radiofónicas; películas y piezas teatrales «contadas» con humor; un concurso: «El chiste misterioso»; reportajes sobre temas realmente de actualidad: «Tururuts a...», sección de crítica hecha por los lectores... Se trata, en fin, de una revista pensada y estructurada.

Hay también slogans bienhumorados como «*Tururut* no se vende en las farmacias: pídale en los quioscos»; «Comprar el *Tururut* es invertir dinero en un capicúa»; «Si desea llamar a nuestra redacción, recuérdelo bien: antes debe descolgar el aparato»... Ignoramos si la afirmación «El éxito ha sorprendido a la misma empresa», publicada en el número 2, es también una humorada o responde a la realidad.

Sus dibujantes principales son Opisso —increíble de puro buen dibujante—, Muntañola, Martz-Schmidt (que juega muy bien blancos y negros, en una línea próxima a Arno y Steig), Escobar (que está en un buen momento y logra una síntesis eficaz entre costumbrismo y absurdo), Conti (que también escribe), Tinet, Vinyes, Coll, Peñarroya, Roca y el propio Cesc, que se prodiga bastante.

La actualidad está presente en *Tururut*, como ya se apuntó: se dedican chistes «Al director de la Compañía de Tranvías», «Al Metro» o «A la Tabacalera», se habla de la crisis teatral, de Kubala o de Di Stéfano, de la muerte de Stalin, de los aviones-espía norteamericanos derribados, del martirio de oír a Bobby Deglané...

En *Tururut* podría haberse expansionado todo un grupo de dibujantes de humor barceloneses, que arrancados parcialmente a Bruguera y con un margen mayor de libertad de acción, hubieran acaso demostrado sus posibilidades en el humor de actualidad. Algunos atisbos de ello hubo, en efecto, en la primera etapa de la revista, etapa que duró sólo diecisiete números.

Pero ya en esta etapa, la única interesante de la revista, se apuntaba lo que iba a ser la principal cualidad y el defecto mayor de *Tururut*: el localismo. *Tururut* era una revista exclusivamente barcelonesa. Las alusiones a las «Monas de Pascua» o al

«Jueves lardero» catalán no podían apenas tener resonancia en el resto de España.

Las cosas no debían de ir muy bien en lo económico, y el todavía inmaduro Cesc vendió la revista. El editorial del número 18, ya en manos la revista de los nuevos propietarios, afirma que *Tururut* quiere ser «una revista de humor agradable, divertida y ligera, que se mantenga con dignidad dentro de la gran tradición de revistas humorísticas de nuestra ciudad». El precio baja a 2 pesetas, y la calidad —desde el papel al contenido— en proporción mucho mayor.

Además de Cesc, desaparecen de la revista Martz-Schmidt y Muntañola. Permanecen los demás y se incorporan el mediocrísimo Jor Dom, Salvador Mestres, Castanys, García, Nadal y Jip. Se incorpora también Del Arco, con una entrevista imaginaria acompañada de caricatura, y aparecen las fotos comentadas (pésimamente reproducidas), los chistes antiguos («Humor con marcha atrás») y los extranjeros.

En el número 19, el editorialista confiesa que «estamos perplejos» ante las quejas y alabanzas (suponemos que éstas abundarían poco) de los lectores por el cambio de rumbo. La revista va dando palos de ciego, se queja de la falta de publicidad y en julio se toma una semana de vacaciones, anunciando que el 1 de agosto volverá, remozada.

La reforma anunciada, que se inicia en el número 26, consiste en: menos dibujos, más textos, más fotos (cada vez peor reproducidas) y un «auca» en catalán en la última página. Uno de los temas clave comienza a ser el turismo, tema tratado en general con desagradable chauvinismo.

En cuanto al humor gráfico, sólo Escobar y Peñarroya mantienen cierta dignidad. Tinet —puntal al parecer de la nueva etapa de la revista— es un dibujante muy flojo y un humorista casero, Mestres practica un anquilosado quiero y no puedo picaresco, Jor Dom alcanza las últimas cotas de lo detestable.

En el número 27 aparece el subtítulo «... qui gemega ja ha rebut» (al que gime ya le han dado), que se mantiene hasta el final. En el 29 consultan con los lectores la posibilidad de iniciar cambios, y en el 31 se manifiestan sorprendidos porque los lectores han dicho que no quieren deporte. La calidad del papel baja más aún y el «auca» pasa a llamarse «aleluya» y va en castellano.

En el número 33, la revista lanza un SOS. Reconociendo que no venden apenas, pese a un grupo de lectores incondicionales,

piden a cada comprador un nuevo adepto, con lo cual la revista se salvaría: «De lo contrario —dice— se quedará usted sin revista de humor barcelonesa: y crea que nosotros lo sentiríamos más que nadie.»

En el número 34 y último, la frase «¡Tururut! Qui gemega ja ha rebut!!!» aparece significativamente recuadrada en la cubierta. En el interior, dice: «Nuestro mal, idolatradísimos y escasos lectores, no tiene por lo visto remedio. Existen cosas que siempre será mejor dejarlas adivinar que escribirlas con todas sus letras... Excúsenos, pues, de precisar demasiado... ¿Comprenden?» A la semana siguiente, viendo que la revista no hacía su aparición en el quiosco, el lector comprendió que aquello era una despedida: *Tururut* había muerto.

Pepote

También en 1953, apareció en Madrid *Pepote*, titulada «Revista de humor», editada por Rollán, impresa por Rivadeneyra y vendida a 3 pesetas. Consta de 20 páginas, todas ellas impresas a cuatro tintas: se trata de un color desagradable, confuso, sucio y en general mal registrado.

Casi la mitad de las páginas (entre ellas la portada y la contraportada) están dibujadas o escritas por Gordillo. El cuerpo principal de la revista lo componen las historietas de «Pepote», de Gordillo, dibujadas en un estilo que recuerda vagamente al de Divito y sobrecargadas de texto. Hay otras historietas de Gordillo, además de las de Bestard, Mena, Saulo, Armando, Pablo Núñez y Julián.

En cuanto a los chistes, son de Mena (el dibujo es pobre y las ideas parecen plagiadas, aunque no lo sean), Bestard (que los titula «Chistes pésimos» con elogiabile lucidez: son juegos de palabras sacados de viejos calendarios), Saulo (tan pésimo como el anterior), Armando (peor aún si cabe), Capi (incomentable) y Julián (que copia a Gila, pero con mucha menos gracia y peor dibujo).

La característica principal de *Pepote* es que pretende jugar —¡en 1953!— con cierto humor picarón a base de señoras feas y gordas, chicas supuestamente —supuestamente— succulentas, tribulaciones conyugales y galanteadores callejeros. *Pepote* vivió poquísimos, pero en verdad no merecía mejor suerte.

Locus

Tres meses después del nacimiento de *Don José* aparece —el 1 de diciembre de 1955— en Barcelona el número 1 de *Locus*, revista de muy pequeño formato (17 × 24 cm.), impresa en hueco, con portada a dos tintas (negro y rojo) y repleta de ideas. Su precio es el habitual de aquellos años: 3 pesetas. Pero éste aparece bajo otros precios (12 pesetas, 5 pesetas), tachados como en una rebaja de enero cualquiera: es el primer detalle simpático.

Es la revista de humor más «personal» jamás aparecida en España: Muntañola figura en ella como editor, compaginador, redactor y lector. En el editorial, nuestro hombre explica que su revista quiere ser diferente a *La Codorniz* —a la cual saluda, como a *Don José*— y que «Locus» significa lugar, sitio.

Es una revista muy interesante, la obra de un bromista ingenioso: todo en ella, de arriba abajo, es humor, desde la compaginación a la publicidad, ambas a cargo del propio Muntañola. La Redacción está al principio en la calle de Colón —«Colón, Colón, 24, tiene usted su redacción»—, pero ya en el número 3 ha pasado a Madrazo, 85, domicilio particular de Muntañola.

Además del omnipresente Muntañola, escriben en *Locus* Espinás, Sempronio, Luján, Martí Ferreras, Ministrál Masia, Tomás Salvador, Federico Gallo, Julio Coll y José María Lladó. Y dibujan Muntañola (claro), Castanys, Tinet, Cesc y García. Las notas, avisos y pies de fotos son casi siempre preciosísimos.

En el número 3 aparece un chiste extranjero, acompañado de este comentario: «Por primera vez en la historia de *Locus* publicamos un chiste que no nos cuesta nada.» Pero los chistes que no costaban nada —las circunstancias mandan— irían aumentando en números sucesivos: al final, sólo dibujan Castanys y Tinet; todos los demás dibujos los suministra la tijera.

Locus vivió 14 números, hasta el 1 de marzo de 1956. Hasta el último momento dio muestras de buen humor: su página autonecrológica es de antología. Entresacamos de ella algunas muestras de su peculiar sentido del humor, comenzando por la esquila:

«Don Locus Locus Locus, bromista, ha fallecido, a los 14 números de edad, no habiendo recibido ninguna clase de auxilios.

(No se admiten coronas, pero se admiten donativos en sellos de correos.)»

«Las primeras noticias sobre el fallecimiento del joven Locus Locus se esparcieron por la ciudad como reguero de pólvora. [...] Estamos en condiciones de desvirtuar la especie circulada de que la causa de la muerte era debida a anemia progresiva. [...] Es de suponer que el padre del finado no daba muestras de dolor, sino todo lo contrario, y se felicitaba por haberse quitado el muerto de encima.» (De «La noticia de la muerte».)

«Redactores Locus se ofrecen para cuidar niños (o niñas), pasar el plumero, pegar sellos (gran experiencia), llevar galeradas a censura, etc. Referencias: regulares.» (De un anuncio recuadrado.)

«Traspaso maquinaria, utillaje, máquinas de escribir tonterías, linotipias, fototipias, molestatiptias, lápices, plumillas, chico para recados, secretaria estupenda, tijeras, guantes blancos, pies de plomo, etc., etc. Precios tirados por cesar en el negocio y retirarme a la vida contemplativa. Razón: recuperada.» (De otro anuncio.)

«El joven Locus se había hecho querer por cuantos lo trataron —que no eran muchos—...» afirma y reconoce *Locus* en propia «Necrología». Ambas cosas eran ciertas. Su núcleo de lectores fue tan fiel como reducido. Era en cierto modo una revista para los amigos, casi una revista para profesionales del humor, que sabían apreciar el hecho de que *toda* la revista fuera una alegre broma inofensiva.

¿Era inviable este enfoque? Con otras características (mayor agresividad crítica y mayor libertad expresiva), ésta es en cierto modo la fórmula de *Mad* o *Hara Kiri*: en este sentido, Muntañola fue un precursor. Pero la España de 1956 era incapaz de asimilar, no ya un humor adulto de ruptura como el de *Hara Kiri* o *Mad*, sino incluso una broma desenfadada como *Locus*.

La Olla

En 1958, muerto ya *Don José*, aparece en Barcelona *La Olla*, con formato y presentación similares a los tebeos corrientes. Lleva, sin embargo, el subtítulo «Semanao humorístico para mayores». La mitad de las páginas están impresas a cuatro tintas y la portada —fondo negro y chiste metido dentro de una gran olla— también. Se vende a 2,50 pesetas.

Dibujan Castanys, Muntañola, García, Cifré, Peñarroya, Tinet, Escobar, Enrich, Solana, Cesc, Cubero, Ayné y Urda, cosa que se indica en la portada. Y Martz-Schmidt y José Royo, que no constan en dicha relación. Hay bastantes textos (Pastor, Martí Farreras, Lladó...), historietas, chistes extranjeros y chistes de los dibujantes «de la casa». Una sección titulada «Chistes teledirigidos» intenta meterse (muy tímidamente) con personajes conocidos, advirtiendo: «Cualquier parecido con un personaje real NO es pura coincidencia.» Pero no hay en ellos intento alguno de caricatura personal.

La revista toca temas como el fútbol, la Renfe, los toros, los precios del mercado o la calidad del tabaco. Se trata de un humor burgués y tradicional, que intenta ser crítico hasta donde la censura lo permite, que es poco. Pero su objetivo fundamental parece ser el humor picaresco: Cifré y Peñarroya hacen «chicas de Divito», pero muy tapadas, y Muntañola chistes de novios.

Lo mejor son los dibujos de Cesc, que ha penetrado ya en su etapa de madurez creadora. Pero no hay una adecuada valoración de espacios en la confección, y sus chistes pasan desapercibidos.

Sin embargo, la incongruencia fundamental de *La Olla* reside en intentar ser una especie de *Rico Tipo* con la censura española de 1958. El chiste pretendidamente picante, obligado a reprimirse, se hace alusivo e indirecto en exceso, con lo cual pierde su frescor y se convierte en un retorcido subproducto, que si no cae de lleno en lo que Mihura llama «mal gusto» es porque la censura se lo impide.

Tal retorcimiento —triste e inevitable secuela de la represión— llega a extremos tan atrabiliarios como el de inventarse un «juego de los siete errores» de base fotográfica como mero pretexto para mostrar cautos escotes de señoras (una de ellas, Gina Lollobrigida). Este quiero y no puedo más grotesco que dramático tenía que conducir a la revista a una muerte temprana, por defecto o por exceso: si se quedaba corta perdía todo interés para sus reprimidos lectores; si se pasaba, ya se encargaría la censura de pararle los pies.

La Olla, en efecto, murió pronto. Como antes había ocurrido con *Pepote* y después ocurriría también con *La PZ* y *Pepe Cola*, *La Olla* tenía que fracasar porque partía de una pretensión absurda: hacer humor picaresco en un país cuya censura de prensa no toleraba ni el bikini. Semejante despropósito estaba —pese

a que el humor de *La Olla* era conservador en todos los sentidos— condenado sin remisión.

La PZ

El primer número de *La PZ*, subtitulada «Revista de humor», apareció en Barcelona el 10 de septiembre de 1959. La Redacción estaba en Canuda, 45, Barcelona, y la Distribución en Canuda, 47; pero la Administración estaba en Madrid (Lagasca, 12). Desde el primer momento, la revista juega claramente dos cartas:

a) La baratura: pocas páginas (8), una sola tinta (marrón, huecograbado), precios bajos para los colaboradores, precio de venta bajísimo («Carcajadas a precio de risa: 1,30 ptas.».)

b) La rijosidad: casi todos los chistes «son» para reprimidos sexuales, llevan una doble intención picaruela, ostentan un verde triste y desvaído.

Dibujan los barceloneses de siempre: Nadal, Joso, Beltrán, Enrich, García, Muntañola, Gin, Crespo, Raf, Toledano, Salvador Mestres, Pañella... Y también algunos «madrileños»: Serafín, Galindo, Ugalde... Más tarde se incorporarían Mingo, Arranz, m. lorenzo m., Torá, Fuster, Nabau, Buxadé, Tran, Mia, José Royo...

De modo más claro aún que *La Olla*, *La PZ* incurre en lo que Mihura llama «mal gusto». Pero no en el magnífico mal gusto de ruptura de los maestros del mal gusto —véase *Hara Kiri*, Siné y parte de la obra de Perich— sino en el mal gusto conservador y pobretón para reprimidos de estar por casa: son chistes destinados a un pueblo con tanta hambre sexual atrasada que se supone puede digerirlo todo.

Formalmente, la revista es de confección viva y grata, pero la impresión es deficiente: con frecuencia muchas líneas aparecen «comidas» o borrosas. Los textos y los pies de los dibujos incurren en gruesos errores ortográficos y morfosintácticos, cosa por otra parte frecuente en las revistas hechas en Barcelona (la puntuación es arbitraria e ilógica, no se distingue entre «por qué» y «porque», se escribe «puente de *Brookling*», *Rok* Hudson, *se soir*, «¿Como es que haces olor de...?», ¿Reyes Magos, a mí tráigame esto que papá llama Sofía Loren», «¿Como me encuentra doctor?...».)

Los chistes, teniendo en cuenta que la revista tiene sólo ocho páginas, pueden considerarse abundantes, y son todos españoles.

En cuanto a sus temas, veamos algunos de los dominantes: náufragos que están en una isla con señora estupenda y no quieren ser rescatados; esposas celosas y secretarías apetitosas (es un decir); esposas ídem y sirvientas ídem; pintores y sus modelos (con todas las limitaciones anatómicas propias de la España de 1960); señores que tratan de que las señoras (dependientas de librería, etcétera) suban a altas escaleras para otear bajo sus faldas (de las señoras); recién casados en su noche de bodas; «hombria» relacionada casi siempre con musculatura... El repertorio, creemos, se comenta por sí mismo.

Pero todo esto, además, dadas las circunstancias, recortado, limado, retorcido: la censura —o la autocensura, que para el caso es lo mismo— introduce extraños suplementos en las faldas y pintorescas puntillas en los escotes; la alusión picaresca, de tan indirecta, se hace sólo apta para reprimidos contumaces: «De verla, se me ha encendido el pitillo», dice un galanteador callejero a una joven curvilínea.

Sólo Pañella, que no entra casi nunca en ese juego (¿acaso porque carece de facilidad para dibujar señoras estupendas?), Muntañola (que hace chistes de niños), José Royo (cuya ingenuidad formal otorga a sus dibujos cierta gracia), García y Nadal (cuya calidad de dibujo o dotes de observación gráfica confieren alguna dignidad a su impotente picaresca) pueden ser salvados del desastre.

Formalmente —y dejando aparte las excepciones apuntadas—, los dibujos son de calidad bajísima. Muchos de los dibujantes de *La PZ* (Joso, Crespo, Beltrán...) siguen miméticamente la moda de aquellos años —lanzada por Pablo Núñez— consistente en rodear las siluetas de un artificioso trazo cortado, laborioso y antidinámico. Incluso el veterano Salvador Mestres quiere demostrar que sabe adaptarse y cae en dicha trampa.

Las cartas jugadas por *La PZ* —baratura y rijosidad— se revelaron, sin embargo, poco eficaces: en su número 31, y bajo el slogan «Más de todo por algo más», la revista pasa a venderse a 2 pesetas. «Más de todo» significa: cuatro páginas suplementarias (tipográficas), una página de chistes extranjeros, «Risa mundial» (tijera indiscriminada), pasatiempos y una historietita de Joso.

La nueva etapa iba a corroborar el fracaso de la anterior: pocos números después, la revista moría, sin tener siquiera el detalle de comunicar a sus lectores tan fausto acontecimiento.

Pepe Cola

La publicación se subtitula «La revista de la cordialidad» y, aunque editada por Mateu (Barcelona), utiliza en su título los caracteres de «Pepsi-Cola». Pese a que se vende en los quioscos a 3 pesetas, el hecho de que en su contraportada afirme ser «la revista de humor más tirada» indica su carácter semi-publicitario. *Pepe Cola* aparece en 1959, con portada en cuatricromía, y figura como director Miguel Roglá.

El entrecomillado de la indicación «para adultos» resulta —acaso involuntariamente— significativo: sólo los adultos mentalmente subdesarrollados podían creer que tal publicación era para adultos. Se trata de un mero amasijo de dibujos y textos, sin unidad ni intención, que intenta combinar (con bastante poca fortuna) el humor picarón, el humor negro y el humor insignificante. Con frecuencia, los chistes suministrados por la tijera —que por cierto suelen indicar su procedencia— y los nacionales van mezclados al buen tuntún, sin el menor criterio ordenador o valorativo.

Dibujan Gin, Koke, García, Conti, Nabau, m. lorenzo m., Sabanito, Pablo Núñez, Nadal, Toledano, Lucas, Mingo, Pañella, Moix, José Royo, Cubero, Raf, Beltrán, Mía, Joso, Torá, Crespo. Más tarde se incorporarían Oliván, Muntañola, Enrich, Salvador Mestres, Guerra, Serafín, Buxadé y un muy primitivo Perich (en el número 7).

El humor negro —«Lucas el tremebundo» o «Angelo el tenebroso» se parecen mucho, y cabe sospechar que fueran la misma persona— resulta bastante forzado: sigue a Chas Addams, pero quedándose a medio camino, destino fatal de todo mimetismo mecanicista imaginativamente pobre.

En el número 5 la revista pasa a venderse a 5 pesetas, y comienzan a aparecer páginas de dibujantes españoles —Josó, Raf...— presididas por la autocaricatura del autor, detalle éste más bien impúdico si tenemos en cuenta la baja calidad de la revista. En lo formal, la revista exhibe el estéril mimetismo que aquejaba a gran parte de los dibujantes jóvenes españoles al iniciarse la década de los sesenta.

El contenido, como ya se ha apuntado, intenta ser verde (sin poderlo) y negro (con bastante mala pata). A lo más que llega es a un grisáceo mal gusto. En una supuesta entrevista a Fidel

Castro pueden leerse cosas como: «Tengo que pronunciar un discurso... exhortando a las jóvenes cubanas para que aumenten la producción de cigarros habanos en las fábricas.» Parece claro que sólo la retorcida mente de un reprimido puede encontrar graciosas semejantes sandeces.

En el número 7 aparece un chiste extranjero —pintor y modelo desnuda— con una gran cruz indicadora de que había sido tachado, pese a lo cual (seguramente por descuido) se publicó. En el número 8, y sin justificación aparente, aparecen cruces gamadas. Tras tantas cruces, la revista fue enterrada sin ceremonia alguna.

Tele-Cómico

Tele-Cómico, «Revista de Humor para adultos», publicada por Editorial Ferma (Barcelona), aparece en 1965. Formato bastante grande (27 × 37 cm.), 16 páginas, dos tintas (rojo y verde), 5 pesetas. Incurre menos en la rijosidad que sus predecesoras *La PZ* o *Pepe Cola*, acaso porque en ella predominan los dibujos de agencias sobre los nacionales. A veces, los primeros están ordenados por países.

Muchos chistes españoles se publican mezclados, sin criterio valorativo, con los extranjeros. Aparecen destacados los de Ferrer (que dibuja con escasa gracia chicas inspiradas —es un decir— en las de Don Flowers), Martínez Díaz (dibujante bastante suelto que alterna el humor negro con el seudosocial) y, ocasionalmente, algún otro, como Rubio.

Pañella, autor de la mayor parte de los textos de la revista, dibuja con diversos seudónimos chistes presumiblemente copiados, intentando disfrazar su estilo habitual. Dibujan también Raf, Cosmo, Beltrán, Puyal, Iber, Vallés... Mero receptáculo de chistes amontonados sin orden ni exigencia, *Tele-Cómico* careció de personalidad y vivió poco.

Reseso

De formato similar al de *Tele-Cómico* e idénticas resonancias «televisivas», *Reseso* tenía también 16 páginas, se imprimía en negro y rojo (con páginas interiores en marrón) y se vendía a 5 pesetas. Para reforzar su subtítulo «Revista de humor para

mayores», lucía en la portada dos sugestivos rombos y bellas señoritas tímidamente ligeras de ropa.

La principal novedad de *Reseso* respecto a las revistas anteriores radica en que la editaba en Valencia Editorial Maga. Su primer número apareció el 30 de noviembre de 1965. Como director figuraba Jesús Espejo Martínez. Dibujaban Domos (seudónimo probablemente de Serafín, que disimulaba cuanto podía su peculiar estilo), Edo —que no debe ser confundido con Edu— y Cerezo. La mitad de sus páginas las ocupaba la historieta de «Simeón Temblar, El Angel» (siguen las referencias televisivas), dibujadas con oficio notable por José Ortiz, en estilo naturalista sólo levemente caricaturizado.

Pese a estar bien dibujada, la historieta en cuestión, carente de ingenio, era un mero pretexto para alusiones rijosas, aunque visualmente la censura le impedía ir muy allá. No vamos a cansar al lector repitiendo lo ya dicho respecto a *La PZ* o *Pepe Cola*, aplicable también en líneas generales a *Reseso*: tampoco en Valencia era posible compaginar picaresca y censura, también en Valencia la insinuación y el quiero y no puedo conducían al retorcimiento de mal gusto o a la sosería impotente y congestionada del reprimido.

El Pito

Aquí la alusión «intencionada» empieza ya en el título, pese a que *El Pito* se autocalifica como «Revista deportiva de humor para adultos». Su primer número aparece en Barcelona a finales de 1966 —la nueva Ley de Prensa ya ha entrado en vigor—, editada por Olivé y Hontoria y figurando como director José María Serra. Bicolor, impresión tipográfica, 16 páginas, 5 pesetas, formato similar a las dos publicaciones anteriormente reseñadas.

El Pito tiene unas cuantas fórmulas fijas, que repite número tras número: portada («la noticia, el comentario»); «La Fuente» (de Canaletas), chiste múltiple, en página 3; texto y un par de tiras en la 4; «Puri, repórter deportivo» en la 5; texto («Yo acuso») en la 6; «Ellas» en la 7; «Potaje» (dibujo de gran formato que ocupa la doble página central); chistes de tema más o menos monográfico en las páginas 10 y 11; texto y chistes en la 12; chistes taurinos en la 13; pasatiempos en la 14; texto en la 15; foto de un equipo de fútbol en la contraportada. Los

textos, cómo no, están repletos de errores sintácticos y ortográficos.

Los dibujantes básicos son Pañella, Cubero, Castillo y Grau. Dibujan también Silva y Raf. La mayor parte del humor es deportivo —y como tal vale lo que vale—, pero el objetivo inconfesado de la revista parece ser —cómo no— la picaresca más o menos velada. Juegan con las palabras («delantera» se aplica en varias ocasiones a las peculiaridades anatómicas femeninas), con fotos de chicas ligeras (de ropa) y dibujos que muestran (hasta donde pueden) muslos, escotes y prendas interiores de muchachas más o menos agraciadas.

Todo ello, claro está, sin venir casi nunca a cuento y siempre dentro de los límites que la prudencia aconseja. La Ley de Prensa está casi recién estrenada y, aunque *El Pito* constituye un nuevo intento de imitar sin gracia a *Rico Tipo* aprovechando que el reprimido varón ibérico no es muy exigente en este aspecto, sus editores piensan acaso que la nueva ley les permitirá ir un poco más lejos.

A partir del número 5 figura como director Juan Guasch Masachs, pero la fórmula sigue invariable hasta el número 20. El número 21 aparece con algunos cambios: formato ligeramente modificado, impresión en hueco-offset, la mitad de las páginas en bicolor, aumento de precio (pasa a 7 pesetas). Los cambios de contenido son pocos y superficiales: se incorpora Manel como dibujante, colabora Maro, y Pañella inicia sus entrevistas a las guapas de turno, que firma Bing Pañella.

Se juega cada vez más con las fotos de señoras estupendas, y los chistes de señores que intentan mirar bajo las faldas de las señoras se hacen cada vez más irritantes: no hay gracia alguna, sólo la consabida rijosidad. Tratan de llegar cada vez un poco más lejos, intentando por lo visto averiguar dónde está el techo, actitud en sí elogiabile, pero merecedora de ser aplicada a propósitos más audaces que los representados por frases como: «¡Al aparato, lectores de El Pito!».

Este tipo de humor —digámoslo claramente— alcanza cierta validez cuando lo cultiva un extraordinario dibujante y fino observador como Divito: no deja de ser decadente y conservador, pero al menos tiene una indudable gracia. Ahora bien: cultivado por un pésimo dibujante «amateur» desprovisto de la más mínima gracia visual —como Grau, por ejemplo—, se convierte en una triste ordinariéz (y utilizamos este vocablo, que podría ser elogioso, en sentido peyorativo).

A partir del número 41, la revista pasa a ser editada por «Tele/expres, S.A.» y dirigida por Ricardo Mazo. Las portadas suelen ser de Buxadé, dibujante bueno y agradable, pero que llega a extremos ridículos en la insinuación rijosa (una atleta que gana por «delantera» los cien metros lisos) y en su intento de hacer «restallantes» las formas de sus chicas.

El Pito, finalmente, y apenas cumplido su primer año de existencia, logró saber dónde estaba el techo: fue supendida —el 57 fue su último número— y su director se vio llevado ante los tribunales. Pero los jueces —con elogiado criterio que es de esperar haya sentado jurisprudencia— decidieron absolverle, considerando que el mal gusto no constituye delito.

7. «MATA RATOS»

Mata Ratos nació en la primavera de 1965, unos meses antes que sus desgraciadas competidoras *Reseso* y *Tele-Cómico*, y con las mismas características de formato, color, número de páginas y precio que éstas. Editada por José María Arman (Ibero Mundial de Ediciones) en Barcelona, ha logrado ya superar los 200 números y los seis años de vida —pasó de semanal a quincenal—, lo cual en España es un verdadero récord: ninguna otra revista de humor española de la posguerra ha logrado coexistir con la decana tanto tiempo.

Sin embargo, *Mata Ratos* no es una gran revista de humor. Descartado todo intento de compararla con *Don José*, puede decirse que incluso *Tururut* —que dedicaba a la actualidad mayor atención—, *Locus* —cuya confección desbordante de ideas era una delicia—, *DDT* o *Can Can* —que pese a su carácter de producto de serie tenían algunos colaboradores excepcionales— la superaban en algún aspecto.

Pero *Mata Ratos* supo comprender, con rara astucia, que lo importante no era ganar, sino participar. Sobre la base, muy catalana, del riesgo mínimo y la seguridad máxima, se planteó como objetivo fundamental la *supervivencia*. Y lo alcanzó. Sus astutos y modestos planteamientos pueden resumirse así:

a) Pagar muy mal a sus colaboradores (presupuesto redaccional reducido, pues, al mínimo).

b) Aprovechar al máximo los materiales (los mismos que

servían para la revista se publicaban en revistas para empresas comerciales y en recopilaciones de periodicidad variable: «Humor para el verano», «Humor 67», etcétera).

c) Comprender que por el camino del humor picaresco no se podía ir muy lejos, y prestar especial atención al humor nacional de cierta calidad, fuera cual fuese su temática.

d) Alternar los nombres consagrados (Clarasó, Conti...) con los de nuevos valores que iban surgiendo, llenos de ideas y con pocas pretensiones económicas.

e) Concebir la revista como publicación de ámbito nacional, y distribuirla bien.

Este planteamiento (basado, repitámoslo, no en el triunfo sino en la permanencia) no debía fallar. Y no falló.

En los primeros tiempos abundan las colaboraciones de Buxadé, Mingo, Bernet Toledano, Beltrán, Raf, Pañella, Torá, Manel... Hay chistes extranjeros, y algunos de los españoles van sin firmar. Pero esta tendencia va disminuyendo con el tiempo, detalle siempre positivo: quien firma, responde.

Al cabo de cierto tiempo, se introducen algunas modificaciones: aumentan a 28 las páginas, disminuye ligeramente el formato, aparece la cuatricromía en las portadas y el precio pasa a 10 pesetas. Y se incorporan nuevas firmas: Olí, Figueras, Conti, Gin, Tran, Solís Ruiz y los «nuevos» Picanyol, Cos, Anglés, Allué —especie de Sempé español—, Asen, Oscar, Dugó, Snif, Ayats... Y Ricardo (que ha dejado de firmar Oliván). Más tarde se incorporarían Ja, Ivà, Don Cucu, Adán, Serafín —ocasionalmente— y Perich.

Bajo la «dirección artística» de Conti —como director titular figura don Angel Cuevas Matos, único director con «don» de la prensa española—, la revista mejora sin duda. *Mata Ratos*, como su título mismo indica, no aspira a mucho más que a ser vendida en estaciones o lugares por el estilo, pero algunas de sus secciones ofrecen, no obstante, cierto interés: hay crítica de cine (verdadera crítica, no comentarios «graciosos») a cargo de Perich, teleparodias, fotos con buenos pies, consultorio heráldico, horóscopo, pasatiempos, ciencia ficción, terror...

Pero, sobre todo, los chistes están ordenados con cierta coherencia: por temas, por países, por géneros o tendencias (chistes mudos, «humor de arte y ensayo»...), por autores. Y en *Mata Ratos* publica Perich algunos de los dibujos que habían de constituir *Autopista* o *Perich-Match*. La calidad media del humor grá-

fico de *Mata Ratos* va aumentando, de modo lento pero indudable.

En 1970, la revista, conservando las mismas páginas, el mismo formato y el mismo precio, volvería a la portada bicolor. Conti figuraría ya en ella como director artístico, se incorporaría García Lorente y se acentuaría un poco la faceta «directa». Es de suponer que si Conti pudiera dedicarse más plenamente a ella la revista llegaría a adquirir verdadera personalidad. Sea como fuere, el futuro de *Mata Ratos* es una incógnita, pero está abierto: el que acabe siendo una revista anodina o alcance mayor importancia depende de circunstancias diversas.

Un posible balance de las publicaciones humorísticas españolas de la posguerra no sería muy alentador. Podría resumirse así:

- 1) Una revista que fue renovadora en su día, pero se anquilosó al convertirse en institución (*La Codorniz*).
- 2) Una intentona anacrónica (*Cucú*).
- 3) Una gran posibilidad frustrada, pero que permitió la aparición de nuevos y excelentes humoristas gráficos (*Don José*).
- 4) Dos víctimas de la industrialización despersonalizada (*DDT* y *Can Can*).
- 5) Dos intentos de cierto interés, pero mal planteados (*Locus* y *Tururut*).
- 6) Varias experiencias anodinas (*El Once*, *Tele-Cómico*) o planteadas sobre bases objetivamente incongruentes dado el contexto (*La Olla*, *Pepote*, *La PZ*, *Reseso*, *El Pito*).
- 7) Una posibilidad de porvenir imprevisible, cuyo mérito mayor reside en haber sobrevivido (*Mata Ratos*).
- 8) Algunos intentos renovadores que no pasaron del estadio de proyecto (*Mamut*, *Pomba*).

La gran revista de humor española de los años setenta, la que realmente ofrezca algo nuevo y aglutine en un equipo a muy buenos y muy dispersos humoristas españoles, está aún por nacer. Y su nacimiento, en las actuales circunstancias, no será fácil. Cabe incluso preguntarse si será posible.

GENEROS Y PROPOSITOS

Todo intento de clasificar el humor es arbitrario. Cualquier conato de análisis de contenido del humor gráfico español del período que estudiamos será arbitrario, pues, por partida doble, en función de que el chiste español de prensa no ha sido *lo que hubiera podido ser*, sino lo que las especiales circunstancias del país y de su prensa han permitido.

Las ucronías pueden ser apasionantes, pero este libro se refiere sólo a hechos concretos: el humor gráfico se desenvuelve siempre dentro de un contexto histórico determinado y, aun por omisión, da fe de dicho contexto. No estableceremos, pues, hipótesis sobre lo que, en otras circunstancias, hubiera podido ser, en cuanto a su contenido, el chiste español de la posguerra: nos limitaremos a registrar lo que ha sido.

Dividamos —insistimos: arbitrariamente— el humor en dos grandes grupos, en función de sus propósitos: *humor puro* y *humor crítico*. El humor puro sería el que toma como base la «invención» humorística desvinculada (absoluta o parcialmente) de la observación de la realidad; el humor crítico sería el que constituye en mayor o menor medida una radiografía subjetiva e intencionada de la vida del país (o del mundo).

Aceptada esta convención metodológica, resulta en seguida evidente que el primer grupo (por lo menos hasta mediados los años sesenta) domina de modo abrumador sobre el segundo. Pero el humor crítico va penetrando lentamente en los periódicos españoles, hasta alcanzar un cierto desarrollo tras la Ley de Prensa de 1966.

Dentro del humor puro —y en grado decreciente de «pureza»— podemos incluir el humor abstracto, el absurdo y surrealista, el poético y el llamado «humor negro» (todos estos términos, son convencionales, por supuesto, y los dos últimos «gé-

neros» podrían con frecuencia ser también adscritos al grupo del humor crítico).

En el humor crítico propiamente dicho incluiremos el costumbrismo, la crítica sociológico-moral y el humor político (o el humor politizado, e incluso la crítica municipal, que durante mucho tiempo fue la única permitida al humorista gráfico).

Existen por supuesto, como ya se ha apuntado, interrelaciones entre ambos grupos: un chiste «surrealista» puede tener resonancias críticas («Nada hay más surrealista que la realidad», dice Dalí) y un chiste político puede alcanzar su mayor contundencia por reducción al absurdo. Pero entendemos que nuestra arbitraria división puede ser válida, en líneas generales, a efectos «clasificatorios».

1. EL HUMOR PURO

Como ya vimos, el humor puro —que también podríamos llamar «evasivo», si tal palabra no tuviera para muchos lectores resonancias peyorativas— tuvo su reducto principal en *La Codorniz* de Mihura. Pero también en *La Codorniz* posterior y en otras publicaciones han seguido apareciendo muestras, aisladas o no, más o menos frecuentes, de tal tipo de humor. Algunas de dichas muestras son mediocres, pero otras son en cambio excelentes.

La abstracción

Forma suprema del humor gráfico puro, cuyo inventor y maestro indiscutido es Steinberg y que en Francia ha rozado también la genialidad con André François y, sobre todo, Chaval, este tipo de humor —por lo menos tal como lo entiende el autor de este libro— no está apenas representado en *La Codorniz* mihuriana. Ciertas visiones apresuradas y la inevitable confusión terminológica han contribuido a crear el tópico de que el humor abstracto español es hijo de la primera *Codorniz*: nada menos cierto.

Entendemos que el humor gráfico abstracto no puede llevar texto: no puede, por tanto, jugar con las palabras, que es lo que hacía casi todo el humor «codornicesco» de la primera época.

No puede, tampoco, llegar al absurdo a partir de la distorsión de una realidad vista o imaginada. El humor abstracto no puede ser explicado mediante palabras, pero basta ver un dibujo de Steinberg para comprender de inmediato *qué es*.

Podríamos, claro, decir que el humor abstracto es la pura invención visual gratuita, pero eso sería tan convencional como la misma denominación de «humor abstracto». Dando, pues, por sentado que sin más palabras comprendemos qué es este tipo de humor gráfico, habremos de reconocer que en España no han abundado sus cultivadores. Claro está que, desde una óptica rigurosamente realista, el humor visual abstracto (la invención gráfica gratuita) es casi siempre absurdo: pero el absurdo es un accidente, no el objetivo.

Tal vez a la abstracción haya que llegar a través del absurdo o del surrealismo —tal vez—, pero el resultado es «otra cosa». Y acaso *Alicia en el país de las maravillas* sea un antecedente literario más adecuado que el *Quijote* o el *Buscón* para llegar a este tipo de humor gráfico: no vamos a ahondar en ello. En cualquier caso, lo cierto es que este humor no ha abundado en España.

Ha existido, sin embargo. Más en *La Codorniz* de Laiglesia que en la de Mihura, en función de que en la primera sólo cabía un humor y en la segunda cabían varios. Oli, el más internacional (y el menos español) de nuestros humoristas gráficos, es acaso quien ha dado entre nosotros más asiduas y mejores muestras de humor abstracto. Mena (muy influido en sus más acertados chistes mudos por el humor internacional) lo ha cultivado también con cierta frecuencia. Máximo, a través de sus constantes búsquedas visuales, ha hecho algunas buenas incursiones en él...

Bastantes humoristas gráficos de segunda línea han cultivado ocasionalmente el humor abstracto en la prensa española. Pero dado que casi siempre tales «inventos» eran resultado directo o indirecto del plagio consciente o no de dibujos extranjeros, no merece la pena que nos detengamos en ello.

El humor abstracto es difícil y poco agradecido. No basta con tener dotes: hay que tener cierto talante «desinteresado» para cultivarlo con asiduidad en España. En tiempos de Mihura no se hacía, porque Mihura y su equipo iban por otro lado; hoy el lector corriente español no lo aprecia, porque tras una larga dieta está hambriento de humor crítico y agresivo, que ha empezado a ser posible en alguna medida.

Acaso la única posibilidad regular que tuvo el humor abstracto español de manifestarse fue el *Don José* de Mingote. Nacido cuando los esquemas de *La Codorniz* estaban ya bastante gastados y sin que fuera todavía posible entrar de lleno en el humor crítico, *Don José* ofreció con alguna continuidad buenas oportunidades de cultivar el humor abstracto a sus entonces jovencísimos colaboradores Ballesta y Puig Rosado, por citar sólo a los que más destacaron en dicha línea.

El absurdo y el surrealismo

Si aceptamos la definición de diccionario según la cual *absurdo* es lo contrario y opuesto a la razón, y si admitimos que *surrealismo* es aquello que está por encima o más allá de la realidad, podríamos convenir en que *todo* el humor es, para una lógica digamos cartesiana, absurdo o surrealista. Todo humor va más allá de la realidad y se opone a la razón (entendiendo *realidad* y *razón* en sus significados más primarios): sin ello no sería humor. Pero este distanciarse de la realidad y oponerse a la razón se da, en el humor gráfico, en grados diversos, tanto formal como intencionalmente.

Concretándonos aquí a la intención o contenido, consideraremos sólo como humor absurdo o surrealista al que tenga dicho alejamiento de la realidad y dicho enfrentamiento con la razón como objetivos únicos o por lo menos primordiales, sin que otras consideraciones (sociológicas, políticas, poéticas, filosóficas...) vengan a adquirir peso apreciable en su elaboración.

Y ahí sí, ahí *La Codorniz* mihuriana destaca por méritos propios en el panorama del humor gráfico español de la posguerra. Voluntariamente, según Mihura. Porque no quedaba otra solución, según otros. Perich, al respecto, dice: «Creo que una ojeada a cualquier número de *La Codorniz* de la época nos demostrará en cualquier caso que se trataba del único humor posible.» Abundando en la misma idea, Acevedo afirma: «Mihura y sus colaboradores ofrecen a través de *La Codorniz*, sin la más mínima competencia, una fórmula de humor que a ellos les era particularmente grata y que daba la circunstancia de que en aquellos momentos era el único que podía realizarse.»

No es necesario multiplicar los ejemplos. Veamos sólo dos. Uno de Herreros y otro de Tono.

Dice el chiste de Herreros:

«—¿Qué hace usted ahí sentado?»

—Estoy esperando que acabe de pasar el río para poder pasar yo a la otra orilla.»

Y el de Tono:

«—¿Fue usted ayer a la corrida?»

—No. No fui porque ya la había visto.»

En ambos casos se va más allá de la realidad y se atenta contra la razón. Como el lector habrá observado, también en ambos casos se puede prescindir del dibujo, que es sólo una ilustración que *acompaña* a las palabras, pero no las complementa. Este es acaso el mayor reproche que, desde el punto de vista del humor «gráfico», podríamos dirigir a estos chistes. No siempre ocurría así, sin embargo: con frecuencia el efecto se lograba mediante la combinación e interrelación de dibujo y texto; prácticamente nunca, sin embargo, prescindiendo por completo del texto.

Pero el humor absurdo o surrealista puede también prescindir del texto. El dibujo de Perich que nos muestra a un personaje de cuya boca abierta cuelga un rollo de papel higiénico participa también del absurdo y el surrealismo. Pero hay en él un inconcreto propósito agresivo del que carecía el humor cordonesco.

Entre el Tono de 1942 y el Perich de 1969, muchos dibujantes españoles han cultivado el absurdo o el surrealismo. Incluso los más «realistas» (como Mingote, Cesc o Dátile) han llevado a cabo ocasionales incursiones en este campo. Pero, poco a poco, en la mayor parte de ellos, el absurdo y el surrealismo han dejado de ser el objetivo único, pasando a convertirse en elementos, adjetivos o sustanciales, de un propósito más amplio.

No obstante, dibujantes como Mena, Oli, Escobar, Arturo o Inglés, por citar sólo unos pocos, han seguido ofreciendo buenas muestras de este tipo de humor en su forma digamos «pura». No obstante también, como apuntábamos ya refiriéndonos al humor abstracto, el público español pide (es un decir) cosas cada vez más directamente agresivas. Y este humor, en su forma pura, no lo es.

La poesía

Tampoco el humor «poético» es agresivo, aunque ya entronca más con la realidad. No es ésta una especialidad en la que ha-

yan destacado mucho los españoles. No existe en España un Peynet, un dibujante que haya dedicado toda su producción a embelesarnos con parejas de enamorados, pajarillos y flores primaverales. Evidentemente, el que más se aproxima es Munoa. Pero, como veremos al estudiar al dibujante donostiarra, considerarle sólo como «el Peynet español» sería desconocer la carga crítica suave y soterrada que contiene buena parte de su obra.

También una parte de la producción de Cesc podría encuadrarse en el humor poético, y ello no sólo por la ternura de su trazo. Y, naturalmente, los dibujantes obligados a una producción abundante e indiscriminada, que no han podido hacerse con una personalidad definida, han acudido al humor poético cuando han podido, del mismo modo que han acudido al absurdo o al humor negro: pero no ha sido en ellos una constante, sino una necesidad funcional del momento.

Algunos, sin embargo, se han mantenido inmunes a la poesía. Por muchos esfuerzos de búsqueda que se hagan, será difícil que alguien encuentre un chiste de Chumy, Perich o Madrigal clasificable como «poético».

El humor negro

Aquí, en cambio, sí tenemos tradición, desde Goya y Ortego. Tradición que fue interrumpida por Mihura, pero que poco a poco logró renacer, incluso en las páginas de la propia *Codorniz*. El humor negro está ya muy cerca del humor crítico, aun cuando parece gratuito: el humor negro es una forma clara de agresión.

Alrededor de los años cincuenta, cuando el evasiónismo puesto en circulación por Mihura daba signos de agotamiento y las formas de agresión más directas no eran posibles, el humor negro experimentó cierto auge en España. El propio Mingote lo cultivó con su «pareja siniestra», pero Chumy, Regueiro, Summers, el primer Forges, Arturo o Garmendia lo hicieron con mayor insistencia. Sin embargo, la carga revulsiva que llevaba implícita *per se* el humor negro en apariencia más gratuito no escapó al ojo vigilante de la censura, que, velando por el «buen gusto», impidió la puesta en circulación de sus muestras más virulentas: el humor negro español tuvo que resignarse a ser como mucho, por lo menos en apariencia, un humor

gris marengo. *Hara Kiri*, ya lo sabemos, no era posible en España.

Y queremos limitarnos a las apariencias, porque nos llevaría muy lejos analizar hasta qué punto la resignación de un Pablo o la tristeza de un Cesc no son en el fondo más negras que los descuartizamientos de un Regueiro. Por supuesto que muchos de los chistes realizados por Chumy, Perich o Madrigal en los últimos años sesenta podrían ser encuadrados dentro del humor negro. Pero como ya apuntamos, sus propósitos no son casi nunca, ni siquiera en apariencia, gratuitos: por ello entran plenamente en el campo del humor crítico.

2. EL HUMOR CRÍTICO

Una historia del humor crítico español de la primera posguerra sería sólo la historia de una carencia. Finalizados los años sesenta, y acaso como reacción lógica, el humor crítico es el único que interesa al lector español de periódicos. Queremos decir: al lector no especialmente interesado en el humor gráfico, al lector que suele ser llamado —de algún modo hay que llamarle— *corriente*.

Como ya dijimos, dentro del humor crítico establecemos tres gradaciones: el costumbrismo, la crítica sociológico-moral y el humor político. Lo cual no significa, ni mucho menos, que el tercer grupo o género haya de contener forzosamente mayor carga crítica que el primero o el segundo: con frecuencia, y por razones obvias, ocurre lo contrario.

El costumbrismo

Henos aquí refugiándonos en las costumbres; no todo ha de ser siempre política; no todos son facciosos. Por otra parte, no son las costumbres el último ni el menos importante objeto de las reformas.

MARIANO JOSÉ DE LARRA, *¿Entre qué gentes estamos?* Publicado en *El Observador* del 1 de noviembre de 1834.

Al igual que Larra más de cien años antes, los humoristas gráficos españoles de los años cuarenta de nuestro siglo hubieron de refugiarse en las costumbres, último reducto en el cual

podían ejercer (a pequeña escala y con todas las precauciones pertinentes) su afán crítico.

Larra, sin embargo, buscaba, a través del costumbrismo, un pretexto para calar en la realidad nacional del único modo entonces posible. «Cuando describe —observa Jorge Campos— no se orienta hacia la contemplación divertida, como Mesonero Romanos, o el goce en el esteticismo de la expresión, como en Estébanez, sino que saca a luz vetas de tristeza y amargura al descubrir que lo que nos choca v aun hace reír en algún caso es siempre resultado de la ignorancia, del atraso, de la falta de educación y de cultura.»

Los humoristas gráficos españoles de los años cuarenta no pudieron emular a Larra: hubieron de contentarse con ser, como mucho, los modestos continuadores de Mesonero o Estébanez Calderón.

Por supuesto, el costumbrismo gráfico tenía en España una larga tradición, que arrancando en Ortego (concretamente, en la parte menos «comprometida» del humor de Ortego) pasaba por Pellicer, Sileno, Cilla, Bagaría, Tovar y tantos otros.

El Castanys de *Destino* y *El Correo Catalán*, los dibujantes de *Cucú*, supervivientes algunos del humor prebélico, Opisso, Muntañola y en cierta medida Herreros (que permaneció en *La Codorniz* cuando Mihura y Tono la abandonaron) practicaron el costumbrismo, amable en algunos casos, descomprometido en otros.

El Cesc de los años cincuenta se quedó también con frecuencia ahí, del mismo modo que Picó, buen ilustrador de estilo suave, y en cierta medida dibujantes posteriores como Eduardo, Peñarroya o Tinet. También Mingote, Dátile o Munoa han dado ocasionalmente en el simple costumbrismo, pero diríamos que como solución de compromiso o a falta de otra cosa mejor que hacer: sin verdadero amor por el género.

El costumbrismo puro y simple ha seguido manteniéndose hasta bien entrados los años sesenta, pero cada vez de modo más vergonzante: parece como si los humoristas españoles hubieran ido sintiéndose incómodos en él, como si vagamente hubieran ido percibiendo que no encontraban resonancia en el lector, como si hubieran ido adquiriendo conciencia de que detenerse en la contemplación divertida o en el esteticismo de la expresión comenzaba a no ser suficiente y casi a no ser lícito.

La crítica sociológico-moral

Cuando la simple observación divertida o la gracia esteticista del fotógrafo bondadoso comienzan a resultar insuficientes, cuando de un modo u otro aflora el afán crítico reformista —«Escribir nuestros mismos defectos para que los corriamos», decía Larra—, cuando esto ocurre, el costumbrismo deja de serlo para devenir lo que hemos dado en llamar crítica sociológico-moral.

En este género, y ya a partir de los años cincuenta, los buenos cultivadores proliferan. Podríamos decir que ésta es la faceta del humor gráfico español de la posguerra cualitativa y cuantitativamente más considerable. Acaso Mingote y Cesc habrán de ser considerados por eso que llaman «la posteridad» como los dos dibujantes españoles más representativos del género. Las viejas vestidas de negro de Mingote que critican a la guapa turista faldicorta o los obreros remendados de Cesc cuyo «progreso» consiste en abandonar la bota de vino para beber una «cola» cualquiera constituyen la más lúcida crítica sociológica y moral que se ha dado en la prensa española en los últimos años.

Y la más eficaz, acaso, a determinados niveles. Eficaz en función de su misma suavidad, que no pone en guardia a los muy conservadores adictos del *ABC*, el *Diario de Barcelona* o *El Correo Catalán*. Madrigal, Perich o Chumy pueden asustar al pudibundo lector y ser rechazados por él. Mingote y Cesc son aceptados con una sonrisa comprensiva.

Hemos destacado a Mingote y a Cesc como los más significativos cultivadores de este género. Pero ello no significa en modo alguno que olvidemos a Dátile —«nadie mejor retratando a la familia española», dice de él Forges—, Pablo —cronista triste del submundo de las oficinas—, Munoa —cuya ternura contiene con frecuencia una carga crítica considerable—, Máximo, Conti, Ortuño o Edu, por citar sólo algunos nombres.

A otro nivel, y por distintas razones, buena parte del humor de Cebrián, Serafín, Summers, Abelenda, Molleda o Maidagán puede también encuadrarse (como el «repelente niño Vicente» de Azcona o en menor medida el humor deportivo de Peñarroya, Orbegozo, Alcácer o Spín) dentro de la crítica sociológico-moral.

El humor político

El paso siguiente es el humor político, dentro del cual, como ya se ha dicho, encuadramos al humor *politizado*, el más interesante a nivel crítico que se ha producido en la España de los últimos años sesenta.

Admitiendo la acepción más tónica y restringida del concepto *política* («Arte de gobernar a los pueblos») y del término *político* («Versado en las cosas del gobierno y negocios del Estado»), consideraremos como chistes políticos propiamente dichos sólo los referidos de modo más o menos directo a tales negocios.

En este sentido, Tono hacía chistes políticos durante la guerra, en San Sebastián: chistes políticos realizados en zona nacional, el objeto de cuya sátira eran la política y los políticos del bando contrario. Kin hizo humor político en *Arriba* en los años cuarenta y cincuenta, y Castanys lo hacía también en *El Correo Catalán* de 1946. La misma Dirección General de Prensa organizaba en los años cuarenta un concurso mensual de caricaturas políticas.

Pero era un humor político «protegido»: su función consistía en halagar al gobierno propio y atacar a los gobiernos ajenos (los aliados primero, los comunistas más tarde) o a una casi fantasmagórica «oposición». Era, tal vez, demasiado fácil.

El humor, dice Acevedo, es anticonformista por esencia. El humor político, en consecuencia, sólo adquirirá su verdadera dimensión cuando ose —cuando pueda—, en mayor o menor medida, tomar como blanco de sus dardos al propio gobierno, sus negocios y sus instituciones.

Resulta evidente que tal humor político apenas puede desarrollarse en la España actual.

Esta circunstancia, sin embargo, ha permitido la eclosión de un verdadero maestro del eufemismo, la sugerencia y todo lo demás: Forges. Su humor político de segundo grado, que sólo podía darse en España, alcanza casi cada día en *Informaciones* cotas difícilmente superables.

El adelantado del humor político actual en España fue no obstante Máximo, tal vez el primero, con Cebrián, que se atrevió a poner en sus dibujos «caras» de ministros españoles en ejercicio. El mérito principal de tales dibujos residía en que (dentro por supuesto de los límites permitidos) no siempre

eran tajantemente halagadores para sus protagonistas. Pero por ahí no se podía ir más lejos, y Máximo, con muy buen criterio, derivó hacia el más fértil, por indirecto, humor politizado.

Humor político directo, con caras y nombres de políticos concretos, sólo lo hacen con regularidad Quesada y Cerón. Pero únicamente el primero incide con frecuencia en la política nacional, pues Cerón prefiere casi siempre la extranjera.

El hecho es que a las tremendas dificultades que entraña hacer en España un humor político con caras y nombres —intentando la casi imposible cuadratura del círculo consistente en ser amable sin ser insulso— se añade un inconveniente «técnico»: el cultivador de este tipo de humor ha de saber hacer caricaturas personales, cosa de la que no todos los dibujantes de humor son capaces y hacia la cual pocos se sienten inclinados.

En consecuencia, el poco humor político directo que se hace en España es mediocre. Acaso, en otras circunstancias, los mismos escasos especialistas actuales de este género serían más agudos. Acaso, también, el número de caricaturas políticas aumentase, y eso hiciera surgir entre ellos algún humorista de verdadera categoría. Pero las cosas son lo que son, como decía De Gaulle, uno de los personajes políticos más caricaturizados del mundo.

En cuanto al humor politizado... No creemos exagerar si afirmamos que los dibujantes españoles han realizado probablemente el mejor humor del mundo en dicho campo, en los últimos años sesenta. Que esto sea o no así como consecuencia de que el humor político directo no es apenas posible en el país, es cuestión que a efectos estrictamente valorativos importa poco: el hecho es que la astucia, la contundencia feroz, la rabia subterránea, la inteligente brutalidad, el desgarró despiadado de un Chummy, un Perich o un Madrigal no hallan apenas parangón posible en ningún país del mundo.

Esto no significa que tal humor sea por completo autóctono v no le deba nada «al extranjero»: la lección de *Hara Kiri*, la de Siné y, en menor medida, la de *Mad*, han sido asimiladas por los dibujantes españoles. Pero, conscientes de la imposibilidad (y casi diríamos de la inutilidad) de hacer en España un humor político internacional, en la línea de un Oliphant o de un Pappas, los humoristas gráficos españoles con pretensiones políticas han utilizado los recursos del humor «malvado», pero ya no con propósito meramente gratuito: así han dotado a este humor de un contenido político —sí, político en sentido amplio— casi inédito en el mundo; un humor éste que sólo puede hallar, a

nivel internacional, una equivalencia aproximada en el fabuloso Siné, en el mexicano Rius o en los Wolinski y Reiser politizados a raíz del mayo parisino del 68.

Hemos hablado de Chumy, Perich y Madrigal, por citar sólo a los más destacados cultivadores de este género. Pero entre los dibujantes jóvenes españoles, este tipo de humor goza cada día de mayor predilección. Nombres como los de Juam, Antonio Belizón, Picanyol, Ivà, Ja, Oscar, Cuadrado o Layus (la relación no es exhaustiva, por supuesto) pueden dar mucho juego en este campo si tienen ocasión de desarrollar una labor profesional continuada y regular en la prensa diaria.

Casi todos estos humoristas tienen un grafismo brutal, que va desde la honda sabiduría técnica de Chumy al elementalismo primitivo o primitivista de Juam o Ivà. Dado que en el dibujo de humor no es posible separar fondo de forma, sería inconcebible pretender que las virulentas ideas de Madrigal pudieran expresarse a través de la delicada línea de Munoa, del meticuloso disneyismo mecánico de Pañella o del rígido geometrismo de Tono. Pero de las cuestiones «formales» hablaremos en el próximo capítulo.

VI

LAS TENDENCIAS FORMALES

No nos importa repetirlo: en el humor gráfico es imposible, salvo muy raras y «dudosas» excepciones, separar fondo y forma. Este somero intento de estudiar aisladamente las tendencias formales deberá, pues, ser considerado como un simple comodín metodológico, en absoluto como una pretensión de desvincular dichas tendencias de sus específicos contenidos.

«En muchos países —decía Chumy hace pocos años en el libro de Pastecca *Dibujando chistes*— el dibujante de humor no suele ser el inventor de los chistes. Por eso suelen coincidir a veces las grandes ideas humorísticas y los buenos dibujos. En nuestro país, y en algunos más también ligeramente subdesarrollados y tendentes al pluriempleo, hay que hacérselo todo. Y es mejor si se hacen bien las dos cosas. Y es peor si se hace mal alguna de ellas.»

Nos permitiremos algunas matizaciones acerca de esta opinión de Chumy, opinión que no compartimos, pero que es interesante en función de que la sustentan, en efecto, buena parte de los profesionales y editores europeos y americanos.

Estamos por completo de acuerdo en que es mejor «hacérselo todo», si se hacen bien las dos cosas (tener ideas y dibujar). Podemos admitir también que es peor «hacérselo todo» si lo que se «hace mal» es parir la idea. Entonces el humor gráfico deja de existir: no hay chiste válido, por bueno que sea su dibujo, cuando la idea es mediocre. En tales casos nos hallaremos tal vez ante una excelente ilustración, nunca ante una muestra de humor gráfico.

Con lo que ya no podemos estar de acuerdo es con la contrapartida implícita en el argumento de Chumy: es decir, que una buena idea pueda quedar invalidada por un mal dibujo. No: un dibujo de humor es la simple expresión gráfica de una idea. No hay razón para que tenga —aunque pueda tenerlos—

valores plásticos independientes de ella. Si un dibujo, por rudimentario, elemental, limitado e imperfecto que sea, logra *expresar* una buena idea humorística, ya es válido.

Los dibujos de Pablo o Dátile no son precisamente una maravilla gráfica. Pero su penetrante sentido de la observación, su fabuloso tino para elegir las palabras precisas del pie, la inseparable y justa relación entre éste y el dibujo, convierten a Dátile y Pablo en dos humoristas gráficos mucho más importantes y significativos que —pongamos por caso— Tísner y Cerón, pese a que éstos les dan cien vueltas como estrictos dibujantes.

Hay casos más extremos aún. James Thurber era un extraordinario humorista, cuyos dibujos superaban apenas el nivel de un grafismo escolar. Thurber tardó mucho en ver sus dibujos publicados en el *New Yorker*, donde escribía: él mismo dudaba de que fueran dignos de aparecer impresos. Y, no siendo casi dibujos, las obras de Thurber eran magníficos dibujos de humor.

Es ilustrativa a este respecto la lucha sostenida por dos redactores-jefe de la revista neoyorkina por causa del primer dibujo de Thurber publicado, en el cual se veía a una foca dibujada de modo muy elemental y aproximado. Tras rechazar el dibujo de Thurber, uno de los redactores-jefe hizo dibujar una foca por un dibujante muy «profesional», anotando en dicho dibujo: «Así son los bigotes de una foca.» El otro redactor-jefe devolvió ambos dibujos al primero, anotando en el de Thurber: «Así son los bigotes de una foca de Thurber.»

Pero no es necesario buscar ejemplos en los Estados Unidos, Mingote nos recuerda que Azcona, «que no sabe dibujar», merece pasar a cualquier antología del humor gráfico español por su «niño Vicente». Y Turnes —el Thurber español, salvadas todas las distancias que haya que salvar— es la mínima expresión de un dibujante, lo cual no impide que sus chistes sean con frecuencia excelentes.

Claro está que si, además, se dibuja bien (cosa que ocurre con Mingote, Cesc o el propio Chumy), «tanto mejor», como dice Mingote. Pero —y seguimos citando a Mingote— «un buen humorista gráfico debe ser ante todo humorista.»

En cuanto a que la coincidencia entre «las grandes ideas humorísticas» y los buenos dibujos pueda ser consecuencia de que el dibujante y el «inventor» de las ideas no sean la misma persona, ahí nuestro desacuerdo con Chumy es total. Salvando casos aislados de *Mad*, en que efectivamente ocurre lo que dice Chumy, este tipo de «colaboración» entre dos personas produce la

mayor parte del humor mediocre y bien dibujado que llena la prensa diaria internacional.

Mientras no se nos demuestre lo contrario, consideramos que los mejores humoristas gráficos son los que producen sus propias ideas. El que tales humoristas sean dibujantes extraordinarios o modestamente funcionales es una cuestión accesoría.

Es evidente que para el hombre que se sabe dueño de grandes recursos gráficos, la tentación de hacer *un buen dibujo*, válido en cuanto tal, es grande; y Chumy no ha dejado de sucumbir a ella en alguna ocasión. Pero esto encierra grandes peligros, que Perich demuestra haber captado muy bien cuando dice: «Mis chistes son muy sencillos. Por dos motivos: primero, porque no domino mucho el dibujo; y después, porque creo que el dibujo de humor ha de ser muy sencillo. A veces, el dibujo mata la idea, y la idea es lo que más interesa.»

Cesc, dibujante extraordinario, confiesa que lucha constantemente contra sí mismo para que no le salgan dibujos *bonitos*, en los cuales los árboles (el dibujo) impidan ver el bosque (la idea). Si un dibujo le ha salido «demasiado bien», lo rechaza y hace otro más «imperfecto», tratando de que no tenga una belleza intrínseca interpuesta entre la idea y su destinatario, el lector.

Aclaradas estas elementales ideas sobre la relación forma-contenido, pasemos a estudiar brevemente las principales tendencias formales que se han manifestado en el humor gráfico español de la posguerra. La división, en este campo que podríamos llamar «estético», es menos clara aún que en el referido a los «propósitos».

Aunque en líneas generales los dibujantes *naturalistas* y *caricaturizadores de la realidad* parecen adscribirse al humor crítico, mientras los *geometristas* y *disneyanos* cultivan con frecuencia el humor puro, hay abundantes ejemplos de dibujantes de estos últimos grupos cuyo humor contiene una fuerte carga crítica, así como de dibujantes de los primeros que producen un humor evasivo.

En suma, nuestras divisiones y subdivisiones formales tienen un carácter estrictamente funcional, y los límites entre una y otra tendencia son imprecisos y complejos: se trata de una «marca» más que de una frontera.

1. EL NATURALISMO

Sí: la utilización del vocablo *naturalismo* referido a una determinada tendencia del dibujo de humor puede parecer abusiva e incluso inadecuada. Nosotros mismos dudamos entre este término y «realismo», si por tal entendemos el «sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación de la naturaleza».

Sin embargo, creemos que el realismo ha desbordado tan estrecha definición, hasta el punto de que casi todo el humor crítico, desde la caricaturización de la realidad hasta el anarquismo elementalista, puede adscribirse lícitamente a él. Por ello, hemos preferido reducir el campo, englobando en el término «naturalismo» la reducida parcela del dibujo de humor que, formalmente, se limita a reflejar la realidad física sin apenas deformación alguna: el realismo «fotográfico», en suma, por utilizar una fórmula fácil.

El campo, en efecto, es muy reducido. Son muy pocos, en España, los dibujantes que se han acogido estrictamente a esta fórmula, en sí contradictoria: la ilustración de una idea humorística mediante un dibujo que prescinde casi por completo de la caricaturización crea casi siempre un desequilibrio insalvable entre fondo y forma.

Curiosamente, fue en *La Codorniz* mihuriana donde tal fórmula tuvo cierta vigencia, en los dibujos de Picó (ignoramos si los textos e ideas eran o no del propio dibujante). Picó practicaba un naturalismo casi estricto, sólo ligeramente deformado por una estilización embellecedora. Parecida fórmula emplearían, años más tarde, el catalán Nadal y su sucesor Iñigo, miembros ambos del equipo de Bruguera. También Martínez de León o Serra Massana pueden ser adscritos, con algunas reservas, a esta tendencia.

En rigor, puede adscribirse también al naturalismo gráfico la utilización de fotos como pretexto para una idea humorística, o el uso de obras de dibujantes «serios» cuyo primitivo destino no humorístico queda modificado por la adición de un pie o de un bocadillo que las convierte en involuntarias ilustraciones

de un chiste. Chumy ha acudido con frecuencia y acierto a este recurso.

Dibujantes como Opisso o Munoa rozan en alguna medida el naturalismo, pero en ellos encontramos casi siempre una cierta intención caricaturesca que, aun cuando arranque muy directamente de la observación de la realidad física, nos permite ya incluirlos en el siguiente apartado.

2. LA CARICATURA DE LA REALIDAD

Aquí sí tiene el humor gráfico español de la posguerra abundantes y magníficos cultivadores. Se trata de tomar la realidad física como base, pero sometiéndola a un grado mayor o menor de caricaturización. La deformación existe, sí, pero sin que introduzca —como dice José Luis Velasco refiriéndose a Mingote— «una ruptura entre el mundo gráfico y la vida».

En efecto, Mingote es el más significativo humorista español de esta tendencia. Las formas y proporciones reales de las personas, los objetos y los paisajes, los animales, los edificios y las máquinas están distorsionadas, pero muy levemente. «Los tipos de Mingote —sigue diciendo José Luis Velasco—, sus fondos y paisajes, los estamos viendo a diario, los reconocemos en la gran ciudad, en la capital de provincia, el pueblo o el campo.»

Tal vez por eso estos humoristas —con Mingote y Cesc a la cabeza— han obtenido durante mucho tiempo el mayor índice de identificación con el lector medio, que desea verse reflejado, y ver reflejada la realidad que le circunda, del modo más directo e inmediato posible.

Dentro de esta tendencia formal podemos englobar (al margen de los méritos o significaciones de cada uno de ellos como humoristas) a dibujantes tan diversos entre sí como Kin, Dátile, Pablo, Castanys, Munoa, Tísner, Cerón, Quesada, Oli en cierta medida, Guedón, Garmendia, Cabañas, Cerezo, Almarza, Soria, los veteranos Cuesta y López Motos, el gran Opisso o el maestro Goñi, humorista gráfico ocasional y surrealista.

Ya en un grado mayor de alejamiento formal de la realidad, pero partiendo también de ella, podemos incluir a dibujantes que tan poco en común tienen entre sí como el Herreros de la segunda época, Eduardo, Raf o Segura. Casos como los de Ce-

brían, Ballesta o Abelenda son más complejos: su búsqueda constante hace que parte de su obra pueda también ser adscrita a esta tendencia, pero incluirlos sin más aquí sería —como en el caso de Máximo, tal vez el más inquieto de nuestros humoristas gráficos— dar una visión fragmentaria de su trayectoria total.

3. LA INVENCIÓN CANONIZADA

Vamos a tratar ahora de aquellos humoristas gráficos que, desde el punto de vista formal, han sometido sus dibujos a determinados cánones, ya existentes con anterioridad o más o menos «inventados» por ellos. Podemos dividirlos arbitrariamente, pero con aceptable precisión, en dos grandes grupos: geometristas y disneyistas. El segundo es, numéricamente, hartamente más considerable que el primero.

El geometrismo

El geometrismo español arranca en *Buen Humor*, se desarrolla en *Gutiérrez* y *La Ametralladora* y alcanza su cúspide en la primera *Codorniz*. Su representante más insigne, riguroso y pertinaz es, sin duda alguna, Tono.

Tono, que afirma no tener influencias de dibujante alguno, no estuvo, sin embargo, solo en el geometrismo español. Mihura y, en menor medida, López Rubio, le acompañaron. Pero la mayor suavidad y «redondez» de Mihura, así como ciertas libertades no canónicas de López Rubio, hacen que ambos sean representantes menos estrictos de esta tendencia.

En ella, todo el dibujo puede ser reducido a formas geométricas: círculos, triángulos, rectángulos, cuadrados. Los dibujos de Tono en *Buen Humor* parecen enteramente trazados a regla y compás. Después, Tono se permitiría ciertas fantasías, pero aún hoy, a sus fértiles y activos 75 años, nuestro hombre se mantiene fiel a su estilo.

Aunque menos rígido, como ya se ha apuntado, Mihura encaja también plenamente en el geometrismo: un geometrismo de círculos, óvalos y triángulos suavizados, casi por completo des-

provisto de ángulos rectos. Un geometrismo tierno, distinto pero no opuesto al geometrismo duro de Tono, y por supuesto emparentado con el del norteamericano O. Soglow, creador de «El Pequeño Rey».

Durante un tiempo, pareció que Tono y Mihura iban a crear escuela. Gabi, Oscar Daniel, Del Arco en su breve etapa como ilustrador humorístico, Pep y dibujantes ocasionales como Ozores fueron geometristas. Pero esta tendencia era en exceso rígida, limitaba mucho el campo de expresión gráfica, y pocos dibujantes se sintieron capaces de mantener en ella un nivel suficiente de calidad y variedad.

El geometrismo pasó de moda, salvo en el caso de Tono. Pero es que en Tono no se trataba de una moda, sino de una especie de convicción íntima, de un talento personal, casi de un «modo de ser», de un estilo propio al que fue siempre fiel, en suma.

El disneyismo hispánico

Hablar de «disneyismo» es sólo una comodidad de lenguaje. Walt Disney, en efecto, elaboró ciertas normas de simplificación del dibujo de humor (con frecuencia impuestas por las necesidades de la animación), que luego fueron seguidas por numerosos dibujantes del mundo entero. Muchas veces en detrimento de la libertad creativa de tales dibujantes, pero ésta es ya otra cuestión.

Dichas normas, empíricas o formuladas, se basan en la elaboración de dibujos de humor mediante formas simples (círculos u óvalos casi siempre) que después son «completadas» hasta lograr una resolución final que, pese a su origen geométrico, se emparenta en mayor o menor medida con una visión estilizada, deformada pero hasta cierto punto reconocible, de la realidad.

Lo que hemos dado en llamar disneyismo hispánico es un híbrido entre esta tendencia y la caricatura directa de la realidad. Hunde sus raíces, efectivamente, en Walt Disney, pero también en dibujantes «realistas» norteamericanos o franceses, en discípulos díscolos de Disney como Vip y en la gran tradición española que va de Sileno a K-Hito pasando por Tovar, Bagaría, Apa o Xaudaró.

Este disneyismo hispánico posbélico se desarrolló principalmente (y con influencias directas de la revista argentina *Rico*

Tipo, con Divito a la cabeza) entre los dibujantes del equipo Bruguera, hasta tal punto que ha sido también llamado «la escuela barcelonesa de *Pulgarcito*». La mayor parte de los humoristas de dicho equipo, además, se formaron en los estudios barceloneses de animación, lo cual contribuyó a que la influencia de Disney fuese más fuerte aún. Sin embargo, dado que muchos dibujantes de publicaciones como *Jaimito* y aislados colaboradores de la prensa diaria pueden también ser formalmente adscritos a esta tendencia, hemos preferido una denominación más amplia, susceptible de abarcarlos a todos.

El núcleo básico de la tendencia está sin embargo, en efecto, constituido por los dibujantes de Bruguera: Cifré, Conti, Escobar, Jorge, Peñarroya, Vázquez algo más tarde, Ibáñez en época relativamente reciente y, más ocasional o tangencialmente, Martz-Schmidt o Figueras.

Entre los dibujantes no miembros del equipo de Bruguera pero encuadrables en el disneyismo hispánico podemos citar a Carbó, Blanco, Castillo, Karpa, Palop, Mozo, Guerra, Rojas o Sanchis, así como al veterano Arturo Moreno y al veteranísimo Urda.

Una generación posterior, compuesta por Beltrán, Enrich, Pañella, Torá, Segura y otros muchos, siguió más o menos miméticamente el camino señalado por los patriarcas de Bruguera. Hay que decir que, numéricamente, esta tendencia o escuela ha sido la más considerable en el humor gráfico español posterior a la guerra. Si en este libro tales dibujantes merecen sólo una atención exigua es porque la mayor parte de ellos trabajaron casi exclusivamente para revistas infantiles.

Algunos de ellos, no obstante, llevaron a cabo ocasionales incursiones en la prensa para adultos, como ya se ha visto en capítulos anteriores. Quienes mantuvieron una más dilatada continuidad en la prensa diaria fueron Conti y Peñarroya, cuya obra estudiaremos en el capítulo próximo.

Existe, por fin, un numeroso grupo de dibujantes a medio camino entre esta escuela y la caricaturización directa de la realidad. Con profundas diferencias entre sí, podrían ser incluidos en él Salvador Mestres, Nin, Sabatés, Mena, Estebita, Galindo, García Lorente, Tamayo, Villena, Ortuño, Fandiño, Spín...

Por su parte, Orbegozo, Sumners y (cuando dibujaba) Nacher, lograron una especie de síntesis entre el geometrismo y el disneyismo, en el sentido de que la estructura geométrica de

sus dibujos quedaba dulcificada por una resolución próxima a la de los dibujantes de publicaciones infantiles.

En realidad, la ubicación geográfica de los dibujantes ha determinado en gran medida el tipo de publicación al que han tenido acceso y, en consecuencia, de algún modo también la tendencia o tendencias a las que han acabado adscribiéndose.

Así, dado que la mayor parte de las publicaciones infantiles se han editado en Barcelona y, en menor medida, en Valencia, los dibujantes catalanes y valencianos han sido mayoritariamente disneyistas. Madrid, que ha carecido casi siempre (tras la época de *Flechas y Pelayos y Chicos*, hechas en San Sebastián) de revistas infantiles, ha tenido en cambio *La Codorniz*, en un momento dado *Cucú* y más tarde *Don José*, y también una mayor apertura de su prensa diaria al dibujo de humor. Ello ha permitido que los dibujantes de Madrid, sobre la base de la mayor amplitud estilística que la prensa adulta permite, pudieran desembocar, bien en el realismo de segundo grado, del cual hemos hablado ya, bien en la libertad formal de la que trataremos en el próximo apartado.

Este esquema tiene lógicamente excepciones: ya hemos hablado de Castanys, Cesc y otros dibujantes catalanes (catalanes en cuanto que han residido en Barcelona o colaborado en la prensa barcelonesa) adscritos, cada uno a su modo, al realismo de segundo grado. Perich o Turnes, por su parte, pese a su paso por Bruguera, se han zafado del estilo «de la casa» (en el caso de Turnes porque en realidad *no era* dibujante) y se adscriben al campo del elementalismo funcional, como otros dibujantes jóvenes catalanes.

Serafín, por su parte, muestra en su dibujo huellas «disneyanas» —un cierto cuidado en la construcción anatómica, un cierto respeto por la perspectiva y la composición tradicionales—, fruto de su constante colaboración en las publicaciones infantiles valencianas. Pero su distorsión de la realidad es casi siempre tan brutal que no puede ser adscrito ni al disneyismo en sus diversas variantes ni al realismo en segundo grado.

Se da también el caso de algunos dibujantes residentes en Madrid —como Vega o Chiqui— que han desarrollado casi toda su labor en las escasas revistas infantiles publicadas en la capital de España. Pero son excepciones.

4. LA LIBERTAD FORMAL

En este grupo encaja buena parte de los dibujantes españoles surgidos en los años sesenta. Los más jóvenes, en general, y a nuestro juicio los más interesantes. Los límites entre las subdivisiones convencionales de este grupo son más fluidos e imprecisos que los de cualquier otro.

Los buscadores

Se trata casi siempre de dibujantes muy inquietos en lo formal, infatigables buscadores insatisfechos (insatisfacción fecunda, ni que decir tiene) que pasan del barroquismo desmelenado al funcionalismo más estricto siguiendo los vaivenes de su necesidad constante de exploración renovadora.

Ballesta, Abelenda, Cebrián o Puig Rosado son acaso los más representativos. Aunque su punto de partida común sea, en último término, la caricaturización de la realidad, se toman respecto de ésta un margen tan amplio de libertad que no pueden ser considerados como realistas en segundo grado.

Cualquiera de ellos pasa casi sin transición del grafismo recargado al despojamiento casi absoluto. Parecen plantearse en cada caso la necesidad de una resolución específica y cuando perciben que han elaborado fórmulas en las cuales podrían anquilosarse dan un giro copernicano a su modo de hacer.

Máximo es quizá el caso más extremo, como veremos en el próximo capítulo. Chumy, por otros caminos, desemboca en una inquietud similar: a sus etapas de mesurado naturalismo suceden otras, no menos ricas visualmente, de acentuada distorsión.

El formulismo

Hay dibujantes que han ido elaborando por cuenta propia una serie de fórmulas personales más o menos invariables, a las cuales se han mantenido fieles. Con ello han logrado un modo de hacer muy personal, inconfundible.

Estos formulistas, en general, se distinguen de los realistas y de los canónicos por un detalle técnico más importante de lo que parece: no abocetan previamente a lápiz, sino que dibujan directamente a tinta en la mayoría de los casos. También algunos dibujantes realistas, como Cesc, prefieren el dibujo directo a tinta, pero en los formulistas esto es casi una cuestión de principios (Forges) o una necesidad ineludible (Muntañola).

Forges y Muntañola son, acaso, los dos extremos del formulismo, y sus dos más notorios representantes en la prensa diaria. Porque el formulismo igual puede conducir al automatismo barroco del primero que a la estricta desnudez del segundo. Forges parte de una conciencia clara de sus limitaciones como dibujante, pero su gusto por el detalle le ha llevado a la creación de un mundo visual personalísimo, recargado y rico. Muntañola, impelido acaso por una inventiva infatigable que le ha llevado a dibujar miles y miles de chistes, no traza una línea más de las imprescindibles.

Cuando el formulismo se da en dibujantes muy limitados y de producción escasa (como Kalikatres, Patecca o Sogo, en grados diversos) encierra un grave peligro de amaneramiento y autolimitación. Pero cuando se da en dibujantes de grandes posibilidades puede conducir a algo no menos grave: el esteticismo.

Los ejemplos más significativos en este sentido podrían ser los de Molleda y Maidagán. Ambos conocen bastante bien el dibujo de base real, tienen (especialmente Molleda) un fabuloso sentido de la composición, un asombroso dominio de la línea y de las posibilidades combinatorias del blanco y el negro. Ambos tienen también un sentido del humor penetrante y agresivo. Y, sin embargo, han caído con frecuencia en el esteticismo: su talento gráfico, que no han sabido o querido relegar a un segundo plano funcional, ha establecido a veces una barrera estética en detrimento del «mensaje» o contenido de sus chistes. Lo cual no impide que sus dibujos, como tales, sean con frecuencia verdaderas obras maestras: pero éste no es, a nuestro juicio, el objetivo final del humor gráfico.

La funcionalidad espontaneísta

Los dibujantes adscritos a esta tendencia —la más fértil de nuestro más reciente humor gráfico— no son casi nunca «grandes» dibujantes. Unos disponen de más recursos que otros, pero

en general todos ellos parecen haber determinado que el dibujo es sólo un vehículo para la expresión de la idea y que expresándola con claridad ha cumplido su función. Muchos de estos dibujantes disponen de ciertas fórmulas, pero no se someten a ellas: las abandonan sin contemplaciones siempre que es necesario.

El grado de espontaneidad o de espontaneísmo consciente varía también mucho, pero es siempre un elemento sustancial del dibujo. Esta espontaneidad conduce con frecuencia a un dibujo esencialista y «pobre», pero lleva también a veces a un barroquismo anarquizante que permite varios niveles de interpretación. Otra posible diferencia entre los humoristas que incluimos en esta tendencia reside en la suavidad o dureza de sus dibujos respectivos, que pueden ir desde el grafismo «bello» de Luis o Edu a la brutalidad «desagradable» de Madrigal.

Establecidas las diferencias que pueden distinguir a unos de otros, y dando por supuestas las peculiaridades de cada cual, podemos englobar en la funcionalidad espontaneísta (aparte los ya citados) a Perich, Miranda, Zurita, Jeben, Juam, Belizón, Layus, Oscar, Picanyol, Ivà, Ja, Soc...

Existe por último un grupo de humoristas de una elementalidad casi absoluta, bien porque no saben dibujar, bien porque se permiten la coquetería, perfectamente lícita, de dibujar como si no supieran. Al margen de sus diferencias de todo tipo, podemos incluir aquí a Turnes, Dodot, Jordi Vives o Chuchi. Salvo Chuchi, se trata de dibujantes que empiezan, aunque sea tardíamente como Turnes. Es posible que algunos varíen su línea y se hagan más complejos. Es posible incluso que con ello pierdan parte de su encanto actual. En casos como el de Turnes, no estaría de más recordar lo que un día le dijeron a Thurber (citamos de memoria): «No aprendas a dibujar: tus dibujos perderían toda su gracia.»

Naturalmente, hay muchos supuestos humoristas gráficos cuyo dibujo es tan malo como el humor al que sirven de vehículo. Pero ello no es motivo suficiente para que sean citados aquí. Si bien ha quedado —creemos— claro que no es necesario dibujar «bien» para ser un buen humorista gráfico, sería un grave error creer que los grandes dibujantes han de ser forzosamente malos humoristas, o que para ser un gran humorista basta con no saber dibujar.

El dibujo, por elemental que sea, será válido si logra expresar la idea humorística. Si no lo consigue, no lo será. Pueden existir,

en efecto, personas capaces de concebir buenas ideas para chistes gráficos, pero tan absolutamente negadas para el dibujo que no puedan expresarlas a través de él. En tales casos, aun cuando no compartimos la opinión de Chumy según la cual «los buenos dibujantes de humor suelen proceder de la pintura», sí estamos de acuerdo con él en que «si se es humorista y no se sabe dibujar, pues lo mejor es hacer comedias o escribir libros».

El humor gráfico, pese a lo muy amplio que, como se ha visto, es nuestro concepto de lo que significa «saber dibujar», no deja de ser, a fin de cuentas, humor *gráfico*. Es literatura, sí, pero literatura *dibujada*. Hay que dibujar, pues, aunque sea de modo tan rudimentario —y sugestivo— como Ramón Gómez de la Serna.



VII

LOS CREADORES

Como ya apuntábamos en el primer capítulo, el mejor camino para acercarse a la comprensión de lo que ha sido el humor gráfico español de la posguerra es el estudio concreto de sus creadores, los dibujantes. Esto es lo que ahora vamos a intentar.

Descartada, por imposible y absurda, la idea de estudiar a *todos* los humoristas gráficos del país, se impone la necesidad de una selección, lo cual plantea de inmediato una serie de preguntas: ¿Qué dibujantes elegir? ¿Cuántos? ¿Por qué razones?

Si esto fuera una antología subjetiva, basada en los gustos personales del antólogo y en sus propios criterios respecto a la *calidad*, el primer problema —qué dibujantes elegir— se resolvería fácilmente: bastaría con seleccionar los mejores. Los mejores a juicio del antólogo, claro.

Pero nosotros no tratamos de hacer una antología, sino una *muestra* (no una «muestra» en estricto sentido sociográfico, pero sí una muestra de algún modo representativa). Nuestro criterio básico para la selección ha sido, pues, tener ante todo en cuenta la mayor o menor *representatividad* de cada dibujante.

Representatividad, sí, pero ¿en función de qué? En función de una serie de factores muy diversos y a veces intrincados, entre los cuales podemos citar como los más importantes:

- a) La cantidad de dibujos publicados en la prensa para adultos.
- b) La época en que tales dibujos vieron la luz.
- c) La difusión de las publicaciones en que aparecieron.
- d) La aportación formal, temática o de tratamiento que cada dibujo significó en un momento o un ámbito geográfico o sociológico determinados.
- e) El impacto o incidencia de cada dibujante sobre el público español en general, o sobre determinados sectores.

Si aceptamos estos criterios de selección, nos parece que todos los dibujantes que estudiaremos en este capítulo son representativos y, en consecuencia, importantes: por una u otra razón, o por varias de ellas a la vez en bastantes casos. Como toda selección, la nuestra será discutible. Muchos podrán considerar que hay en ella ausencias. Las hay, en efecto, pero no hay *olvidos*, por lo menos voluntarios. Nos atrevemos a afirmar que, si bien no están todos los que son, sí son todos los que están.

Esto nos lleva a hablar del número de dibujantes seleccionados. ¿Es insuficiente? ¿Es excesivo? Un número mayor (pongamos, cien) nos hubiera obligado a un examen en exceso superficial o a dar a nuestra obra dimensiones alucinantes. Un número menor (pongamos, diez) hubiera resultado a todas luces poco representativo. Nos hemos decidido por una solución intermedia: treinta dibujantes, tantos como años abarca nuestro estudio.

Pese a todas estas consideraciones, la tarea selectiva nos ha planteado serias dudas. En lo que se refiere a cantidad de dibujos publicados, parece claro que Mena, Oli o incluso Eduardo, pongamos por caso, superan a Madrigal, Azcona o Regueiro. Pero la aportación formal o temática de estos últimos nos parece indiscutible, en tanto que el eclecticismo de los tres primeros hace que sean a nuestro juicio menos representativos como humoristas específicamente españoles. Oli, concretamente, ha iniciado a partir de su incorporación al *Correo Catalán* (posterior al período cronológico que abarca nuestro estudio) una etapa de humor crítico de actualidad que acaso obligue a considerar como menos significativa su etapa anterior en Bruguera, *La Codorniz*, *Juanpérez* o *Mata Ratos*.

¿Significa la exclusión de Mihura que olvidamos su importante aportación? No. Pero entendemos que queda suficientemente reflejada en el estudio de *La Codorniz*, fundada y orientada por él. Por otra parte, la «tendencia Mihura-Tono» queda aquí representada por este último, cuya dedicación al dibujo ha sido más permanente.

Este factor —la dedicación al dibujo durante los últimos años que abarca nuestro estudio— ha sido también tenido en cuenta. Salvo Castanys —muerto en 1965—, todos los dibujantes seleccionados viven en el momento de redactarse el libro; y con las excepciones de Azcona y Herreros, todos están en activo en mayor o menor medida. La mayor parte de ellos colabora con regularidad en la prensa diaria o semanal española. Incluso Ballesta y Puig Rosado, que viven en el extranjero, mantienen

algún contacto con la prensa o las publicaciones españolas. En cuanto a Kin, dibuja en los periódicos de los Estados Unidos, donde vive. Algunos dibujantes, como el interesantísimo Edu, han quedado excluidos en función de que, en alguna medida, la tendencia a la cual pueden ser adscritos quedaba ya suficientemente representada por otros.

Por último, hay un grupo importante de dibujantes jóvenes —Miranda, Picanyol, Luis, Dodot, Ivà, Layus...— que no ha sido incluido en virtud de que su obra publicada era demasiado exigua al finalizar el período que abarca nuestro estudio, lo cual dificultaba un análisis suficientemente fundamentado. Ellos y algunos más serán, acaso, los humoristas del futuro inmediato, pero nuestro libro trata del pasado más o menos próximo.

Nuestros gustos personales habrán influido de uno u otro modo, suponemos, en nuestra selección: nadie puede, en verdad, prescindir por completo de sus particulares preferencias. Pero hemos procurado limitar al máximo la incidencia de tales factores en lo que concebimos como un panorama lo más amplio posible del chiste español a lo largo de tres décadas. Creemos haberlo logrado en buena medida.

Queremos dejar claro, con absoluta firmeza, que ni nuestra selección ni nuestros juicios críticos han tenido en cuenta consideraciones de amistad o antipatía personales. Los dibujantes seleccionados lo han sido por su intrínseca significación. En cuanto a los juicios críticos, responden sólo —cuando son propios, cosa que hemos evitado siempre que ha sido posible— a lo que lealmente entendemos como objetividad. Una objetividad subjetiva, claro está, y no pretendemos con esto jugar a la paradoja.

Quedaba un último problema previo: ¿Cómo agrupar a estos treinta dibujantes? ¿Por edades? Podía confundir al lector, pues la edad física de un humorista tiene con frecuencia poco que ver con la edad real de sus obras. ¿Por tendencias políticas? Esta solución, discutible en cualquier país, roza en España la incongruencia. ¿Por «escuelas» formales? El resultado hubiera sido algo muy parecido a un tratado de pintura, que es lo último que puede ser un libro sobre humor gráfico. ¿Por ubicación geográfica? Imposible: ¿Qué tienen en común los catalanes Castanys y Perich, los «madrileños» Orbeagozo y Madrigal? Las soluciones eran muchas, ninguna buena.

Cabía entonces la renuncia a cualquier intento de agrupar a los dibujantes seleccionados, recurriendo al siempre cómodo orden alfabético: se comienza en Abelenda y se termina en Tono. Esto

nos demuestra ya lo irracional de tal ordenación: ¿Cómo se puede hablar de Abelenda sin haber hablado antes de Tono? Algún respeto hay que tener por la cronología si no queremos convertir esto en un minidiccionario desprovisto de toda lógica. Por su parte, las consideraciones de tipo formal, temático o geográfico, desechadas como procedimiento ordenatorio rígido, merecían ser tenidas en cuenta: algo une entre sí a algunos de los humoristas a estudiar.

Optamos finalmente por una solución ecléctica y flexible, que tiene en cuenta en ocasiones la cronología, en otras las proximidades temáticas o formales, la ubicación geográfica, el grado de politización y otra serie de factores que quedan, creemos, aceptablemente aclarados en la introducción de cada apartado.

Los grupos así resultantes son pequeños: cada uno incluye dos o tres dibujantes, en un par de ocasiones cuatro y en una uno sólo (Perich). En una ocasión —Munoa y Serafín— se ha optado por agrupar no por similitud, sino por contraste. Tampoco puede hablarse de semejanzas notables entre Tono y Herreros o entre Forges y Madrigal: en ambos casos se ha acudido al comodín de la edad. Tono y Herreros tienen en común, además, la condición de fundadores de *La Codorniz*: iniciaremos en ellos nuestro largo itinerario.

1. LOS FUNDADORES DE «LA CODORNIZ»

Tono y Herreros, por orden cronológico. Pocas cosas en común, aparte de las citadas, tienen entre sí estos dos hombres. Ya en lo físico sus diferencias son notables: Tono es alto y voluminoso y conserva una discreta cabellera gris, en tanto que Herreros es un español bajito y gloriosamente calvo.

Pero esto, claro, es anécdota. Las diferencias entre Tono y Herreros en tanto que dibujantes de humor son de orden formal —muy visiblemente— y también (aunque esto al principio no pareciera tan claro) de contenido. Ambos fueron prácticamente responsables únicos de la primera *Codorniz* en lo que a chistes españoles se refiere, como lo habían sido ya en buena medida de *La Ametralladora*. Pero así como Tono se mantuvo fiel a aquel «estilo» y abandonó la revista con Mihura, Herreros fue evolucionando y se convirtió en el puente entre *La Codorniz*

evasionista de Mihura y la más o menos crítica de Alvaro de Laiglesia.

Pero todo esto ya se irá viendo al estudiar la obra concreta y la trayectoria de cada uno de ellos. De cualquier modo, Tono y Herreros son, a nuestro juicio, los dos dibujantes más significativos de la posguerra inmediata.

Tono

Tono —Antonio de Lara Gavilán—nació en Jaén, el 22 de septiembre de 1896. Es, con el todavía más veterano Urda, uno de los pocos dibujantes de humor «en activo» nacidos en el siglo pasado. Dejemos que él mismo nos cuente algo de su vida profesional. (Siempre que ha sido posible, los datos biográficos sobre los dibujantes seleccionados se han obtenido directamente de los propios interesados y se transcriben muchas veces de modo literal. Sólo cuando se ha juzgado imprescindible se ha acudido a otras fuentes para suplir, completar o ampliar tales informaciones.)

«Desde los cuatro años hasta los diecinueve vive en Valencia, en donde empezó su labor artística como dibujante. Se traslada a Madrid, donde colabora en las revistas *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Buen Humor*, *Gutiérrez*, etc., y gana algunos concursos como cartelista. A los veinticuatro años marcha a París, en donde permanece durante diez años. Colabora en las revistas *Candide*, *Ric et Rac*, *Paris Soir*, *The Boulevardier*, etcétera, sin dejar su colaboración en las revistas españolas. Durante los años 30 y 31 trabaja en Hollywood, en el departamento de guiones de la MGM.

Una vez en Madrid, trabaja en el departamento de guiones de los Estudios Chamartín y continúa colaborando como dibujante en las revistas más importantes de España y Francia. Durante la Cruzada de Liberación colabora en *Unidad*, de San Sebastián; *Hierro*, de Bilbao; *Fe*, de Sevilla; y *La Voz de España*, también de San Sebastián. Al mismo tiempo colabora en la fundación de la revista de Falange Española *Vértice* y es nombrado más tarde director artístico de la misma. Asimismo fue el principal colaborador de la revista de humor *La Ametralladora*.

Después de la Guerra de Liberación, y ya en Madrid, funda y dirige las revistas *Cámara* y *Foco*. En *La Codorniz* es principal colaborador, como también lo es más tarde en *Don José*.

Tono ha escrito muchos guiones cinematográficos y varios libros, ha dirigido dos películas y ha estrenado numerosas comedias. «En la actualidad [1971] prepara varias obras de teatro y una exposición de pintura. Ha sido galardonado con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes. Es Primer Premio y Premio Nacional del Sindicato de Artesanía. Medalla del Frente de Juventudes y Premio de la Legión de Honor. Premio Mingote instituido por ABC. Paleta Agromán de 1969.»

¿Inventó Tono el geometrismo español? ¿Fue éste la «traucción» de un invento anterior italiano? En realidad, ya hemos visto que esta tendencia fue común a varios dibujantes entre 1920

y 1950, y sus raíces habría que buscarlas en el cubismo o en pintores como Klee. «Me suelen gustar mucho los dibujos de humor de los pintores —dice Chumy—, a quienes los dibujantes de humor se lo debemos todo.»

Si bien no fue el único, Tono es el más significativo representante del geometrismo español, en cuanto que le ha sido siempre fiel —Mihura abandonó el dibujo— y en cuanto que ninguno como él se ha ajustado con tanto rigor a sus propias normas.

Entre los dibujos de Tono en el *Buen Humor* de 1922, *La Codorniz* de 1942, el *Informaciones* de 1967 o el *Almanaque Agromán* de 1969 hay algunas diferencias, es cierto. En 1922, el uso de la regla y el compás en la ejecución a tinta es casi exclusivo, pero las figuras tienen aún una base real —rasgos, proporciones— inmediatamente identificable. En 1942 la composición es menos decorativista, menos pictórica, pero la deformación y geometrización de los tipos es mucho mayor. En 1969 la deformación ha cambiado de signo hasta cierto punto (los ojos se han simplificado, convirtiéndose en un simple punto, pero el movimiento de los personajes es menos rígido) y el trazo ya no es a regla, es voluntariamente más inseguro.

Pero las constantes son más notables aún que las diferencias. Sigue la perspectiva «cubista», los personajes son rígidos muñecos planos, como de cartón o aluminio, y no personas («Yo no dibujo hombres ni mujeres —dice Perich—, yo hago muñecos»), la ejecución sigue siendo cuidadosa y cerebral, calculada, caprichosa a veces pero nunca intuitiva o espontánea. El dibujo es siempre lo que Tono ha querido que sea: el azar no interviene en su trabajo.

En cuanto al *contenido* del humor de Tono, apenas ha variado tampoco. Su constante es el absurdo verbal, la incongruencia más o menos pura, el «nonsense» en una versión ibérica no exenta, con frecuencia, de resonancias cosmopolitas. Veamos dos chistes de Tono, separados entre sí por casi treinta años:

«—He mandado venir dos médicos porque resulta que mi marido tiene pulmonía doble...»

(*La Codorniz*, 1942)

«—¿Cómo dice usted que este reloj atrasa si marca las once y media?»

—Sí, pero de ayer.»

(*Almanaque Agromán*, 1970)

Como puede comprobarse, el motor humorístico esencial de ambos chistes es el mismo, pese a que juegan con elementos asociativos diferentes. En ambos casos, además —y aquí viene el capítulo de reproches—, el texto es autosuficiente, *contiene* en sí mismo el chiste entero. En efecto, dijimos que íbamos a *ver* dos chistes de Tono, y sólo hemos visto —leído— sus textos: el dibujo no era imprescindible. En este sentido, el humor de Tono no sería estrictamente gráfico, el dibujo sería un elemento no esencial, superpuesto al chiste verbal: una ilustración.

No siempre ha operado Tono así. En algunas ocasiones, dibujo y texto se han complementado. Pero, desde luego, lo habitual en él ha sido el dibujo como ilustración de una idea verbal —que no es lo mismo que la expresión de una idea mediante el dibujo—, idea verbal que igual podía haber sido utilizada (y así lo hizo Tono) en un libro o en una «función» de teatro.

Ilustración, hemos dicho, y no querríamos que esto fuese interpretado como peyorativo. Tono es un hombre fabulosamente dotado para la invención de chistes verbales (parece innecesario aclarar que no se trata aquí del «juego de palabras», sino de algo de mucha categoría humorística: el absurdo verbal), pero es también un extraordinario dibujante.

Es decir: los dibujos de Tono son una magnífica ilustración para sus propios chistes. Y esto es perfectamente lícito. Sus dibujos son intrínsecamente excelentes, como tales dibujos, en función de lo que aportan al humor gráfico como modo de expresión. Pero son también excelentes en función de que sólo ellos *ilustran* bien el humor de Tono. Se produce así un proceso de complementación en segundo grado absolutamente eficaz.

En efecto, sobre la base de que los dibujos de Tono se limitan a ilustrar sus propios chistes verbales, podría pensarse que los mismos chistes, ilustrados por otro, tendrían igual gracia. Pues no. Sólo con los muñecos de Tono adquieren los chistes de Tono su auténtica dimensión. No entraremos aquí en el análisis de cómo debe ser interpretado por los actores el teatro de Tono (¿cuántas veces se hizo de modo equivocadamente naturalista?), pues nos limitamos a estudiar una faceta de la personalidad de este hombre que tiene muchas: la de humorista gráfico. Pero los artículos de Tono ilustrados por otros dibujantes vienen a corroborar lo que decimos: sus textos en *La Codorniz* ilustrados por Picó o los de *Semana* ilustrados por Alcácer adquieren una dimensión distinta, menos coherente que los ilustrados por

el propio autor. Y es que el humor de Tono, como ciertos documentos, es personal e intransferible.

Este humor tiene, por supuesto, muchas limitaciones, pero en ellas ha sabido hallar sus más características virtudes. Tono afirma que nunca ha sido un dibujante político, lo cual no es del todo cierto. Es posible que sus chistes de 1938 en San Sebastián —algunos de los cuales fueron recogidos en el librito *100 tonerías de Tono*, del que se tiraron 25.000 ejemplares— no fueran políticos en sentido estricto, pero tuvieron sin duda alguna una función *política*. Algunos de ellos son en efecto «tonerías» puras:

«—No me gusta que te pongas el sombrero al revés, porque no sé si es que vienes o es que te vas.»

Pero la mayor parte adquieren un sentido político en función de que llevan títulos como «Zona Roja», «Frente Rojo», «En Madrid», «Marxismo» o «Niños rojos». Veamos uno de ellos:

«ZONA ROJA

—Te quejas de hambre y escribes hombre sin h.

—Es que me la he comido.»

Sin el título, esto sería una tonería como otra cualquiera. Pero con el título «Zona Roja» deviene humor político propiamente dicho. Es más: deja de ser humor puro para convertirse en humor crítico, porque en efecto en la zona roja se pasaba hambre, con o sin h.

De todos modos, Tono tiene razón en alguna medida al decir que él no ha sido un dibujante político, puesto que lo político no fue nunca el objetivo de su humor, sino un accidente circunstancial: se limitó a superponer a su humor habitual un título «politizador».

Aceptaremos pues que Tono no ha sido un humorista político sólo si nos mantenemos en la corteza de la cuestión. Si intentamos ahondar un poco más, nos hallaremos ante dos alternativas. La primera consiste en aceptar la definición del humor de Evaristo Acevedo: «El humor es lo cómico dignificado por la defensa de una filosofía suprasocial.» (Y añade: «Por su habitual postura de crítica, el humorista se encuentra, siempre, en crítica postura.») En tal caso, el no defender Tono y Mihura, como reiteradamente han afirmado ellos mismos, ninguna filo-

scía (suprasocial o no) y el no haberse encontrado en crítica postura en momentos particularmente críticos, nos llevaría de inmediato a desproveer a ambos de la condición de humoristas, cosa a la que nos resistimos.

La segunda alternativa nos la brinda Perich, al afirmar que «despolitizado no lo está nadie, digan lo que digan los que dicen estarlo». Aquí sí podemos encajar a Tono, conservándole su muy merecida categoría de humorista: todo el humor evasionista de la primera *Codorniz* ha sido (como ya se apuntó) político *por omisión*. Y Tono, uno de los creadores de aquel estilo y su más fiel, riguroso y pertinaz representante a lo largo de varias décadas, puede ser considerado sin exageración alguna como el decano y el más ilustre de los dibujantes políticos que afirman no ser dibujantes políticos.

Herreros

Enrique Herreros nació el 29 de diciembre de 1903. Publicó sus primeros trabajos en *Buen Humor* y *Muchas Gracias*. En los últimos tiempos de *La Ametralladora* era ya, junto con Tono, el principal colaborador gráfico de Mihura. Y siguió siéndolo, también junto con Tono, en *La Codorniz*, en la cual permaneció como principal figura al asumir Alvaro de Laiglesia la dirección del semanario. Por aquel entonces colaboró también en *Arriba*.

«En *La Codorniz* publiqué ininterrumpidamente setecientas y pico portadas y más de dos mil dibujos. Aquí dibujé con el seudónimo de 'Abel-Ardo', imitando a Peter Arno, y con el de Ahras a Thurber.» Tras una pausa como dibujante, reanudó su actividad en *Gaceta Ilustrada*. A partir de la fundación de la revista, en 1956, y durante bastante tiempo, Herreros y Cesc fueron sus humoristas gráficos exclusivos. Como ilustrador, Herreros ha publicado un *Quijote* y *La venganza de Don Mendo*. Tiene otras dos versiones inéditas del *Quijote* y ha celebrado varias exposiciones de pintura.

«Parodiando a Larra, que dijo que escribir en España era llorar, yo diría que en mi época dibujar era aullar. Por lo tanto, pude vivir gracias al espectáculo cinematográfico, en donde hice de todo: carteles, publicidad, relaciones públicas, visionado de películas, programación, realización de cortos y largos, representante de estrellas, etc. Desde 1960 mi vida profesional públicamente terminó. Paso los días encerrado en casa, dibujando o pintando para mi distracción, o en las montañas de los Picos de Europa.»

Herreros fue, en la primera *Codorniz*, un caballo de Troya. Sus muñecos de 1942 eran realmente *muñecos*: eran muy bajitos, lucían descomunales narices y sus ojos eran dos diminutos óvalos. Para un observador superficial, los dibujos de Herreros podían resultar muy similares a los de Tono —y sobre todo a los de Mihura— y ser englobados en el concepto general de «dibujo codornicesco».

Sin embargo, a poco que se los observe con alguna atención, los dibujos de Herreros presentan ya entonces diferencias profundas respecto a los de Mihura, y se sitúan en las antípodas de los de Tono. El Herreros de los años cuarenta tiene en común con Mihura la redondez y suavidad de los contornos y el uso de barbas y bigotes convencionales. Pero ahí terminan las similitudes.

Porque Herreros es, ya entonces, un dibujante espontaneísta, muy «pictórico», que tiende al realismo caricaturesco. Ante todo, Herreros no *construye* cerebralmente, como Tono, sino que *pinta* intuitivamente. Si Tono es el arquitecto del estilo codornicesco, Herreros es su pintor. Si en Tono la aguada es un elemento adicional superpuesto a la línea y que nada le añade, en Herreros la pincelada forma parte del proceso de elaboración y adquiere valores expresivos propios: Tono es Ingres o Mondrian, Herreros es Tiziano o Kandinsky.

Herreros trabaja a pincel, su línea es insegura y viva, desprovista de ángulos. Las manos son manos inmediatamente reconocibles como tales, no como un signo convencional. Sus codos son codos. Si los muñecos de Tono parecen recortados de una lámina de hojalata, los de Herreros se nos antojan manualmente modelados en arcilla. Las sombras no son una mancha más o menos decorativa, sino que «construyen» las formas: los muñecos de Herreros tienen volumen y corporeidad, sus movimientos luchan por parecer casi humanos.

Herreros es acaso el más personal, el más inconfundiblemente ibérico de los dibujantes de humor españoles, pero no es hombre de fórmulas: su dibujo fue evolucionando, al margen casi por completo de toda norma previa (pese a que confiesa haber recibido influencia de Mihura y Tono), y su herencia habría que buscarla, a diversos niveles, en hombres como Chumy, Forges o Madrigal.

Como ya hemos visto, Herreros hizo más de setecientas portadas para *La Codorniz*, revista semanal. Esto significa que durante casi quince años, y más una vez que Tono la hubo abandonado, *La Codorniz* «fue» Herreros, incluso para aquellos que no la compraban pero veían su portada en los quioscos semana tras semana.

A partir de 1944, cuando Laiglesia se hizo cargo de la revista, Herreros fue el único dibujante del equipo fundacional que permaneció en ella, convirtiéndose en su indiscutible figura principal. Su tendencia al realismo caricaturizado —que Mihura

abominaba— pudo entonces desarrollarse libremente, y mientras sus personajes crecían en estatura física (alejándose del muñeco para aproximarse al hombre), la vertiente crítica de su humor iba adquiriendo cada vez mayor preponderancia.

Así, años más tarde, Mihura pudo decir que no leía *La Codorniz* «por no ver esos dibujos de paletos que pinta Herreros, que le revuelven a uno el estómago». Porque, en efecto, Herreros se convirtió en un especialista en enjutos, boinudos y mal afeitados campesinos de Castilla. El mundo oscuro, zafio e ingrato de la segunda etapa de Herreros no podía ya emparentarse con el evasiónismo de los dibujantes fascistas italianos. Como quien no quiere la cosa, Herreros, desde dentro, le había dado la vuelta al humor codornicesco: había abandonado la abstracción, el absurdo tierno, «la sonrisa bien educada» y el «colegio de pago» para reintegrarse a la ruda y más o menos negra tradición del humor crítico castellano.

Esto no significa que Herreros haya sido un humorista «social», y mucho menos un humorista político «progresista». Acaso en otras circunstancias personales y de contexto —es una mera hipótesis— hubiera derivado hacia ello. Pero su humor no contuvo, tal vez porque no podía contenerlos, propósitos agresivos como los de Perich o Madrigal: se limitó a suministraros una galería de retratos (desorbitadísimos pero válidos) sobre una realidad nacional oscura, desagradable y miserablemente desesperanzada.

Ya hemos aludido a la huella de Herreros en la obra de Forges (particularmente en el Forges «rural»), Madrigal y Chumy. Su influencia «temática» o expresiva sobre gran parte de los dibujantes españoles, desde Mingote a Pablo e incluso Cesc, nos parece tan evidente que no creemos necesario insistir en ello. Incluso dibujantes muy alejados de él reconocen el tremendo valor de su aportación al humor gráfico español de estos últimos treinta años, la rotunda validez de su entronque genial con la más desgarrada tradición española. Aunque no hubiera otros motivos —que los hay—, Enrique Herreros merecería ya un puesto de honor en la historia del humor gráfico español «por haber vulgarizado a Goya y a Solana —como dice Máximo— con tan evidente desparpajo y eficacia». La lección de Herreros ha sido una de las más fecundas de este siglo.

2. UN HUMOR POLÍTICO OFICIAL

Quien dijera que en los primeros años de nuestra posguerra no hubo humor político en España cometería un grave error. Ya hemos dicho reiteradamente que el primer humor codornicesco era político en virtud de su aparente y proclamado apoliticismo. Pero es que, además, en los años cuarenta se hizo también un humor declaradamente político.

Ahora bien: es evidente que dicho humor político no podía ser «anticonformista», como afirma Acevedo que es por esencia el humor. «...Cuando el humor —amplía Acevedo—, 'anticonformista' por esencia, tropieza con una presión estatal que le impide la discrepancia, busca una fórmula para sobrevivir, sin verse obligado a decir 'sí' a todo. Esa fórmula es el humor abstracto.» Fue la fórmula adoptada por Mihura y su equipo.

¿Existían otras? Sí. Ante todo, la renuncia, como apuntaba Larra en 1835: «Nació la censura y heme aquí poco menos que desalojado de mi última posición.» La renuncia, el silencio, fue la fórmula adoptada por algunos de los humoristas gráficos geográficamente situados en el bando republicano, que permanecieron en España tras la contienda civil. Renuncia pura y simple, silencio absoluto, o búsqueda de un refugio en la ilustración o la historieta infantil.

¿Pero y los dibujantes del bando vencedor que no «encajaban» en el evasivismo mihuriano, por las características de su humor o incluso por razones de orden formal? Algunos de ellos —pocos y por poco tiempo— intentaron un humor político, un humor político en cierto modo gubernamental, «protegido», unilateral evidentemente, apoyado, estimulado y en cierto modo inspirado por el gobierno: un humor político oficial.

Ya hemos visto que la propia Dirección General de Prensa convocaba un «Concurso Mensual de Caricaturas Políticas» y que el diario *El Alcázar*, por su parte, organizaba en 1943 un «Concurso Anticomunista» destinado a premiar los mejores chistes de tal matiz.

Algunos dibujantes —en los primeros días de la posguerra el anciano Sileno, algo más tarde Castany— se acogieron a esta posibilidad: se podía criticar a los aliados, más tarde a los rusos.

Pero los casos más significativos de dedicación a este muy peculiar humor político fueron los de Kin (de ejecutoria bastante dilatada) y Orbegozo, cuya incursión en este campo fue breve, pero tuvo aristas críticas que superaban lo coyunturalmente aconsejable.

Kin

Kin se llama Joaquín, pero firma con su apellido De Alba sus actuales colaboraciones en la prensa de Estados Unidos, donde vive desde 1953. Hasta entonces, y desde los primeros años cuarenta, mantuvo una colaboración permanente en el diario madrileño *Arriba*. Inició su actividad como humorista gráfico en *Gracia y Justicia*, combatió en el bando nacional durante la guerra civil, y terminada ésta se enroló en la División Azul. A su regreso se convirtió en la principal figura del humor político de aquellos años.

Su carrera americana no fue fácil al principio, y se vio dificultada por diversas circunstancias, entre ellas el desconocimiento del idioma y su «pasado» político. «Su editor —cuenta Manuel Zuasti (*Ya*, 14 de febrero de 1971)—, un judío holandés, recibió cierto día una carta en la que le decían: 'Desde luego, el señor De Alba no es comunista, pero debe saber que durante la guerra estuvo luchando al lado de los alemanes...' Pero Kin —o De Alba—, que es un dibujante francamente bueno, logró, pese a todo, abrirse camino en el nuevo mundo: hoy sus chistes ven la luz en una cadena de veintitún periódicos, y ha publicado un libro, *Violence in America*, de fuerte impacto al parecer. De Alba ha dejado atrás a Kin, pero Kin fue en su día, en España, importante. «Durante mucho tiempo —escribe Zuasti— los españoles despertaban cada mañana pensando en lo que Kin diría de los rusos o de los ingleses, de los americanos o de los propios españoles.»

Kin afirma que los caricaturistas acusan: con ira a veces, con amor casi siempre. El humor puede emocionar y debe trascender: «Si no es así, no sirve», dice. Obtuvo el Premio Pulitzer por unanimidad, pero no se lo entregaron al comprobar que no era ciudadano norteamericano. «Allí —dice Kin refiriéndose a los Estados Unidos— la caricatura no es beligerante; es graciosa con veneno, amable con sangre. Se puede criticar todo menos la democracia, que es una institución... Así, por ejemplo, yo, que siempre me distinguí por mis caricaturas, algunas sangrientas, contra Johnson, tengo varias cartas suyas felicitándome las Navidades o pidiendo que le envíe dedicados algunos de los dibujos en los que criticaba su política; y cuando le hice un retrato a su nieto me envió un bolígrafo con su firma grabada, y unos gemelos.» Al margen de su actividad como humorista gráfico, Kin se dedica en los Estados Unidos a pintar cuadros para la cadena de hoteles Hilton.

Kin es un dibujante realista, con un dominio absoluto de la figura y de todos los recursos técnicos del dibujo. Podríamos encuadrarle dentro de los realistas en segundo grado, aun-

que rozando muy de cerca el naturalismo. Es un dibujante, en fin, «clásico», en el más clásico sentido del vocablo.

Desde el punto de vista formal, hoy, en España, Kin sería un dibujante anacrónico. En Estados Unidos, sin embargo, su estilo resulta tan vigente como el de la mayor parte de los dibujantes de humor norteamericanos. Lo cual demuestra, creemos, que nuestro país está hoy en una posición de avanzadilla respecto del humor gráfico internacional: la utilización del lápiz graso o de los sombreados a cepillo, tan frecuentes en la prensa anglosajona, son en España recursos por completo «pasados».

Este clasicismo formal de Kin, y su maestría de ejecución, estaban ya claramente presentes en su etapa española de *Arriba*, aunque entonces carecían del carácter anacrónico que la vertiginosa evolución del humor gráfico español ha venido a conferirles.

En cuanto a su humor, poseía ya entonces (pese a los condicionamientos de la época, y salvo algunas excepciones) el carácter que Kin ha definido como propio de la caricatura americana. Chumy o Madrigal, pongamos por caso, no tendrían probablemente nada que hacer en la prensa diaria de los Estados Unidos: tendrían que refugiarse en *Mad* o en las publicaciones «underground».

Había en Kin, no obstante, cierto afán crítico —moderado por su propio temperamento y por las circunstancias— respecto de la carestía de la vida, las apreturas en los transportes públicos, las colas, la escasez, el precio de las cerillas, los zapatos topolino, los teléfonos que tardaban en instalarse o los pisos que tardaban en construirse: en síntesis, con todas las limitaciones propias del caso, Kin llevó a cabo el máximo humor crítico que en aquellos momentos era posible. Si alguien quiere entrar en contacto con la realidad española de los primeros años cuarenta tendrá que acudir a Kin, no a *La Codorniz* de Mihura.

Sin embargo, donde Kin se sentía verdaderamente a sus anchas era en la caricatura política (de tema internacional, por supuesto). Sobre la base de unas dotes notables para la caricatura personal clásica, sus chistes anticomunistas o contra los aliados protagonizados por Stalin o Churchill, sus comentarios sobre la «campana antiespañola» de la prensa internacional, son de antología.

En abril de 1945, Kin obtuvo el «Premio de Caricaturas Políticas» de la Dirección General de Prensa. Ya por entonces se advierte en él —signo de los tiempos— una tendencia a con-

graciarse con los ingleses, y sobre todo con los norteamericanos, reservando sus dardos para los rusos. Otro de sus temas favoritos entonces: el «bulo».

Sin embargo, los rusos y sus «satélites» iban agotando día a día sus posibilidades de caricaturización. En España, claro, había muchos temas aptos para el lucimiento de un hombre que afirma ser feliz con el escalpelo de su lápiz en la mano («porque se puede esgrimir en conciencia por el interés y el servicio del público»). Pero eran temas tabú, y no era cosa de meterse en berenjenales: buscando mayor espacio para sus hazañas gráficas, nuestro hombre emigró.

Hizo bien. En la prensa española de los años sesenta —salvo una poco previsible evolución de su estilo—, los dibujos de Kin hubieran ido quedando como una respetable reliquia del pasado, mientras en los Estados Unidos de Johnson, sus obras, tan buenas como las mejores de sus colegas de allá, le han valido felicitaciones presidenciales e ingresos que sin duda el mismísimo Chumy envidiaría.

Orbegozo

Antonio Orbegozo Urruela nació en Aranjuez (Madrid), el 14 de febrero de 1908.

«En 1924 abandona los estudios de Farmacia que había iniciado, atraído por su gran afición al dibujo y la caricatura. Publica su primer 'chiste' gráfico en la revista humorística *Buen Humor* y cobra sus primeras cinco pesetas. Después viene *Blanco y Negro*, *Muchas Gracias*, *Nuevo Mundo*, *Gutiérrez*, *Gracia y Justicia*, *Bromas y Veras*, *Fotos*, *Primer Plano*, *Estampa*, *Ya*, *Marca*, *Dígame* y otras muchas revistas y diarios españoles. Miles y miles de caricaturas en cerca de medio siglo.

Obtiene el primer premio en el Salón de Humoristas del año 1935. En 1950 el premio especial para periodistas de la Delegación Nacional de Deportes. En el mismo año un premio de la Exposición de acuarelas convocada por la Renfe, y algún que otro premio en distintas 'pedreas'.

Actualmente mantiene su colaboración fija en el diario *Marca*, del que es fundador, dedicándose casi exclusivamente a su labor como periodista-confeccionador en el diario *Ya*, de Madrid.»

Orbegozo ha cultivado también la pintura, pero colgó los pinceles porque consideró que ser «pintor de domingos» no era suficiente: «La pintura, para mí, es apasionante, y el peligro de descuidar las actividades que me permiten vivir era muy grande.» Hizo asimismo en *Dígame* reportajes, y crítica de cine y toros.

En la época de *Gracia y Justicia*, Orbegozo había cultivado mucho la caricatura de tipo político. Y en el diario *Avance* (editado los últimos días de la guerra y los primeros de la posguerra, en Valencia) lo hizo también, aunque por poco tiempo. Algo más tarde se trasladó a Madrid y fue apar-

tándose de la caricatura política, que, según afirma él mismo, le había proporcionado disgustos y desengaños.

Y es que el humor de Orbegozo, aun pudiendo ser englobado dentro de la consideración del humor político «oficial», contenía demasiados atisbos críticos como para que la prensa española de aquellos días pudiera digerirlo con tranquilidad.

En efecto, junto a sus «Aleluyas» patrióticas v anti-rojas, Orbegozo dejó escapar algún que otro chiste contra el oportunismo del momento, que sin duda agradó poco a los buenos burgueses valencianos que, convencidos de haber ganado la guerra, toleraban mal ser sometidos a sátira.

Buena muestra de lo que decimos es el chiste, publicado en *Avance* el 4 de abril de 1939, en el cual vemos a un buen burgués con todas las agravantes (barrigón enorme, joyas, sombrero de copa), arrodillado y rezando. Bajo el título «El egoísmo nuestro de cada día...», dice el pie: «¡Franco! ¡Franco! ¡Franco! ¡Arriba España! pero, por Dios, que me canjeen mis billetes...» Nuestro buen barrigudo orbegoziano exhibe en su brazo derecho la bandera nacional y la falangista, y ha impreso sobre su sombrero de copa el yugo y las flechas.

Este chiste, cuya riqueza de símbolos es simplemente antológica y funciona a varios niveles, debió sin duda entusiasmar a los falangistas «de izquierdas», pero no debió de complacer en demasía a las fuerzas vivas de la entonces llamada Valencia del Cid, e incluso es posible que pareciera irreverente — ¡irreverente Orbegozo, el de *Gracia y Justicia!* — a algunas jerarquías eclesiásticas.

En *Ya*, Orbegozo hizo algún nuevo intento de humor político, pero las dificultades eran demasiadas: la vena crítica, ese inconformismo esencial de que hablaba Acevedo, le salía a Orbegozo con excesiva frecuencia. Una vena crítica muy moderada, que junto a un Madrigal de 1969 resultaría pálida. Pero 1939, señores, era 1939: quienes eran entonces mayorcitos lo saben y quienes han nacido después pueden darse una idea bastante aproximada leyendo los periódicos de la época.

Orbegozo pensó acaso que su pasado político ejemplar le daba derecho a ejercer un poco eso que después se ha llamado «crítica constructiva»: pronto debía darse cuenta de que el horno no estaba aún para tales bollos. Publicar en 1940 un chiste en el cual se dice que «la guerra es un negocio» denota una considerable osadía. Y nadie podrá negarle a Orbegozo el mérito de haberlo hecho.

Debe tenerse en cuenta, para valorar debidamente al humorista político frustrado que fue Orbegozo en los primeros tiempos de nuestra posguerra, que por aquel entonces podían leerse en la prensa diaria de Madrid frases de este calibre: «Los rojos no usaban sombrero». Puede pensarse que esto era el pie de un chiste protagonizado por un señor muy de derechas tocado con media docena de sombreros. Pues no: era el anuncio, perfectamente serio e ilustrado por el dibujo de un sombrero de ala ancha, de la sombrerería «Brave», de Montera, 6.

Siendo, pues, las cosas lo que eran, Orbegozo se dedicó a partir de 1940 «a comentar temas más intrascendentes y con preferencia la actualidad deportiva»: el humorista político había muerto, nació el humorista deportivo. Seguramente fue una lástima, porque Orbegozo confiesa no sentir afición alguna por el deporte, y sí parecía en cambio sentir inclinación por la crítica política. Y esto lo decimos sólo sobre la base de sus chistes publicados, pues nada sabemos de aquellos que acaso le fueron devueltos con la fatídica cruz roja, y menos aún de los que no pasaron de su cabeza al papel.

En lo formal, Orbegozo es un dibujante cuidadoso y agradable, cuyo estilo, más que una evolución, ha experimentado diversos vaivenes. Afirma haber recibido influencias de Bagaría y «en otras etapas, del italiano De Seta y el francés Grove». No es un hombre de fórmulas fijas, y si bien algunos de sus dibujos nos recuerdan a Summers, otros quedan muy cerca del geometrismo suave de Mihura o, en menor medida, de la angulosidad de Tono.

Se trata, en general, de un dibujo «simpático», de trazo seguro y limpio, de ambientación sencilla y elemental, muy próximo en ocasiones al cultivado en las publicaciones infantiles. Orbegozo ha llegado a un cierto funcionalismo y no parece preocuparse por nuevas búsquedas formales, en parte probablemente por un lógico cansancio temático —hace chistes deportivos en *Marca* desde 1942— y en parte también porque dicho funcionalismo se adapta perfectamente al tema.

«Esto de *Marca* —decía nuestro hombre en *La Actualidad Española* en entrevista con José Manuel Carril— es para mí un suplicio. ¡Veinte años haciendo lo mismo! Deportes, sólo deportes... Fútbol y venga fútbol... No puedes hacerte una idea de cómo me cansa ya la caricatura. Tú sabes que no voy al fútbol, que no veo ningún deporte, que apenas tengo tiempo para encontrar un rato de descanso. No obstante, cada día un

chiste. ¡Y casi todos de fútbol! Palabra de honor que no tengo el más ligero conocimiento de este deporte. ¿Es o no es para estar hasta la coronilla?»

Afirma Orbeago que sólo tiene tres vicios: la lectura, el cine y el tabaco. Asegura que a veces le cuesta mucho dar con el chiste deportivo diario. «Entonces —prosigue diciendo en la citada entrevista— me digo: 'Antonio, que hay que comer.' Y no he fallado nunca. ¡Pobre de mí, si no! Porque aquí, en España (la entrevista fue publicada en 1960), el caricaturista no tiene categoría. Cobra poco, trabaja mucho, vive como puede.»

Y Orbeago confirma nuestra hipótesis de que el refugiarse en el deporte le ha convertido en buena medida en un humorista crítico frustrado: «No puedo ocultar que dentro de la caricatura los temas que más me gustan son los de crítica y polémica. No hay fronteras para estos temas: que si el Ayuntamiento, que si los tranvías, que si los baches, que si las zanjas, que si los autobuses, que si... qué sé yo. De ahí la dificultad de los de *Marca*. Estoy encerrado en un tema único y esto cansa.»

Pero ni siquiera en el campo del deporte dejan los chistes de Orbeago de molestar a alguien de vez en cuando: «Mi caricatura diaria en *Marca* —dice en otra entrevista— me proporciona con gran frecuencia las iras y los insultos anónimos de algún 'forofo' apasionado de tal o cual equipo, con escaso sentido del humor.» Y es que, aunque sea deportivo, el humor crítico sólo es realmente humor (en esto estamos con Perich y contra Castanys) si logra intranquilizar.

3. CRONISTAS DE LA REALIDAD COTIDIANA

Bajo este redundante título —si crónica es el comentario periodístico de la actualidad, serían *cronistas* a secas todos los humoristas gráficos de talante crítico— englobamos a cuatro creadores tan dispares como Mingote, Dátile, Pablo y Cebrián.

En rigor, la crónica *cotidiana* sólo puede ejercerse en los diarios. En tal caso, sólo Mingote, Dátile y, con menor continuidad, Cebrián, encajarían plenamente en el concepto. La labor de Pablo, salvo esporádicas etapas como la de ND, se ha desarrollado principalmente en *La Codorniz*, es decir en un semanario. Pero creemos que su constante información sobre el

mundo de las oficinas (y algunos otros) puede considerarse como una crítica-crónica cotidiana en entregas semanales de seis dibujos.

Consideramos como cronistas de la realidad cotidiana a aquellos humoristas que, sobre la base de una observación de lo real, sometida a un grado mayor o menor de deformación pero sin distorsión notable, nos han ido suministrando una información intencionada, pero reconocible de inmediato como documento, sobre nuestro entorno más próximo.

Es evidente que —dejando aparte a Tono y a los «circunstanciales» del humor gráfico (Gila, Azcona, Regueiro y Summers)—, todos los dibujantes que estudiamos son o han sido cronistas de nuestra realidad cotidiana, a uno u otro nivel. Pero, sobre la base de unas características que se irán viendo, hemos preferido incluir a Chumy, Forges o Cerón, pongamos por caso, en otros apartados más específicos.

En realidad, los dibujantes que estudiaremos en este apartado pueden ser considerados fundamentalmente —al margen de las resonancias nacionales de su obra— como cronistas de la realidad *madrileña*: viven en Madrid, y Madrid es, inevitablemente, su punto de referencia inmediato. Castanys, Muntañola o Cesc, cuyo puesto de observación estuvo o está situado en Barcelona, serán estudiados en el apartado siguiente.

Mingote

Este «monstruo sagrado» del humor gráfico español, Antonio Mingote, madrileñísimo en opinión de los dibujantes catalanes, nació en Sitges (Barcelona), el 17 de enero de 1919. Publicó su primer dibujo en *La Codorniz* en diciembre de 1946. En 1953 pasó a *ABC*, donde se hizo cargo del chiste diario, tarea en la que sigue y que le ha convertido, sin duda, en el humorista gráfico más popular del país.

En España, donde las tiradas de los diarios rozan con frecuencia el ridículo, publicar en un periódico que supera los 200.000 ejemplares es determinante. Sólo Máximo en *Pueblo*, Dátile en *Ya*, Muntañola y Perich en *La Vanguardia* pueden gozar de una audiencia comparable a la de Mingote.

Fundador de ese vivero de dibujantes que fue *Don José*, Mingote ha publicado numerosos libros recogiendo sus chistes e historietas, y además *Historia de la gente*, *Historia de Madrid* y *Hombre solo*, entre otras obras. Ha editado christmas, ha realizado campañas publicitarias, ha «inventado» barajas españolas, ha sido a veces escenógrafo teatral e incluso ha escrito un manual para jugar al mus.

Es asimismo autor de cuentos de ciencia-ficción y guionista de cine. Aparte de su labor diaria en *ABC*, ha colaborado como dibujante en casi

todas las revistas de España. Prensa Española, editora de *ABC*, creó un galardón que lleva su nombre —el Premio Mingote—, destinado a recompensar anualmente la mejor labor gráfica en la prensa diaria. Dicho premio lo han obtenido hasta ahora, entre otros dibujantes, los humoristas Tono, Mena y Quesada.

Mingote afirma que entre los dibujantes extranjeros sus preferidos son Steinberg, André François y Ronald Searle.

Mingote es hasta tal punto una institución en el humor español, es tan unánime el acuerdo entre sus colegas en considerarle como el dibujante más representativo de la posguerra española, se han dicho tantas y tan buenas cosas sobre su obra, que nos resulta difícil escribir algo nuevo sobre él: caeríamos en la repetición o en el panegírico.

Sin embargo, resulta igualmente difícil rastrear, en busca de un contraste frente al elogio unánime, una crítica negativa sobre su obra. Y es que Mingote, en un país tendente a las posiciones extremas, ha logrado un insólito consenso general: parece haber hallado el casi imposible punto medio que complace a todos.

Mingote no es considerado reaccionario por las izquierdas ni revolucionario por las derechas. Colaborador de un diario monárquico, es respetado por los republicanos más convencidos. Madrileño adoptivo pero indudable, merece la admiración de los viejos burgueses catalanes que añoran a Castanys, y también la de los jóvenes contestatarios adeptos de Perich. Hasta la fulminante irrupción de éste, por cierto, fue el único humorista gráfico de prensa que alcanzó como tal la consideración de «personaje» popular.

En cuanto a la «forma», su dibujo clásico pero en absoluto anacrónico es considerado admirativamente por geometristas como Tono o por iconoclastas espontaneístas como Madrigal. Forges, buen definidor sintético, capaz de encerrar con rara agudeza el humor de Pablo en la frase «triste y popular», se limita a dar de Mingote esta definición inmejorable: «Mingote».

Buscando con insistencia alguna opinión más matizada —en un desesperado intento de evitar la hagiografía—, hemos de recurrir a la expresada por Luis Bares en *ND* (8 de noviembre de 1970): «Durante muchos años el chiste español estaba subdesarrollado. Prácticamente se vivía del humor semi negro semi Gila de Mingote, especie de sociología madrileña edificada sobre un dibujo desgarrado y descuidado, pero de gran plasticidad. Mingote acaparaba con justicia el interés humorista de la Prensa, pues prácticamente no tenía quien le secundara. Su afición principal

han sido siempre los 'socavones', y desde sus viñetas ha realizado una crítica inteligente a los problemas que tiene planteados inmemorialmente el Ayuntamiento de la capital. Mingote no se renueva mucho, pero tampoco pasa, lo cual es, sin duda alguna, difícil virtud.»

Difícil virtud, en efecto, la de permanecer vigente sin renovarse mucho. Pero es que, además, creemos que el proceso de renovación de Mingote no puede ser lícitamente calibrado «a peso» —mucho o poco—, sino en función de su ritmo. Del mismo modo que Máximo se renueva mediante saltos bruscos, Mingote lo hace de modo insensible, imperceptible casi. Basta comparar sus dibujos de 1953 con los de 1960, y éstos con los de 1969, para darse cuenta de que Mingote, sin que sus lectores lo notaran apenas, ha ido poniendo constantemente al día su manera de hacer.

Sigamos con los argumentos de Bares. ¿Humor «semi negro semi Gila» el de Mingote? Si de algo queda cerca la ya lejana «pareja siniestra» (lo más «negro» de Mingote que recordamos), no es de Gila, sino de Chas Addams. En cuanto a considerar a Mingote como un sociólogo madrileño aficionado a los socavones... En efecto, Madrid ha gozado de abundantes socavones y Mingote los ha utilizado como tema para sus chistes. Pero es sólo una parte, y no la más importante, de su amplísima temática.

¿Y su constante crítica del puritanismo retrógrado? ¿Y su reiterada toma de partido a favor de la belleza que se muestra (las guapísimas «chicas» de Mingote exhalan un erotismo sano y estimulante) y contra la pudibundez que murmura? ¿Y su Edad de Piedra, tan repleta de resonancias políticas actualísimas? ¿Y sus retratos de la vida rural castellana? ¿Y sus ataques contra el caciquismo y la hipocresía? Toda esta temática rebasa ampliamente la sociología municipal y convierte a Mingote en un crítico, no por moderado menos lúcido, de la vida española toda.

¿Dibujo desgarrado y descuidado, pero de gran plasticia, el de Mingote? Dejando aparte el curioso término «plasticia», lo cierto es que el dibujo de Mingote en absoluto puede ser calificado de desgarrado ni de descuidado. Es un dibujo vivo y gestual, sí, pero equilibrado y cuidadoso. (Madrigal sí es desgarrado y descuidado, y ambas cosas son en él virtudes.)

Respecto al dibujo de Mingote, nos parece mucho más penetrante el análisis de José Luis Velasco: «Mingote trabaja con plumilla de dibujo y tinta china y, antes, aboceta sus tra-

bajos a lápiz. Su trazo es ágil y algo brusco. En algunas zonas de sus dibujos el trazo se engrosa vigorosamente a causa de un plumazo violento sobre el papel. No es un estilista preocupado por la consecución de un determinado grafismo o un efecto estético peculiar. Se limita a crear los personajes que necesita de modo que resulten lo más expresivos posible, lo más 'reales' posible con respecto a la idea que quiere manifestar. No obstante, compone muy bien sus dibujos, dentro de una línea clásica, que consiste en dibujar 'todo lo que hay' en la viñeta.»

También en el humor de Mingote ha calado con agudeza José Luis Velasco: «La clave de Mingote es la siguiente: practica un dibujo de fácil conexión con los tipos y ambientes reales que nos rodean; o sea, un grafismo humorístico de corte realista, que caricaturiza, en el más elemental sentido de la palabra, el mundo vivo de cada jornada. Después plantea su humor basándose en problemas comunes que expresa de un modo directo y familiar. Ahora bien (y ésta es otra clave), su humor, a pesar de esta característica, no deja de ser complejo. Su temática no es simple, y en la mayoría de los casos los trabajos de Mingote ahondan sutilmente en la actualidad, evidenciando la presencia de un autor inteligente, penetrante observador y de amplia cultura. Es el equilibrio hecho humorista gráfico. Entre las dosis de caricaturización de sus personajes y ambientes, la fuerza de la idea y la expresión literaria de los pies, siempre existe una coordinación perfecta. Nada es demasiado exagerado, ni demasiado grisáceo. Estas características le han permitido ser el humorista de las clases medias, sin que por eso deje de apreciarse en sectores más intelectuales o avanzados.»

¿Hubiera dicho Mingote más cosas en otro contexto? Probablemente. En entrevista con Del Arco, declara que mantiene lo dibujado y escrito en el papel. Pero añade: «Echo de menos más papel.» Nuestro hombre es muy consciente de las limitaciones objetivas cuando le dice a Lolita Sánchez en *T/e*: «Mis chistes son políticos sólo aproximadamente porque en España la política es sólo aproximada debido a que nuestros políticos son sólo aproximados.»

Sí, Antonio Mingote, en otras circunstancias, hubiera dicho más cosas. Pero nos atrevemos a conjeturar que no hubieran sido más violentas: Mingote es un moralista lúcido, que cree en las virtudes de la educación (en todos los sentidos del vocablo). «Hay que construir —dice—, aunque sea a puñetazos, escuelas, y hay que educar al español. El pueblo hispánico no sazónará

en madurez con muchos tecnócratas, sino con hombres que lean mucho todos los días y entiendan bien lo que leen.»

Acaso la clave de la aceptación casi unánime de que goza Mingote como humorista y como hombre, de su éxito indiscutible como dibujante, pueda hallarse en dos sencillas frases. La primera es de Guillermo Luca de Tena: «Lo suyo —dice refiriéndose al autor de *Arturo y Pepe*— es el recato y la reticencia hacia fuera, y por dentro una infinita comprensión de las flaquezas humanas, una infinita tolerancia, un infinito anhelo de justicia entre los hombres.» La segunda frase es de Pablo Picasso: «Lo que pasa con Mingote es que es un dibujante como una casa.»

Dátile

Emilio Dáneo Palacios —Dátile— nació en Barcelona el 24 de junio de 1921.

«Trasladado en seguida a Granada, allí viví y estudié hasta el 1936. Hice la guerra con los nacionales, que terminé de teniente provisional. Actualmente soy teniente coronel de Aviación.

Publiqué mis primeros dibujos en *Ya*, en 1954. Un año más tarde inicié mi colaboración en *La Codorniz*. Desde entonces he mantenido estas dos colaboraciones, con algunas apariciones esporádicas en diversas revistas y Televisión. No he mantenido ninguna colaboración en publicaciones extranjeras.

Es difícil calcular cuántos dibujos habré publicado, quizá unos 25.000, e imposible saber cuántos he hecho, pues desde niño creo que no he dejado de dibujar un solo día. Sólo he conseguido dos premios: el del Club Internacional de Prensa y un segundo en el Concurso anual de la Lotería Nacional.»

Dátile, cuya modestia es acaso excesiva, hubiera podido tal vez conseguir la Paleta Agromán: pero su condición de miembro del jurado que otorga anualmente dicho premio se lo impide.

Los amantes del «dibujo bien hecho» aprecian poco el de Dátile. Es cierto que los dibujos de Dátile no son particularmente agradables a primera vista. A veces llegan a extremos de descuido y dejadez realmente inauditos. No es lo suyo, pensamos, un «feísmo» premeditado, no es la coquetería del dibujante de grandes recursos que finge dibujar mal: Dátile, creemos, dibuja así porque así le sale.

Dátile dibuja a vuelapluma —o a «vuela-rotulador»—, con gran rapidez, intuitivamente, y el resultado *estético* de su trabajo parece no importarle en absoluto. Ahora bien: ocurre que la funcionalidad expresiva del dibujo de Dátile es absoluta.

En sus dibujos hechos de cualquier manera, con aparente zafiedad y como a marchas forzadas, no hay más elementos que los imprescindibles: pero nada realmente necesario falta en ellos.

Los chistes de Chumy, como los de Mingote o Cesc, pueden constituir sin el pie —al margen de que los tres son excelentes humoristas— bellos dibujos válidos como tales. Los dibujos de Dátile, sin el chiste al que sirven, no son nada. ¡Pero cómo sirven al chiste, con qué total eficacia!

Aunque solo fuera por eso, Dátile no podría faltar en ninguna panorámica de nuestro humor actual. «Hay extraordinarios humoristas que dibujan mal —dice Mingote— y no necesitan hacerlo mejor.» Pero es que, a poco que los observemos con mayor atención, nos damos cuenta de que los dibujos de Dátile ni siquiera son malos.

Dátile, como dibujante, tiene por de pronto la enorme virtud de no ser esclavo de un estilo. Su personalidad es inconfundible, pero no es constrictiva. Nunca se detiene ante un tema porque se sienta incapaz de resolverlo gráficamente. Si necesita dibujar un árbol, dibuja un árbol, y aquello es un árbol. Si necesita mostrar una aglomeración de automóviles o una multitud, un toro, un caballo o una catedral, lo hace. Lo hace mejor o peor, pero el lector sabe inmediatamente que aquello es una multitud o una catedral gótica.

Nunca hay filigranas estéticas, nunca se plantea Dátile problemas innecesarios. Parece elegir con frecuencia el camino más fácil, pero ese camino lo recorre con un desparpajo y una eficacia admirables, sin complejos. En cuanto a sus personajes, su expresividad facial y sus actitudes corporales son también irreprochables, siempre y cuando el lector haya abandonado prejuicios estéticos e ideas fijas acerca de la belleza de la línea o el equilibrio compositivo: todo eso puede ser exigible en un grafista publicitario, pero no es imprescindible, en modo alguno, en un humorista gráfico.

Porque, eso sí, Dátile es un humorista gráfico considerable, y de una fecundidad asombrosa: en *Ya*, con frecuencia, aparte del chiste destacado en las páginas de actualidad, publica dos o tres más en las páginas de huecograbado. Dátile tiene una gran capacidad de observación, y raras veces un chiste suyo es anodino: ha entendido muy bien qué es un chiste gráfico.

Dátile comparte con Pablo, Forges, el propio Mingote y otros dibujantes (madrileños en cuanto que ejercen su actividad

en Madrid) esa curiosa facilidad para encontrar las palabras precisas y exactas del pie, las palabras cuyo incisivo acierto convierte en excelente un chiste que en principio no pasaría acaso de discreto. Facilidad ésta que, con la excepción de Perich, no poseen en general los dibujantes catalanes, acaso porque no se expresan en su lengua materna y no están en contacto con el gracejo verbal popular tan característico de Madrid.

Y no se trata, conste, de dotes literarias de escritor. Se trata de dotes literarias de humorista gráfico, de la perfecta complementación verbal de un dibujo que, a su vez, complementa perfectamente al pie. Una frase anodina se convierte en expresiva bajo un dibujo que, sin ella, sería asimismo insignificante.

«Nadie mejor retratando a la familia española», dice Forges de Dátile. Y tiene razón. Los enfrentamientos generacionales en las familias de clase media, los chicos que crecen, el sueldo que no alcanza, los atascos de utilitarios y las dificultades de aparcamiento, las vacaciones, el comienzo del curso escolar... Nadie mejor que Dátile, en efecto, reflejando los menudos problemas —no tan menudos para sus protagonistas— de una parte considerable de la sociedad española contemporánea.

La temática de Dátile, además, se ha ido ampliando a medida que las circunstancias lo han permitido. En los últimos años ha dado algunas excelentes muestras de humor político (al nivel relativo en que, como dice Mingote, se mueve en España tal tipo de humor), y aunque lógicamente no es previsible que Dátile nos ofrezca nunca chistes antimilitaristas como los de Siné, sí es probable que su fecunda vena crítica, sin abandonar la moderación, se agudice en el futuro próximo.

Pablo

Pablo —Pablo San José García para el registro civil— nació en Larache (Marruecos), en 1926. Durante muchos años simultaneó su labor como humorista gráfico con el trabajo diario en una oficina. Este detalle y su condición de padre de familia no son datos tan accesorios como a primera vista pudiera parecer respecto de la comprensión de las claves últimas de su obra humorística.

«Creo que mi primer dibujo apareció en el diario *Pueblo*, allá por los años cuarenta y tantos; mis primeros dibujos eran tan tontos como los de ahora, pero, eso sí, mucho peor dibujados. No estudié en ningún centro

oficial ni academia, en lo que al dibujo se refiere. Sin embargo, puede decirse que jamás dejó el lápiz de la mano, a excepción de las horas de dormir. Si tengo alguna influencia, que la tendré, como todo el mundo, ciertamente no sé cuál será, pues es difícil que uno mismo descubra esto. Estará en todo caso en los dibujantes más o menos realistas, pues considero que mi dibujo, aunque no antiguo, es bastante realista: la gente lleva los ojos donde los debe tener, y los brazos son de una longitud como es debido, y no salen del codo ni nada de eso.»

Pablo, aparte de su colaboración permanente en *La Codorniz*, ha «puesto monos» en *Car*, *Autopista*, *La Legión*, *Vía Libre* y, ocasionalmente, en *ND* y otros diarios nacionales. También ha colaborado, aunque de modo esporádico, en la prensa extranjera. Obtuvo la Paleta Agromán en 1963, y en 1967 publicó el libro *La Oficina Siniestra* (véase capítulo III).

Pablo se considera a sí mismo como un dibujante realista en todos los sentidos—formal y temáticamente—, y señala que sus preferencias como creador se inclinan por el chiste social: «Mi tema preferido es el social. Es el que más me preocupa y en torno al que tengo más obra.»

En lo que se refiere a «La oficina siniestra»—lo más característico en la obra de Pablo—, nos remitimos a lo ya apuntado en el capítulo III. Las consideraciones que allí hacíamos son aplicables, en general, a todo el humor de Pablo, que no empieza ni termina en la oficina citada: están también, como constantes de su mundo peculiar, «Doña Ursula la Moralísima», los niños, el gitano con oso y trompeta, las niñas uniformadas de colegio, los enanitos del bosque, los reclutas y las «empleadas del hogar»...

Pablo—«triste y popular», según la excelente definición de Forges ya citada—es un autodidacta. No sólo un autodidacta en el campo específico del dibujo de humor, donde casi todo el mundo lo es, sino en el más dilatado ámbito de la cultura en general. Tiene, como en la literatura escrita pueda tenerlos Francisco Candel, los defectos y las virtudes del autodidacta integral, del hombre que ha ido acumulando su bagaje cultural por cuenta propia, anárquicamente, al margen de cualquier sistematización universitaria o no.

Virtudes y defectos que, en cierto modo, se complementan: por un lado, cierta carencia de una visión totalizadora de la realidad (visión capaz de relacionar dialécticamente los múltiples factores que la integran) y un cierto exhibicionismo cultural—no muy frecuente en Pablo, seamos justos— típico de quien ha tenido un contacto laborioso y difícil con la cultura; por otro lado, un entronque visceral con lo popular, infalible casi siempre, que le permite evitar la distanciación cultural res-

pecto del lector que tanto perjudica a algunos dibujantes más intelectualizados. Incluso cuando incurre en algún intelectualismo (pocas veces, insistamos), Pablo lo hace situándose, de modo instintivo probablemente, al estricto nivel del público corriente que lee sus chistes.

«Nunca el estilo y el hombre estuvieron tan hermanados y confundidos.» Esta frase, que Guillermo Luca de Tena dedica a Mingote, puede igualmente aplicarse a Pablo con absoluta propiedad. Pablo es un hombre resignado y, cosa infrecuente en un humorista gráfico, algo proclive al chiste oral. Pero en el fondo de sus «gracias» verbales (muy inferiores a las dibujadas) late la misma infinita tristeza que en sus chistes gráficos.

Pablo (que posee ese asombroso don para elegir las palabras exactas del texto, del cual ya hablábamos a propósito de Dátile) no observa desde lejos la realidad: es un hombre inmerso en el mundo que sus chistes reflejan, tan incapaz como sus propios lectores de escapar a los opresivos condicionamientos de dicho mundo. En este sentido, el humor de Pablo es testimonial como pocos: es el grito triste, bajito y remendado surgido de la entraña misma de la más baja clase media matritense.

Serafín califica de barojianos a los oficinistas de Pablo. Pero el Baroja de *La lucha por la vida* era un ex médico vasco—casi un entomólogo— que recorría el submundo arrabalero de Madrid en busca de personajes: Pablo es uno más de sus propios personajes, un personaje capaz de dibujar, semana tras semana, su autobiografía.

Cebrián

Julio Cebrián nació en La Rúa-Petín (Orense) e hizo el bachillerato en la capital de su provincia. Estudió Derecho en Madrid, donde reside desde los primeros años cincuenta. Estudió asimismo (aunque por poco tiempo) en la Escuela de Cine. Viajó por el extranjero, fue director artístico de una agencia de publicidad y colaboró con los hermanos Moro «en la realización de los filmlets al uso».

«Publiqué mis primeras cosas en periódicos, periodiquillos, revistas y hojas parroquiales.» Pero puede decirse que su actividad continuada como dibujante se inició en *Don José*, revista de la cual llegó a ser, en los últimos números, la primera figura. Después colaboró de modo continuado en *La Codorniz*, y también en *La Actualidad Española*, *El Alcázar* de Pesa, *Pueblo*, *Critica*... En 1971 sus chistes comenzaron a alternar con los de Madrigal en el nuevo ND.

Ha obtenido la Paleta Agromán y «todos los premios de menor cuantía que solemos obtener los humoristas más o menos conocidos». Al margen

de su actividad como dibujante ha realizado en la prensa y la Televisión reportajes, entrevistas y comentarios sobre arte.

Como dibujante de humor, Julio Cebrián es, al igual que Abelenda, Ballesta y Puig Rosado, un hijo de *Don José*. Forma parte, a nuestro juicio, con Máximo y Chumy, del trío de dibujantes españoles más intelectualizados. Comparte también con Máximo una extrema inquietud formal, que le hace evolucionar por saltos bruscos y abominar de sus etapas pasadas. En realidad, Cebrián está mucho más cerca de Máximo que de los dibujantes que le acompañan en este apartado—Mingote, Dátile y Pablo—, todos ellos de evolución leve y lenta.

En las antípodas de Dátile y Pablo, cuyos recursos formales son muy modestos, el grafismo de Cebrián—calificado por Conti de subyugante— es de una riqueza y una audacia que rozan muchas veces lo impertinente. Lo que Máximo llama su «desgarrado iberismo» se manifiesta a veces mediante nerviosos e intrincados trazos a bolígrafo, de un feísmo deliberado y desafiante, en otras ocasiones a través de una limpia y desnuda, sintética línea de asombrosa belleza.

Herederó, como todos los grandes, del gran Steinberg, en su obra fue visible durante algún tiempo—aunque él no lo cita—la huella barroca y surrealista de Goñi. Pero después pareció ir derivando (a saltos, eso sí) hacia un sintetismo despreocupado que roza con frecuencia la pura abstracción formal.

Cebrián dibuja como quiere, porque puede. Huyendo conscientemente del dibujo «bonito» en sentido tradicional—que probablemente desprecia—, llega a un esteticismo plástico que adquiere valores propios al margen del chiste. Hasta tal punto que muchas veces sus grafismos se convierten en entes autónomos, acompañados casi siempre, eso sí, por textos de muy cuidada calidad literaria: no se trata ya de chistes, sino de reflexiones políticas, filosóficas o estéticas encabezadas por búsquedas gráficas logradísimas.

El peligro del esteticismo gratuito le acecha constantemente, pero casi siempre es salvado por la categoría intelectual (a veces innecesariamente intelectualista) de sus obras y por una clara conciencia de que—son palabras suyas—«fuera de la idea casi todo es esteticismo». Cebrián afirma no estar satisfecho de sus dibujos, lo cual denota una acaso excesiva severidad autocrítica.

Como cronista de la realidad cotidiana Cebrián es impuro: su humor desprecia implícita o explícitamente la crítica directa y suele tender a la reflexión filosófico-política. Cebrián, más orsiano

que barojiano pueda ser Pablo, quiere elevar la anécdota a categoría; y se lamenta de que ello no sea posible: en España —dice— «se puede hacer humor anecdótico, pero no categórico».

Al margen de que considere su trabajo de dibujante como una habilidad para ganarse el cocido (afirmación aparentemente cínica que, a nuestro juicio, sólo expresa una parte de la verdad), parece evidente que este intelectual se siente incómodo en la prensa diaria. La prensa diaria exige un humor altamente operativo, en gran medida basado en la sátira y la ironía, que —según Cebrián— «constituyen los pilares del humor de medio pelo».

Este aristocraticista del humor gráfico español —reverso de una medalla en cuyo anverso estuviera Pablo— aspira a un humor de mayor altura, sabiendo muy bien que tal humor no llega nunca al lector corriente del periódico: «El humor profundo —dice—, filosófico, de gran voltaje, no suele irritar porque su misma sutileza lo hace pasar inadvertido.»

Pero, del mismo modo que Larra, otro aristócrata no millonario, se refugiaba en las costumbres, Cebrián se refugia en el humor anecdótico, sin renunciar por completo a convertirlo en categórico, dentro de lo posible, cuando tiene ocasión. De esta tensión entre lo que se quisiera hacer y lo que se puede hacer ha nacido una obra autodespectiva y provocadora, a medio camino entre la suficiencia y la histeria, una de las muestras más peculiares y fascinantes del humor gráfico español de estos últimos años.

4. OBSERVADORES DE LAS CATALUÑAS

¿Cuántas Cataluñas hay? Si ya Machado nos dijo que había dos Españas, aceptemos que también hay, por lo menos, dos Cataluñas, como muy bien ha demostrado Ángel Carmona en un libro de importancia fundamental titulado precisamente *Dues Catalunyaes*: la Cataluña de la «Lliga», de Prat de la Riba y de los «Jocs Florals», de un lado; la Cataluña «xarona», la de los «hombres del barrio», la que va de Robreño a Joan Manuel Serrat, pasando por Monturiol y Clavé, de otro.

Ambas Cataluñas han tenido sus humoristas gráficos. Concretándonos al período posbélico, la primera ha tenido su claro representante en Castanys; un hombre, como se suele decir, «de

derechas de toda la vida». Sobre Muntañola, Peñarroya, Tísner, Conti y Cerón ya hablaremos cuando llegue el momento. Cesc, francotirador pacífico pero agudo, ha lanzado su mirada penetrante sobre las dos Cataluñas y ha abierto así el camino a Perich, catalán universal como todos los «hombres del barrio» (aunque haya nacido y vivido en el «Ensanche» pequeñoburgués).

Porque lo que distingue esencialmente a la Cataluña de Prat de la Riba y Castanys de la de Serrat y Perich es el localismo de estrechísimos horizontes y el catalanismo como autolimitación en la primera, la vocación internacionalista sin límites y la catalanidad nunca excluyente en la segunda. En pocas palabras: el humor de Castanys es sólo catalán, sólo una parte de Cataluña puede identificarse y gozar con él, y fuera de Cataluña no interesa a nadie; el de Perich es cachondamente catalán, ferocemente español y expansivamente universal.

Ya tendremos ocasión de volver sobre todo esto.

Castanys

Valentín Castanys (Barcelona, 1899-Barcelona, 1965) nació en el seno de una típica —tópica— familia burguesa catalana: su abuelo era industrial textil. El joven Valentín se hizo ingeniero electricista (al igual que Lenin y los bolcheviques, la burguesía textil catalana se había dado cuenta de la importancia que iba a tener la electricidad), pero no ejerció dicha carrera.

A los dieciséis años dibujaba ya para *En Patufet* y *Virolet*. Pronto fue director y principal figura de la revista deportiva *Xut*, nacida en los primeros años veinte. (Tras la guerra, como ya vimos, reincidiría en el humor deportivo con *El Once*.) En *Xut*, Castanys creó el «sidralisme», especie de filosofía conformista y bienhumorada que resumía en la frase: «Ves per on, mira que tal, se olvidan las penas bebiendo sidral.»

Colaboró en *La Veu de Catalunya*, órgano del catalanismo conservador. Fue director artístico y principal dibujante del semanario satírico *El Be Negre* (fundado en 1931), que más tarde abandonó para fundar *El Lliri Blanc*, revista fundamentalmente dedicada a luchar contra la izquierda catalana. Tras el triunfo electoral del Frente Popular el *Lliri* murió, y al comenzar la guerra civil Castanys huyó a Italia en un barco francés, disfrazado de oficial galo. De Italia pasó a Francia y de allí a San Sebastián, donde colaboró en las publicaciones del Movimiento y creó las «Andanzas de un flecha y un pelayo».

Vuelto a Barcelona al finalizar la guerra, ilustró las llegadas triunfales a la ciudad, colaboró en *Destino* y algún tiempo después en el *TBO*. A partir de 1946, y hasta su muerte, se hizo cargo del chiste diario en *El Correo Catalán*: hora y media antes de morir de hemorragia pulmonar hizo sus dos últimos chistes para el *Correo*, dejando inacabada una página destinada al *TBO*, que así la publicó como póstumo homenaje.

Castanys no sólo dibujó, sino que escribió mucho: en la radio se hizo

famosa su «Familia Sistacs». Hizo teatro, dio numerosas conferencias humorísticas y charlas radiofónicas, realizó cine amateur y grabó discos.

Castanys fue un humorista bienhumorado, cosa infrecuente. Santos Torroella afirma que el rasgo principal de su humor fue la «cordialidad», exenta de malevolencia y sarcasmo. «El sarcasmo —decía el propio Castanys— es hijo del inconformismo, y el humor alegre de la bondad.» Quería que sus chistes fueran considerados como «comentarios festivos en familia». «El humor —añadía— puede ser la base de nuestra felicidad.»

Como «cronista de la sonrisa» es definido por Pablo Vila San Juan, y como «caballero cristiano» por Luis Marsillach. Expresó, sigue diciendo Marsillach, «el sentido irónico de la vida del pequeño burgués catalán». «Su gracia —escribe Ignacio Agustí— se identificaba plenamente con la sustancia de nuestra tierra.» Y prosigue, en su artículo necrológico sobre el dibujante desaparecido: «La burguesía ha perdido su trazo. Y cuando veamos a ciertos orondos señores de la derecha del Ensanche caminar los domingos con el paquete de pastelillos en la mano, añoraremos al hombre que los eternizó en el papel.»

Manuel Amat analiza con agudeza las claves del humor de Castanys: «Sus dibujos hicieron blanco siempre en el espíritu hogareño, sentimental y tradicionalista de los barceloneses. Sus enfoques y juicios gozaban de la adhesión del hombre de la calle, del cabeza de familia, del director de empresa, del censo eclesiástico, de las señoras de profesión 'sus labores', de los 'hinchas' y de los deportistas.»

Cabría preguntarse, sin embargo, si ese espíritu hogareño, sentimental y tradicionalista «de los barceloneses» era el de todos los barceloneses o sólo el de los barceloneses del Ensanche, y si el «hombre de la calle» al que se refiere Amat era también el que transitaba por las callejas sin asfaltar de Can Tunis o sobre los adoquines ennegrecidos por el humo industrial del Pueblo Nuevo.

«Valentín Castanys —seguimos citando a Amat—, tan admirado y querido, fue el reverso de la medalla de esa manoseada leyenda que encasilla a los humoristas entre la gente taciturna, triste, de carácter agrio y pesimista. En el seno familiar, en el ambiente de su peña de los martes, en las tertulias de las redacciones, se mostró en todo momento un hombre alegre, cordial, indulgente y benévolo.»

«No era Castanys —observa acertadamente Amat— un frío humorista de laboratorio, de fórmulas matemáticas e infalibles.

De natural espontáneo y sencillo, su gracia se apoyaba en la rapsodia de las pequeñas observaciones y anécdotas cotidianas. El trascendentalismo le abrumaba. En sus dibujos, divertidísimos e inconfundibles, constituía su temática predilecta el retablo del diario acontecer: el taxista locuaz, la guerra del '600', la venta de localidades, el problema doméstico, el veraneo y la colonia, la requisada sombra dominical del pino predilecto, el piso a plazos, la nueva ola, el pretendiente guitarrista, etc.»

En efecto, salvo algunas escapadas al humor político internacional (antialiadas o antisoviéticas en el *Correo* de 1946, más anodinas después), la «gracia» de Castanys fue fundamentalmente casera («casolana», por utilizar un término catalán) y representó a una determinada clase: la que podía permitirse ir a veranear («estiuajar») en cerradas y muy tradicionales «colonias». No había pobres—como en Cesc—ni obreros—como en Perich—en los chistes de Castanys: cuando los había, eran sólo un simpático elemento *decorativo* perfectamente integrado.

La alusión a la «nueva ola» y al «pretendiente guitarrista» es significativa: en efecto, Castanys—como Doré en el siglo pasado o Tovar en los años veinte—arremetió, con su suavidad habitual, eso sí, contra todo lo nuevo, fuera una moda vestimentaria, una tendencia pictórica, un adelanto técnico, una idea o simplemente un fenómeno como el turismo. Todo lo extraño, todo lo que de algún modo podía poner en peligro las inamovibles estructuras tradicionales de una determinada Cataluña era puesto en la picota por Castanys: de tan casero, su humor rozaba con frecuencia la xenofobia.

En lo formal, Castanys fue un muy correcto y sólido dibujante de corte tradicional, que apenas evolucionó con el correr de los años: murió a tiempo de no quedar convertido en un anacronismo, en una pieza de museo que se hubiera sobrevivido a sí misma.

Muntañola

Joaquín Muntañola nació en Barcelona, el 9 de abril de 1914. Publicó sus primeros trabajos en *Esquix*, *En Patufet* y *TBO*. Más tarde colaboró en *El Mundo Deportivo*, *Dicen*, *Atalaya*, *Páginas Vividas*, *Vida Deportiva*, *Barcelona Deportiva*, *Barça*, *RB*, *Lean*, *Tele/estel*, etcétera. Colabora también en *El Correo Catalán* y, desde hace varios años, se encarga del chiste diario de *La Vanguardia* (en 1970, dicho periódico —el de mayor tirada de España— comenzó a publicar dos chistes diarios: el de Muntañola y el de Perich).

Muntañola fundó y dirigió la interesante revista humorística *Locus*, de corta vida (véase capítulo IV). Ha publicado tres libros y ha estrenado varias obras de teatro, una de ellas, *En Baldiri de la Costa*, de extraordinario éxito. Ha escrito también guiones para el cine.

«He hecho también carteles, decoración de escaparates, películas de dibujos, publicidad, reportajes de viajes, comentarios de cine y tres hijos.»

Muntañola, en efecto, es un hombre prolífico, de una fecundidad pasmosa y un ingenio inagotable: la viva imagen del catalán trabajador. Cualquier otra consideración pasa a un segundo término ante este hecho. Muntañola es acaso el español que más chistes ha dibujado: en periódicos—tres o cuatro al día a veces—, en vallas callejeras, en calendarios, en almanaques para médicos—365 chistes al año sobre médicos—, en todas partes.

Tal fecundidad, es evidente, tenía que afectar en alguna medida a la calidad: no puede exigírsele a un hombre que produce millares de chistes al año que todos, ni siquiera la mayor parte, sean buenos. En lo formal, Muntañola salvó el escollo con notable habilidad mediante un formulismo elementalista rápido, agradable, eficaz y muy funcional, en el cual no se aprecia por cierto ninguna influencia marcada de dibujantes anteriores: Muntañola elaboró sus propias fórmulas y se mantuvo fiel a ellas.

Su trazo es monocorde pero vivo, y sus figuras, de la base real pero de ejecución espontaneísta, resultan casi siempre expresivas. Suponemos que dibuja directamente, sin boceto previo, y esto hace que, sin complicarse nunca la vida con problemas compositivos o estéticos, logre un grato dinamismo simple, poco frecuente en los dibujantes de su generación. Posee además Muntañola una envidiable habilidad para la caricatura personal, de trazo seguido y sintético, que casi siempre refleja muy bien al personaje con los elementos mínimos.

En lo temático, Muntañola es un Castanys más joven y algo menos limitado. Parte de lo dicho acerca de Castanys (al que Muntañola cita como su dibujante preferido) podría aplicarse al propio Muntañola. Como Castanys, Muntañola se confiesa partidario de la crítica con buen humor y abomina del «malhumor». Como Castanys también, ha encontrado en el deporte uno de sus filones favoritos.

No obstante —signo de los tiempos acaso—, el mundo de Muntañola ha sido un poco más amplio que el del viejo maestro. Su posición ante lo nuevo ha sido en general conservadora, pero una cierta venilla picaresca —heredera acaso del verdoso *Papitu*—

le ha permitido, dentro de las lógicas limitaciones impuestas por las circunstancias, «despertar malestares en estómagos particularmente delicados». Sin que nunca llegara la sangre al río, por supuesto.

Sin embargo, Muntañola, hombre con gran sentido de la oportunidad y enorme capacidad de adaptación, puede tal vez reservar alguna sorpresa en el futuro. Ya desde que comparte las páginas de *La Vanguardia* con Perich se permite algún coqueteo ligeramente «contestatario» e intenta introducir de vez en cuando en sus chistes ciertas resonancias políticas tangencialmente inconformistas.

De todos modos, en un régimen de plena libertad de prensa, lo más probable es que Muntañola se convirtiese en uno de los más fecundos e ingeniosos cultivadores del humor picante, que no es ni mucho menos sinónimo de humor inconformista: sólo cuando las circunstancias impiden su libre desarrollo puede el humor picante ser confundido con el humor contestatario. En una sociedad «permisiva», la pornografía y sus sucedáneos, hijos naturales de la represión y el puritanismo, se convierten en sólidos baluartes del orden establecido. Salvo que (como en Siné, Wolinski o, cuando le dejan, Perich) sean sólo un pretexto para un propósito agresivo: entonces devienen humor de ruptura. Pero éste no es el caso de Muntañola: su humor no pretende agredir, sino sólo divertir. Y es innegable que dentro de estos límites voluntariamente asumidos ha dado con frecuencia en la diana.

Cesc

Francesc Vila Rufas —Cesc es la terminación catalana de Francisco— nació en Barcelona, en el barrio de San Gervasio, en 1927. Su padre, Joan Vila, dibujante también, popularizó en las primeras décadas del siglo el seudónimo «D'Ivori». A los trece años, Cesc ingresó en la Escuela Masana, donde aprendió esmalte al fuego. A los quince celebraba su primera exposición de dibujos humorísticos, en la Sala Rovira de Barcelona.

Expuso de nuevo, varias veces, en Barcelona y otras ciudades. En 1952, el *Diario de Barcelona* buscaba un dibujante de humor para que se hiciera cargo del chiste diario (que en dicho periódico había estado ausente desde la reaparición posbélica). Cesc exponía entonces en Selecciones Jaimes, y Alberto del Castillo le propuso debutar como humorista gráfico de prensa, cosa que nuestro hombre hizo el 6 de noviembre de aquel año.

En enero de 1953 creó la revista *Tururut* (véase capítulo IV). En el *Diario de Barcelona* permaneció diez años. Tras estar alejado de la prensa diaria durante un par de años, ingresó en el recién nacido *Tele/express*, donde se desarrolló una de sus etapas más fecundas y maduras. Pasó des-

pués al *Correo Catalán*, cuyas páginas compartió más tarde con Perich y posteriormente con Oli.

Siguió celebrando exposiciones, en España y en el extranjero, colaboró en revistas internacionales —desde *Paris-Match* a *Punch*— y españolas (*Gaceta Ilustrada*, *Mundo*, *Serra d'Or*, *Tele/estel*), realizó campañas publicitarias y publicó, como autor o ilustrador, diversos libros, aparte de los que recogen sus dibujos de diarios o revistas (*La vida en broma*, *Gargots*, *Tics del país*).

Decimos que publicó libros como autor, pero nos referimos a libros de dibujos (uno de ellos, *La Costa Brava*, «ilustrado» por textos de Clarasó): Cesc, como algunos otros humoristas gráficos, no escribe otra cosa que los textos de sus dibujos, cuando los hay. En 1970 obtuvo el premio Ciudad de Barcelona de dibujo. En cuanto al número de chistes publicados, él calcula que rondará los 15.000.

Cesc es el Mingote catalán. Y no nos referimos al decir esto a posibles similitudes temáticas o formales (que también existen, aunque no a nivel inmediato), sino al consenso general logrado por él en Cataluña, similar al alcanzado por Mingote en Madrid. Chumy, Forges o Madrigal tienen partidarios apasionados, pero también detractores. A Mingote y Cesc no les discute casi nadie: están ahí, inmovibles en el aprecio de todos.

Es cierto, sin embargo, que la resonancia nacional de Cesc es mucho menor que la alcanzada por su obra en Cataluña. Ello es debido, en primer lugar, a que su actividad principal se ha desarrollado en diarios barceloneses. ¿Quién lee, fuera de Cataluña, *Diario de Barcelona*, *Tele/expres* o *El Correo Catalán*? Poca gente, aparte los profesionales de la prensa. Sólo cuando se ha extendido la costumbre de que los periódicos de Madrid y provincias reproduzcan chistes publicados en los de Barcelona (y viceversa) lo mejor de la obra diaria de Cesc ha llegado en alguna medida a los lectores del resto de España, como lo mejor de Forges, Dátile, Madrigal o los propios Chumy y Mingote ha podido ser conocido por el lector catalán.

Porque la colaboración de Cesc en revistas de difusión nacional (*Gaceta*, *Mundo*...) no ha sido lo bastante representativa como para que el lector peninsular adquiriese una idea cabal sobre el humor del dibujante barcelonés. No hay que olvidar tampoco que durante mucho tiempo, para muchos españoles, humor ha sido sinónimo de *Codorniz*, y Cesc no ha colaborado en *La Codorniz*.

Queda otra cuestión, ésta de fondo. ¿Es Cesc, como lo fue Castanys, un humorista «demasiado» catalán para ser degustado en otros ámbitos peninsulares? Sí y no. En lo temático, es evidente que gran parte de su producción es típicamente catalana,

Pero esto es una consecuencia lógica de su ubicación geográfica: si Cesc viviese o trabajase en Madrid, buena parte de sus chistes tocarían temas madrileños.

Cabe preguntarse, no obstante, si su *temple* mismo como humorista es sólo catalán. Cesc afirma que sus chistes no pueden calificarse de catalanes: «Diría que son universales.» Y el haber publicado en revistas extranjeras parece avalar esta opinión suya. Sin embargo, universalidad no es sinónimo de peninsularidad.

A nuestro juicio, el humor de Cesc es muy catalán, pero en un sentido universalista de lo catalán, pese a algunas reminiscencias caseras. Y ahí radica, pensamos, su principal diferencia respecto de Perich: en éste la catalanidad no es sustancial, en Cesc sí. Perich es un dibujante ibérico y universal nacido y hecho en Cataluña —con la lógica herencia que eso conlleva—, en tanto que Cesc es un dibujante catalán que sólo podía darse en Cataluña, pero que alcanza *como catalán* dimensiones nacionales e internacionales.

El mismo explica esto muy bien: «Trato de explicar los factores que han influido o siguen influyendo para que esta sociedad de consumo se comporte y actúe de la forma que lo hace. Las imágenes las 'retrato' dentro de nuestro país, pero en realidad el problema es a escala universal.»

«Al igual que mis mendigos, todos somos desgraciados», dice también Cesc. Y con ello entramos en otro punto clave de su obra. ¿Es el humor de Cesc, como tantas veces se ha dicho, un humor triste, resignado, que convierte el miserabilismo en poesía? A Cesc le preocupan la masificación, la angustia, el condicionamiento de la sociedad, la incomunicación, el desespero silencioso: él mismo lo dice. Pero, con gran frecuencia, tan complejas cuestiones quedan polarizadas en sus dibujos en un primario enfrentamiento *pobres-ricos*, sin esperanza aparente de modificación alguna.

A este respecto, Joan Fuster escribe (traducimos del catalán): «Probablemente, éste es un punto débil de Cesc. Nuestra sociedad, la sociedad en que vivimos, no comienza ni acaba en la polarización 'pobre'-'rico', ni menos aún en la disyuntiva 'muy pobre-muy rico'. Rectifico: sí comienza y acaba ahí. Pero la cosa no es tan sencilla.» Más adelante, Fuster nos da la clave del porqué, pese a esto, los dibujos de Cesc sobrepasan la mera exposición desesperanzada: Cesc toma partido. Dice Fuster: «El 'miserabilismo' está en los dibujos de Cesc, y no podría no estar en

ellos, porque el dibujante milita 'a favor' de los miserables o de los menesterosos. Pero su 'caricatura' tiene una notoria raíz sentimental. En la inextricable, incesante, penosa batalla del 'pobre' contra el 'rico', Cesc lucha con el 'pobre' y al lado del 'pobre'. Es una adhesión emotiva. ¿Por qué no?» Y concluye: «La noción de 'clase' continúa viva: subyacente, pero viva. 'A la hora de los postres', la caricatura del *lumpen* que Cesc esboza deviene amarga.»

Cesc, moralista sentimental, emplea, pues, la pobreza como elemento de contraste, con propósitos más agresivos de lo que su «grafismo franciscano» —la definición es de Máximo— da a entender al observador superficial. ¿Pero no corre su utilización de mendigos, obreros y pobres chupatintas el peligro de poetizar arquetípicamente la realidad? En este sentido, el análisis de Baltasar Porcel se nos antoja muy pertinente: «La realidad, hace quince, veinte años, era la de estos personajes. La de hoy es la de la corbata, el coche utilitario, la playa. Cesc, entonces, era realista al trazar al mendigo o al obrero remendadísimo. Ahora, en cambio, el uso de tales arquetipos —que tampoco son los que hacía antes: hay en su obra un acusado proceso de estilización expresionista— nos remite de inmediato a una idea, a una concepción moral de la sociedad, expresada, además, con un punto de poesía melancólica.»

Era inevitable: hemos vuelto a topar con la poesía, que si además es melancólica puede resultar inoperante al nivel voluntariamente revulsivo en que, con suave firmeza, pretende situarse Cesc. Concluye Porcel: «Volviendo al asunto de la poesía, se ha dicho a veces que los personajes de Cesc eran desvalidos, pesimistas. Es decir: que no tenían fuerza como reactivo. Yo no lo creo así, porque dejando aparte el factor de moralismo por distanciaci3n que decíamos, está la evidencia del hecho de que si bien la gente que nos presenta es débil, pobre, estos factores no la aplastan, no la hunden, sino que mana siempre una especie de nervio inquebrantable, como ingenuo, que margina y preserva a los personajes, los cuales —haciendo un esfuerzo imaginativo no excesivamente utópico— podemos pensar que quedan a la espera de un amanecer que será el suyo. Más que pesimismo, muestran una pasmada decepci3n.»

En Cesc, todas estas cosas —más acaso que en ningún otro humorista español— se expresan a través del dibujo mismo, que-remos decir a través de la línea misma de sus dibujos. El fondo es la forma, o «el medio el mensaje», que diría McLuhan. O vi-

ceversa: «En Cesc —dice Perich—, como en todos los grandes humoristas, existe un estilo que no es únicamente de forma, que es de fondo.» Por su parte, Porcel escribe: «Cesc dice cosas —o más aún: no es concebible sin su trasfondo ideológico—, pero es la configuración del dibujo la que las dice, no el texto que lleva debajo. La sencillez plástica de Cesc es de un impacto limpio, sutil, penetrante.»

Pero acaso sea Máximo quien más agudamente analiza la cuestión: «La gracia está en cada línea y también en el latido humano que expresa esa línea. Si sólo con miope suficiencia profesoral es posible separar fondo y forma, y sólo quedándose a mitad de camino del misterio es posible hablar de simbiosis de tales pretendidos factores, en Cesc ni el más recalcitrante desmembrador podría separar lo que en él es, como en todo artista auténtico, monolitismo a ultranza. El realismo tierno de Cesc, su amoroso y púdico desvelamiento de la verdad, su matizado sentido crítico, su entrañable solidaridad, su civilizadísimo sentido del humor [...] están en los dibujos todos y enteros de Cesc, sin que sea posible decir que es superior el dibujo a lo 'que dice', o la gracia de la situación a la línea que la perfila.»

5. DOS INTELLECTUALES POLITIZADOS

Al margen de sus hondas diferencias formales, temáticas o expresivas, lo que nos permite unir a Máximo y Chumy es el marcado carácter «intelectual» de muchos de sus dibujos, y la politización creciente —a medida que las circunstancias lo iban permitiendo— de su humor.

Máximo en *Pueblo* y Chumy en *Madrid* han cultivado el humor de actualidad, como Mingote en *ABC* o Dátile en *Ya*. Pero (sin que esto quiera decir que los chistes de Mingote o Dátile carezcan de contenido político o estén desintelectualizados) lo cierto es que Chumy y Máximo suelen tomar la actualidad como pretexto para lucubraciones menos inmediatas, situadas casi siempre a un segundo nivel en el cual la observación de la realidad ya no es el ingrediente básico.

Chumy Chúdez

Chumy Chúdez —cuyo verdadero nombre, por el cual no le conoce casi nadie, es José María González Castrillo— nació el 8 de mayo de 1927, en San Sebastián.

«Publiqué mi primer dibujo en el suelo de una calle de mi barrio, con tizas de colores, y me sirvió para que una señora me diera un duro. El segundo lo publiqué en *La Codorniz* en los ya lejanos años cuarenta. Estudié pintura con profesores particulares y luego en Madrid viví la vida de los pintores. Hice algunos cursos en la Escuela Oficial y en la de Grabado. Asistí a las escuelas libres de Madrid, Barcelona y París. Para dibujante de humor no me preparé, porque empecé a estudiar un poco de pintura y dibujo después de haber empezado en *La Codorniz*. Tengo influencias de casi todo el mundo, no sólo de profesionales, sino de particulares y hasta, supongo, de la gente que no me gusta. He colaborado en casi todas las revistas españolas...»

Chumy ha trabajado también para publicaciones extranjeras, pero ha mantenido su fidelidad, semana tras semana, a *La Codorniz*, y desde 1966, día tras día, al diario *Madrid*. Colaboró asiduamente durante cuatro años en Televisión, ha realizado documentales y ha escrito guiones de cine (entre ellos «Topical Spanish», de Ramón Masats). Sus dibujos han sido en varias ocasiones recogidos en libro. En 1970 obtuvo en Montreal el primer premio del VII Salón Internacional del Humor y la Caricatura, por un dibujo publicado el año anterior en el número 385 de la revista española *Triunfo*.

Como dibujante, estrictamente como dibujante, Chumy es asombroso. Ante la mayor parte de su obra —de súbitos vaivenes entre la distorsión y el realismo— uno se pregunta: ¿Cómo es posible que alguien dibuje tan bien? Tomando los límites del papel como punto de partida compositivo, Chumy logra verdaderas obras maestras de insuperable equilibrio o desequilibrio audacísimo. Su dominio de la figura, su trazo a pincel vigoroso y vivo, su pasmoso talento para jugar blancos y negros, su sentido del sombreado a la aguada, o del color, «no son para descritos». No queremos insistir mucho en este aspecto, porque inevitablemente caeríamos en el panegírico, cosa que nos desagrada: Chumy es acaso el más grande dibujante español.

Sin embargo, ya ahí, en lo estrictamente gráfico, comienza el proceso de intelectualización que le distancia de una parte del público, de las capas menos cultas de lectores. Chumy, como casi todos los innovadores geniales, se adelanta a sus contemporáneos, va «demasiado» lejos. Muchos lectores no pueden seguirle: no sólo no le consideran un gran dibujante, sino que incluso le califican como un «mal dibujante».

A este respecto, podemos aportar el testimonio directo de José Luis Velasco, que fue durante varios años profesor de dibujo en un importante centro de estudios por correspondencia:

entre los dibujantes considerados como «malos» por los alumnos (personas por lo general de nivel cultural bajo), uno de los más frecuentemente citados era Chumy. El autor de este libro ha oído a un profesor de periodismo calificar los dibujos de Chumy como «pobres de recursos» (!). Sin establecer paralelismo abusivo alguno, podemos considerar que esta paradójica situación es comparable a la que se produjo en el mundo de la pintura tras la irrupción de los impresionistas. Y sin ir más lejos: los juicios desfavorables sobre Chumy nos recuerdan los de aquellos profesores de dibujo que calificaban peyorativamente los períodos más fecundos y renovadores de Picasso y afirmaban sin rubor alguno que el genial malagueño había dado lo mejor de su obra en sus épocas azul y rosa.

Este desnivel, inevitable siempre, entre el creador genial y su público, se hace más ostensible en un país culturalmente subdesarrollado como España. Y la distancia aumenta si tenemos en cuenta que Chumy publica chistes en un diario, cosa que no hace ningún dibujante extranjero comparable a él: los dibujantes de la gran prensa internacional no sólo operan sobre un público culturalmente mejor barnizado (porque, no nos engañemos, es sólo un barniz), sino que nunca intentan, acaso porque tampoco pueden, ir por delante de dicho público. Ya volveremos sobre esto al ocuparnos de Tísner, Cerón y Quesada.

Se puede, claro está, mantener un nivel alto de calidad y obtener pese a ello un consenso general (Mingote lo ha logrado). Se puede encontrar el modo de combinar la audacia con una raíz popular que logre entroncar con el lector corriente (Perich lo ha intentado con éxito). Pero Chumy, por convicción o por talento, ha optado por otro camino, y no vamos a reprochárselo: tiene perfecto derecho a hacer lo que le plazca, y además el camino elegido por él está repleto de hallazgos.

Si para apreciar en todos sus matices la tremenda riqueza gráfica de Chumy se requiere una cierta cultura estética —que, claro, nunca es sólo estética—, penetrar en el mundo creado por él y «compartirlo» como receptor activo requiere (como ya se apuntó en otro lugar de este libro) dos condiciones suplementarias:

- a) Ser en alguna medida eso que llaman un intelectual.
- b) Ser además —o creerse— un intelectual «de izquierdas».

La primera condición es casi obligada: sin ella, el lector se quedará con frecuencia en la simple corteza del mundo de Chumy. La segunda es conveniente: el intelectual «de derechas» (utilizamos sin rebozo esta terminología convencional, porque

pese a todo sigue siendo la más clara) sentirá que algo en el humor de Chumy le repele y va contra él. No hay por qué suponer, es evidente, que las dos condiciones antedichas se dan conjuntamente en un amplio sector de lectores españoles de periódicos.

El mundo ético-estético de Chumy (hombres cargados con grandes piedras negras, capitalistas de chistera, campesinos y obreros de boina, bombas negrísimas, pancartas, ataúdes...) es un mundo propio y personalísimo, que los partidarios del gran dibujante «comparten» con entusiasmo y sus detractores rechazan de plano. Pero es un mundo conectado a nivel profundo con la realidad: Chumy ha creado un nuevo alfabeto gráfico, una colección de signos convencionales mediante los cuales puede comunicar con «su» público, desvelando para él día a día los significados más o menos ocultos de nuestra vida contemporánea y de sus personajes. Chumy, escribe José Luis Velasco, «ahonda profundamente en la condición humana, pasando de lo anecdótico al símbolo».

«Chumy —prosigue José Luis Velasco en un análisis muy sutil cuyas conclusiones se prestan sin duda a la polémica— se dedica sobre todo a extraer chistes de una situación social más o menos estable: la situación respectiva y enfrentada de hombres socialmente fuertes y hombres socialmente débiles. Pueden ser burgueses capitalistas frente a obreros, o bien terratenientes frente a campesinos. Dentro de esta línea desarrolla una gran agudeza intelectual para extraer relaciones de humor, generalmente de tono amargo y pesimista. Los hombres aplastados o explotados no parece que vayan a superar nunca su situación.»

«Esto hace —concluye Velasco— que el amarguísimo humor de Chumy sea, en cierto modo, un producto estético e intelectualizado cerrado en sí mismo, que podría resultar, finalmente, inofensivo para las clases que pretende atacar y apto para snobs pesimistas.»

Aun cuando la hipótesis de Velasco fuese cierta, no por ello quedaría invalidado el humor de Chumy. A la opinión de Velasco podemos oponer, sin embargo, la de Luciano de Armas: «El humor de Chumy Chúmez [...] es la síntesis de la contradicción en carne viva; es un humor más incisivo y demoledor que muchos sesudos editoriales y comentarios de pseudoliberales, pseudodemócratas y pseudosocialistas y, sobre todo, más real. Es el reflejo y retrato fiel de la España de hoy. Es, muchas veces, lo que no se puede decir con palabras y se insinúa por el ca-

mino más tolerante del humor. Es un luchar por lo evidente con la única arma efectiva: la ironía.»

Luis Bares, por su parte, dice: «La gracia de Chumy es amarga y pesimista, lleva inevitablemente a la reflexión.» Si el humor es utilizado como un arma que lleva a la reflexión, cabe considerar que no es por completo inofensivo. «El humor, cuando es verdadero —escribe Joan de Sagarra refiriéndose a Perich—, es siempre peligroso.» El humor de Chumy es peligroso, porque es verdadero y no es amable. Y en función de que no es amable, responde a una actitud moral, en las antípodas del cinismo que encubre siempre ese humor «para pasar las tardes» tan grato a Mihura: «Hay más cinismo —observa Chumy— en el humor amable que en el destrozapadres que hago yo.»

Ahora bien: hacer humor no es hacer la revolución, y eso lo sabe mejor que nadie el propio Chumy, que no cae en falsas ideas acerca del alcance sociopolítico del chiste: «La función del chiste en la prensa —dice— es muy modesta: hacer reír y a veces hacer llorar. Es decir, tiene una función parecida a la de las esquelas.»

Conociendo muy bien los límites de su trabajo, Chumy trata sin embargo casi siempre de apurar el campo de lo posible. «Cuando nos lleva personalmente su sobre con chistes —cuenta Miguel Angel Gozalo— [...], en la redacción se produce un asombro sincero ante un talento tan descarado, y, al igual que aquellos individuos de un dibujo suyo que contemplaban una pancarta en blanco llevada por un hombre humilde, nos decimos: ¿Cómo se atreverá a sugerir tanto?»

Máximo

Máximo San Juan (Máximo, al igual que Pablo San José, ha preferido su nombre a su apellido a la hora de firmar sus dibujos de humor) nació el 18 de febrero de 1933 en Membrilla de Castrejón (Burgos). Vivió en Valladolid desde muy pequeño hasta que hizo la «mili», y desde entonces en Madrid, donde se casó y tuvo cuatro hijos.

«A partir de los dieciocho años empecé a trabajar en cosas diversas: delineante, dependiente, locutor de radio, soldado, locutor de tráfico aéreo, vendedor de libros a domicilio, otra vez locutor de radio, guionista, colaborador literario de periódicos, jefe de programas de una emisora...»

Pero Máximo nos manifiesta su deseo de que nuestros datos biográficos sobre él se refieran en exclusiva a su labor profesional como dibujante: «Como autodidacta imperfecto, creo que no me favorece nada la exhibición de mis semiestudios y frustraciones académicas.» Respetemos su deseo y digamos, muy brevemente, que —si nuestras investigaciones no fallan— publicó sus primeros y muy primarios dibujos en *Don José* hacia 1957.

Desde entonces ha colaborado en tres diarios —*Arriba, Informaciones y Pueblo*—, media docena de semanarios (*SP, Mundo...*) y una veintena de revistas de periodicidad diversa. Ha participado en varias exposiciones colectivas y ha realizado una individual, ha obtenido el premio Agromán y hasta dos condecoraciones («aunque me esté mal el decirlo...»), y en 1971 ha publicado dos libros: *Historias impávidas y Este país*.

Máximo es acaso el mayor literato del humor gráfico español contemporáneo. Queremos decir que sus dibujos son siempre, ante todo, literatura. «El dibujo de humor —dice él mismo—, lleve o no palabras, y en esto se diferencia del dibujo a palo seco, es un género literario.»

Máximo escribe —muy bien por cierto— cuando escribe, y escribe también cuando dibuja: «Yo soy de los que creen que el fondo y la forma son una misma cosa», dice también. No vamos, pues, a separar en él el fondo de la forma, ni siquiera por comodidad metodológica. Ya hemos aludido reiteradamente a que Máximo es uno de los dibujantes más inquietos, de virajes más bruscos, en el humor gráfico español. Por eso resulta bastante difícil seguirle la pista.

Pero estos súbitos cambios de rumbo no deben ser confundidos con vaivenes producidos por el capricho, el sometimiento a la moda o el afán histérico de estar al día: responden a una convicción profunda. «No creo —dice— en el estilo deliberado. La voluntad de estilo me parece útil para llegar al amaneramiento, pero no para otra cosa. Para mí el estilo es sólo el perímetro de las posibilidades de cada uno puestas en tensión con honestidad y ganas de hacerlo bien. Si de este esfuerzo surge un estilo, allá él, pero no creo que deba buscarse. En último término esta búsqueda es inútil. El estilo personal es el resultado de la posesión de una personalidad diferenciada.»

Huyendo del amaneramiento como de su peor enemigo, Máximo destruye constantemente su propia obra, para que de las ruinas de lo que otros considerarían una adquisición definitiva salga un nuevo Máximo, mejor que el anterior (por lo menos para él), aunque sólo sea en función de que ya no es el mismo. Buscador incansable, abandona sus hallazgos una vez se han producido, porque sabe que detenerse en ellos y exprimirlos lleva al anquilosamiento autosatisfecho.

Por eso es casi imposible hablar en 1971 del Máximo de 1968 y del de 1963 como de un mismo dibujante. Son una misma persona, claro, pero sería absurdo aplicar al segundo criterios valorativos que sólo son válidos para el primero. «Creo —dice—

que en lo esencial permanezco inmutable desde los dos años, pero en cuestión de matices la biología muestra facetas cambiantes un día sí y otro también.»

Máximo, que es capaz de dibujar «demasiado» bien —lo ha hecho a veces—, trata de evitarlo siempre que puede. Intelectualizado hasta límites poco frecuentes en un humorista gráfico, sabe que por ahí le acecha también el peligro: «Para hacer buen humor, supongo que será necesario sobre todo ser un poquito inteligente, pero no demasiado. La demasía a este respecto, como la deficiencia mental, también pueden ser generadores de humor, como estamos hartos de comprobar. Tales ciudadanos elaboran todo el humor malo que hay por ahí, que es la mayor parte.»

Máximo no ha creado, como Chumy, un código propio, ni visual ni temáticamente. Culturalista que no quiere serlo, agudo descubridor de las *apariencias* de la política nacional (sólo quien viva en Madrid puede serlo, y sólo Forges ha emulado a Máximo en este aspecto), ha sustituido la simbología intelectualizada pero elemental de Chumy por la alusión compleja y abstractizante, que permite varios niveles de lectura. Por caminos distintos, llega a un resultado similar al de Chumy: muchos lectores no pueden seguirle, porque Máximo exige un esfuerzo interpretativo no apto para perezosos mentales.

Afirma Máximo que el humor político no le interesa de modo especial, que empezó a hacerlo porque casi nadie lo hacía en España y porque, teniendo que hacer cada día un chiste de actualidad, se dio cuenta de que la actualidad era con frecuencia política. Lo político se ha convertido, sin embargo, en una de sus constantes. Y, dentro de lo político, como observa Bares, su «especialidad» es, acaso, la crítica de la tecnocracia, que parece fascinarle: «Intelectualizado, casi mecanizado —escribe Bares— el humor de Máximo es sagaz, devastador, en ocasiones tan extremadamente sutil que es difícil apreciarle al primer golpe de vista... Sus personajes son los héroes de la opulencia, de la banca, de la burocracia y del bienestar.»

¿Acudiría Máximo a sutilezas tan tenues si el contexto le permitiese una mayor libertad expresiva? Máximo, por talante personal, huye de los extremismos y pretende siempre acceder a la lucidez, llegando cuando puede «cinco centímetros más allá del techo límite»: pero el techo límite es muy bajo. En el informe de José Manuel Gironés para *Mundo*, Máximo alude a los problemas que le plantea el chiste político: «Son los problemas del

que no queriendo decir 'sí' y no pudiendo decir 'no', tampoco puede abstenerse.»

Y, sin embargo, este rudo entrenamiento consistente en intentar decir, pese a todo, lo que no se puede decir, ha convertido a algunos humoristas españoles (como observa Cesc) en los más astutos e inteligentes del mundo. Nos atrevemos a conjeturar que si un día se pudiera decir todo —o casi todo—. Máximo —sin renunciar a su consustancial moderación hecha de intelectualizada lucidez— sería uno de los dibujantes españoles capaces de decir cosas más interesantes y hondas. E incluso es posible que las dijera de modo tal que sus lectores las entendieran más fácilmente.

6. LOS CIRCUNSTANCIALES DEL HUMOR GRÁFICO

Agrupamos aquí a cuatro humoristas gráficos que, pese a no estar en activo hoy en España —o estarlo de modo marginal—, han tenido una importancia indudable en el humor de la posguerra: Gila, Azcona, Regueiro y Summers. Nos ocuparemos de ellos muy brevemente, pero creemos que no podían estar ausentes de este libro.

Varias cosas les unen:

a) El paso de todos ellos por el humor gráfico ha sido más o menos circunstancial (Gila empezó como dibujante, pero después sólo volvió al dibujo esporádicamente; Azcona abandonó por completo el humor gráfico; Regueiro y Summers lo practican en sus «baches» cinematográficos).

b) Los cuatro acabaron dedicándose al cine: como actor Gila, como guionista Azcona, como directores Regueiro y Summers.

c) Todos ellos cultivaron en mayor o menor medida lo que se ha dado en llamar humor negro.

Gila

*Gila se inició como cómico en la compañía de revistas de Virginia Matos y antes había aparecido como caricaturista en La Codorniz. Fue el gran cómico liberal que convirtió en materiales habituales la guerra, el biscúter (aquella especie de *sinantropus pekinensis* del seiscientos), todas las taras de la*

raza. Fabuloso Gila que, en el día de su presentación, dejó estupefacto al público al decir:

Cuando yo nací, mi madre no estaba en casa. Se había ido a Toledo a curarse un orzuelo.

Gila ha sido el gran testigo del quiero y no puedo nacional. Su talento crítico puede compararse al talento de identificación sentimental de una Conchita Piquer. Gila fue el hombre que quiso comprarse un biscúter sin capota, porque le bastaba la boina. Fue el hombre que satirizó a toda la flamenca con su célebre monólogo sobre la folklórica, que dice: «A este público que tanto me quiere y al que tanto quiero.» Fue el hombre que realizó una reducción al absurdo de todas las guerras civiles: El lunes, el miércoles y el viernes teníamos el avión nosotros; los martes, jueves y sábados, el enemigo. Y los domingos pagábamos un torero a medias.

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de España*.

Miguel Gila nació en Madrid, en 1919. Debutó como dibujante de humor en *Flechas y Pelayos*, semanario infantil del Movimiento creado en 1938 en San Sebastián. Más tarde comenzó a colaborar en *La Codorniz*. Tras haberse «pasado» al espectáculo (teatro, variedades, radio, cine), colaboró esporádicamente como dibujante en diversas publicaciones, entre ellas *Don José*. Escribió libros y teatro, hizo dibujos para publicidad y fotografías.

Todas las virtudes del Gila «showman» las tenía también el Gila dibujante. Gracias a unas dotes fabulosas para el espectáculo logró transportar a los escenarios, a los micrófonos y —en menor medida— a las pantallas gran parte de los hallazgos que había llevado a cabo como humorista gráfico.

Dibujante muy limitado, supo extraer de sus limitaciones una personalidad inconfundible y fecundísima. Creó un mundo propio y repleto de inventiva, a caballo entre el absurdo y el humor negro, un mundo lleno de soldados con casco y hombres con boina, de cuerpos menudos y enormes narices. Un mundo que reflejaba, en su distorsionada deformidad, la realidad triste de la España posbélica. «Hondamente racial —escribe Vázquez Montalbán—, supo poner el espejo ante la cara más grotesca del país.»

El modo de dibujar de Gila evolucionó bastante desde sus comienzos hasta que alcanzó una cierta estabilización: el grado de deformación fue aumentando progresivamente, hasta llegar al grotesco más absoluto. Su humor se hizo también cada vez más tiernamente bestial. Por aquel entonces ya había creado escuela: «Tal vez las futuras generaciones dividan los chistes en antes y después de Gila», conjetura Serafín.

Gila es un poco el padre del mejor humor negro español. Fue, en los años cincuenta, muy imitado. Pero la mayor parte de los imitadores se quedaron sólo en la corteza de su estilo, en sus grandes narices o en las alusiones gratuitas a guerras imaginarias: no habían comprendido que Gila iba mucho más allá, que su humor calaba muy hondo —como acaso nadie más supo hacerlo— en la España terrible de los años cuarenta y cincuenta.

«No, no soy cojo —afirma el mal afeitado protagonista de uno de sus chistes más antiguos—; es que me fusilaron mal...» Esto, dicho en los años cuarenta, en España, no era una pirueta absurda desvinculada de cualquier realidad reconocible: tenía resonancias grotescamente trágicas, cosa que no sólo veía el lector cultivado sino que también adivinaba el lector corriente.

Porque Gila supo siempre conectar con lo popular. Supo hacer llegar el absurdo más desorbitado, la invención más audaz, el más descoyuntado desgarró a un público poco menos que analfabeto. En las antípodas del humor bien educado de Mihura o del humor bienhumorado de Castanys —aptos sólo para burgueses satisfechos—, la gracia trágica de Gila fue comprendida por las capas más populares del pobre pueblo español. Gila logró —pocos pueden decir lo mismo— que el español de la boina se riera de su propia boina, e incluso consiguió hacerle entender que el verdadero humor poco tiene que ver con el humor bienhumorado. Lo mejor de la herencia de Gila no ha de buscarse en sus serviles imitadores del momento, sino en hombres que —como Perich o Madrigal— han asimilado, conscientemente o no y por supuesto sin mimetismo alguno, su gran lección.

Azcona

Rafael Azcona nació en Logroño, el 24 de octubre de 1926.

«Comencé a dibujar en *La Codorniz* el año 52 ó 53. No recuerdo ni siquiera aproximadamente el número de dibujos que he publicado. La verdad es que yo dibujé para ganar unas pesetillas más y redondear así mis ingresos como escritor.»

Azcona publicó siete novelas, una de ellas *Vida del repelente niño Vicente*, pero abandonó la literatura escrita, del mismo modo que la dibujada, para dedicarse a la filmada. Desde 1958 trabaja exclusivamente como guionista de cine. Suyos son los guiones de casi todas las películas de Marco Ferreri —desde «El pisito» y «El cochecito»—, de todas las de Berlanga desde «Plácido» a «¡Vivan los novios!». Ha escrito también, solo o en colaboración, para otros directores españoles e italianos. La huella del humor negro de Azcona ha sido fundamental en el mejor cine español de los últimos diez años.

Pese a que Azcona manifiesta no estar nada orgulloso de su etapa como humorista gráfico, nosotros consideramos que su breve paso por esta especialidad fue importante. Ante todo, fue el primero en demostrar, en la España de la posguerra, que no era necesario ser dibujante para ser un buen humorista gráfico. (Personas que no saben dibujar y cuyo humor es detestable las ha habido y las hay en abundancia.)

Además, su «Repelente niño Vicente» alcanzó un indudable impacto popular. Mero pretexto para las especulaciones literarias de Azcona, el niño Vicente era en verdad repelente. Preguntón, sabihondo, prosopopéyico y correctísimamente ataviado, era la reducción al absurdo del niño bien educado que Castanys hubiera considerado modélico.

Precursor hispánico, en cierto modo, de la Lucy de Schulz o la Susanita de Quino, el niño Vicente era la antítesis de Mafalda, de Linus o del Daniel de Ketcham, o de los Zipi y Zape de Escobar. Anticontestatario medular cuando los futuros contestatarios apenas habían nacido, Vicente no destruía nada: pontificaba, dentro siempre de las normas consideradas como correctas por los estamentos más conservadores de la sociedad.

Vicente, en realidad, no era un niño: era un padre, un maestro, un policía, un juez, un cura. Por su boca hablaba el más contumaz e inmovilista «Establishment» ibérico: Vicente era el resultado lógico de una educación basada en el temor, la coacción y la hipocresía.

Mostrar, en los años cincuenta, las contradicciones de un sistema educativo que conducía a la fabricación de pequeños monstruos repelentes como Vicente, mostrar como irremisiblemente antipático al niño que los maestros partidarios del palmetazo, la corbata y las dotes memorísticas consideraban ejemplar, señores, es un mérito que ni el propio Azcona puede regatearse a sí mismo.

El pudibundo y moralizante niño Vicente era el portavoz de una España muy negra y muy pulcra, que atizaba sus garrotazos sin perder la compostura y con absoluta corrección gramatical. En este sentido, los chistes del niño Vicente exhiben un humor tan negro y corrosivo como los cochecitos de inválido, los verdugos a sueldo o las mujeres barbudas del Azcona cinematográfico posterior.

Regueiro

Francisco Regueiro nació en Valladolid, en 1935. Fue jugador de fútbol del Real Valladolid y publicó sus primeros dibujos en *El Norte de Castilla*

de Delibes. Más tarde, ya en Madrid, estudió periodismo y comenzó a publicar dibujos en *La Codorniz* y en revistas italianas y francesas. Como escritor, obtuvo el premio Sésamo de cuentos en 1962. Estudió en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, donde se tituló como director.

«Durante siete años dejé de publicar y me dediqué a los inéditos. A partir del 63 me dediqué a hacer películas escritas y dirigidas. Y ahora he vuelto al humor gráfico español. Siglo XXI me va a publicar [1971] un libro de dibujos. Seguramente tendré que dejar el cine y el dibujo y dedicarme a chulo, que, bien mirado, es el auténtico camino para un ir tirando.»

Regueiro ha dirigido las películas «El buen amor», «Amador», «Si volvemos a vernos» y «Me enveneno de azules». Cosa curiosa (o tal vez no), ninguna de ellas entra en el campo del cine de humor, lo cual es seguramente una pena. Su actividad como humorista gráfico se reanudó en 1970, en la revista *Triunfo*.

Regueiro considera que los dibujantes que más le han influido son Steinberg, André François y Topor. Ello es evidente en la intención de sus dibujos —casi siempre mudos—, aunque no en la forma. Pero también, en lo que se refiere al «contenido», es visible en él la huella del gran Gila.

En lo formal, puede decirse de Regueiro que es un gran dibujante, de pincelada rotunda y expresiva, en el cual la única huella fácilmente detectable es acaso la de Chumy. Con una economía de medios literalmente asombrosa, de belleza visual alucinante, logra decir lo máximo con lo mínimo: no sobra una línea en los dibujos de Regueiro, y todas son necesarias.

Salvo algunas piruetas visuales directamente herederas de Steinberg o François, todos los dibujos de Regueiro pueden ser englobados dentro del humor negro. Humor negro en el cual forma y contenido constituyen un todo indisoluble. Si cuando Pablo o Munoa hacen humor negro notamos que algo «no funciona», que «lo negro» es como un añadido que no acaba de integrarse, en Regueiro el humor negro no son sólo las manos cortadas, la sangre que mana, los cuerpos hechos rodajas, las patas de palo o las muletas: humor negro es cada una de las pinceladas.

El mundo gráfico de Regueiro es limitado: está compuesto esencialmente de lisiados y seres deformes —eso sí, magníficamente dibujados—, y constituye, pese a que la producción del humorista vallisoletano no es muy abundante, una de las muestras más revulsivas e ingratas del humor español de la posguerra.

Rozando con frecuencia el tremendismo gratuito, escudándose en el cinismo aparente, el humor de Regueiro es, en el fondo, la obra de un moralista. Pero no de un moralista conservador como podría serlo Castanys, sino —digamos— de un moralista «de ruptura» o de un «inmoralista». Cosa ésta que tal vez habría po-

dido mostrarse con mayor claridad en sus películas, de no haberlo impedido la censura.

Incluso en sus juegos gráficos de apariencia más inocente —unos niños jugando con la cola de un traje de novia, por ejemplo—, la agresividad moral de Regueiro asoma en cada trazo: la novia no cae simpática, los niños no tienen expresión «agradable». El humor de Regueiro es cruel y feroz y como tal inconformista, aunque sea a un nivel no inmediato. Cada una de las bellísimas manchas feístas de Regueiro expresa la ira apenas contenida de su autor, su rechazo profundo del mundo que le rodea: cada una de sus líneas es inquietante. Los dibujos de Regueiro resultan molestos, no pueden ser asimilados con placidez.

Pero —y esto es importante— Regueiro no cultiva el humor negro por capricho oportunista: se trata en él de una convicción honda. Si no fuera así, se le vería «la trampa», como se les ve a los numerosos fabricantes de tremendismos pacotilleros que circulan por el país y por el extranjero. Por el contrario, la obra de Regueiro es de una coherencia total: es un monolito inatacable, sin el menor resquicio que permita dudar de su única honradez furibunda.

Summers

Manuel Summers nació en Sevilla, en 1935. Es hijo del pintor Francisco Summers y sobrino del dibujante Serny. Estudió Bellas Artes y Arte Dramático. Comenzó a publicar sus dibujos de humor en *Pueblo*. Se tituló como director de cine en la E. O. C. en 1960. Su primera película fue «Del rosa... al amarillo». Después ha realizado «La niña de luto», «El juego de la oca», «Juguetes rotos», «No somos de piedra», «¿Por qué te engaña tu marido?», «Urtain»... También ha intervenido como actor o guionista en otras películas, y ha vuelto ocasionalmente a su actividad como humorista gráfico en el propio diario *Pueblo* o ilustrando campañas publicitarias de cine.

El dibujo de Summers es agradable. Hay resonancias de Gila en el contenido, pero formalmente está a medio camino entre el geometrismo tierno de Mihura (aunque mucho más espontaneizado) y los dibujos para publicaciones infantiles. De ahí, en parte, una cierta contradicción cuando hace incursiones —frecuentes— en el humor negro: no hallamos en él la absoluta coherencia entre fondo y forma que constituye la principal cualidad de Regueiro.

Gran especialista del chiste mudo, Summers es hombre de inventiva chisporroteante y rápida. Pero su humor es casi siempre

demasiado amable, un sí es no es caprichoso, superficial y casi frívolo. Tanto en el dibujo como en el cine, Summers da la sensación de que lo único que pretende con sus cementerios cerrados por defunción, sus ataúdes, sus inválidos y sus niñas de luto es divertirse y divertirnos, sin plantearse —ni plantearnos— una actitud crítica frente a tan negras realidades.

De este modo —y ayudados por su grato ternurismo formal—, los dibujos de Summers se convierten en una especie de broma inofensiva, fácilmente integrable: Summers nos presenta la imagen de un país de tarados simpáticos e insalvables, imagen fatalmente inmovilista en función de que no pretende cuestionar la realidad. En último término, pues, el humor de Summers sería conformista, «un humor negro subvencionado», según palabras de José León.

Y es que los dibujos de Summers, como sus películas, no resultan molestos, son fácilmente digeribles por los públicos más conservadores. Aunque muchas veces su temática arranque en Gila y se aproxime tangencialmente a Chumy, Summers carece de la dimensión trágica de aquél y de la hondura sociológico-simbólica de éste: se trata, a fin de cuentas, de un humor para «pasar las tardes», como el de Mihura, aunque en Summers el juego de palabras absurdo o surrealista haya sido sustituido por el ataúd o el pie ortopédico.

Sólo cuando Summers abandona el chiste negro fácil y frívolo y muestra descarnadamente la realidad —como en su película «Juguetes rotos»— logra que nuestra sonrisa se trueque en una mueca reflexiva y amarga. Pero el otro camino —el de la ironía juguetona del observador superficial— ofrece menos dificultades y es más rentable: Summers lo ha transitado con mayor frecuencia.

7. DOS PATRIARCAS DE BRUGUERA

Como ya advertimos, del importante equipo de Bruguera hemos seleccionado a Peñarroya y Conti porque su labor en la prensa para adultos y de modo especial en la prensa diaria ha sido (sobre todo en el caso de Conti) más constante que la de otros miembros del grupo.

Unen a Peñarroya y Conti la inevitable normalización pro-

ducida por su larga y abundante presencia en las publicaciones infantiles y juveniles de Bruguera, una considerable fecundidad y la innegable rapidez en la ejecución de dibujos siempre correctos y «muy profesionales». Esto aparte, hay entre ambos importantes diferencias.

Peñarroya

José Peñarroya nació en 1910. Fue contable en su juventud, pero después de la guerra ingresó en Dibujos Animados Chamartín, donde también trabajaban Moreno, Escobar, Cifré e Iranzo, entre otros. Con los cuatro últimos pasó después a Bruguera. No insistiremos en la importancia que este equipo —con Conti, Jorge, Vázquez, Nadal...— tuvo en el humor gráfico español de los años cincuenta. Fundador de *Tiovivo*, Peñarroya colaboró en casi todos los intentos de revistas de humor surgidos en Barcelona (como ya vimos en el capítulo IV) y en casi toda la prensa deportiva barcelonesa, así como en *Don José*. Desde hace bastantes años se ocupa del chiste diario de *El Noticiero Universal*, de Barcelona.

Peñarroya confiesa que, como casi todos los dibujantes barceloneses de su generación, fue influido por los dibujantes argentinos: «Fue cuando conocimos la revista *Rico Tipo*, y con ella a Divito, Ianiro y todos éstos, que nos marcaron bastante. Basta repasar el *DDT* de la primera época para darse cuenta de ello. Ahora ya nos hemos apartado bastante de aquel estilo.»

Peñarroya, en efecto, como Divito, sabe dibujar chicas guapas. Lamentablemente, las peculiaridades coyunturales de la prensa española le han impedido desarrollar a fondo esta faceta, que podría haber constituido —con la historieta y el humor deportivo— una de las bazas fundamentales de su producción.

Definido por Perich como hombre «de una modestia incomprendible en un dibujante de su categoría», Peñarroya es un gran dibujante, que nunca estira más el brazo que la manga. Su grafismo es alegre, simpático, estimulante. Domina a fondo el muñeco normalizado; la agilidad de sus personajes, su movilidad pimpante, su restallante expresividad son casi insuperables; domina también la perspectiva y es un buen observador de los detalles; su trazo es vivo, seguro, pero no mecánico; conservando un estilo inconfundible, ha sabido adaptarse y ponerse al día, no «pasar de moda».

Pero, por encima de todo, Peñarroya es honesto. Es un hombre de extracción modesta, que gracias a su trabajo (miles de páginas dibujadas, miles de horas ante el tablero) ha accedido al confort de la clase media acomodada. Su cultura es elemental,

su imaginación limitada —limitada, pero dentro de sus límites inagotable— y sus preocupaciones las propias de un barcelonés que se gana la vida sin grandes apuros con un trabajo que le agrada (aunque le canse a veces), que gusta de los deportes y de los habanos, que tiene hijos ya mayores y ha entrado plácidamente en la sesentena. Nunca finge ser otra cosa, y ahí reside su mayor mérito.

«Cuando creé a Don Pío era un poco como yo, tenía mis problemas, pasaba mis apuros...», dice Peñarroya. Era la época en que Escobar creó a Carpanta, «cuando todos nosotros —sigue Peñarroya— éramos un poco Carpantas...» Ahora los problemas son otros: el aparcamiento del coche, el veraneo sin dejar de trabajar, los hijos que estudian o no quieren estudiar y acaso desean tocar la guitarra. Peñarroya refleja en sus chistes todos estos problemas, nunca pretende hacerse pasar por un intelectual o fingir preocupaciones que no siente: el Vietnam de Chummy, la tecnocracia centralista de Máximo o el papel higiénico de Perich quedan muy lejos de Peñarroya, y éste nunca cae en la hipocresía de cultivar tales temas para demostrar que está en el ajo.

Peñarroya es un hombre bueno, sencillo y apolítico. Pero es un hombre de talante liberal y —al margen de la enorme validez crítica y testimonial de sus primeras historietas— nunca se suele meter agresivamente con nada. Pero con nada, entendámonos. Queremos decir que, si bien no es un destrozapadres como Chummy, tampoco es un reaccionario contumaz como Castanys: casi nunca encontramos en él los rasgos de xenofobia, racismo y conservadurismo a ultranza que nutren la gran tradición de los humoristas «amables». Si alguna vez ha caído en ello habrá sido, nos atrevemos a asegurar, por falta de información, sin ningún propósito premeditado.

Con todo, la faceta más destacable de Peñarroya en la prensa diaria es la deportiva. Es un hombre que vive el mundo del deporte, que lo conoce, que se confiesa un «hincha» y que sabe apurar como pocos todos los recursos que la vida deportiva ofrece al humorista gráfico. De modo siempre cordial, siempre lleno de la bonhomía que le caracteriza, hasta el punto de que un «hincha» del Madrid puede aceptar con una sonrisa sus chistes barcelonistas.

Conti

Carlos Conti Alcántara nació en 1916: He aquí la autobiografía telegráfica que nos ha remitido:

«Bachillerato. Demasiado soñador para estudiar a gusto. Agente de seguros con poco éxito. Seis años en filas. Luego empleado, y tratando de sacarle algún dinero a mi afición de siempre a pintar 'monos'. Tuve suerte porque mis ideas eran mejores que los dibujos y empecé a vender. Mucha facilidad para producir chistes de poca trascendencia pero aceptables. Muchas colaboraciones en revistas, periódicos y publicaciones infantiles. Un par de premios: uno de la Delegación Nacional de Prensa y otro de un importante concurso comercial. El número de dibujos, incalculable, y además no guardo nada. Dedicación total, también muchos cuentos cortos. Buena salud, mujer y dos hijos. Vida tranquila y sencilla.»

En las publicaciones de Bruguera, Conti popularizó al «Loco Carioco», a «Apolino Tarúñez» y a otros personajes. Desde los años cuarenta hace un chiste diario —y a veces más— en *La Prensa*. Ha colaborado o colabora en *Hola*, *Ondas*, *Blanco y Negro* y otras revistas, entre ellas *Mata Ratos*, de la cual es director artístico. Ha publicado en el extranjero y ha realizado films publicitarios para Televisión.

«Como a menudo se me ocurrían 'pies' de chistes —le dice Conti a Perich—, empecé a buscar un tipo de dibujo al que se pudiera aplicar aquellos 'pies'. Así empecé. En realidad, no tuve ningún maestro, e incluso, para ser sincero, debo decir que huía cuanto me era posible del estilo habitual del dibujante de entonces.»

En efecto, es difícil encontrar en el dibujo de Conti referencias anteriores concretas. Aun dentro de su inevitable estandarización, el equipo de Bruguera nunca fue un monolito, y Conti estuvo siempre algo alejado del estilo más «puro» de la casa, que podría estar representado por Peñarroya y Cifré. Lo que sí es evidente es que Conti, acaso sin pretenderlo, ha creado escuela, y son muy numerosos los dibujantes deudores de su estilo.

Claramente, Conti es un escritor que utiliza el dibujo como vehículo para expresar sus ideas. Confiesa influencias, pero éstas son, como dice él mismo, más de tipo ideológico que práctico. Buena prueba de ello es que los dibujantes que más le gustan (Sempé, Mingote, Cebrián, Cesc, Chumy) no se parecen a él. Sólo con Mingote podríamos encontrarle, apurando bastante, algunos puntos de contacto formales: la rudeza y seguridad del trazo, el plumazo decidido que rasca con fuerza el papel, casi como un hacha.

Porque el estilo formal de Conti se distingue por una cierta

brutalidad. Pero, a la inversa de Mingote, Conti aboceta poco: le gusta hacer bocetos rápidos y ligeros y después dibujar directamente a tinta. Su dibujo es por completo funcional y muy despojado: una vez que ha trazado las líneas necesarias para expresar lo que tiene que expresar, no malgasta una más. En este sentido, su influjo sobre Perich es más notable de lo que pudiera parecer.

Conti no gusta de las grandes perspectivas complejas que a veces tientan a Peñarroya, ni es un franciscano observador de la realidad como Cesc: es un dibujante expeditivo, de expresiva inmediatez, capaz de sacarle punta al instante a cualquier acontecimiento. Su campo de acción es amplísimo, y lo mismo cultiva el chiste absurdo que el costumbrista, la picaresca —nunca retrógrada— que la política internacional.

Todas sus ideas las expresa con sencillez, y afirma que no le gusta la agresividad ni fomentar el odio. Bordeando el escepticismo, Conti considera que el ser humano es muy relativo y que no hay buenos y malos a ultranza. Todo esto podría hacernos pensar en un humorista «blando» y conformista. No hay tal: Conti es un humorista «duro», cuyo dibujo lleno de aristas contiene siempre (mal que le pese) una agresividad por lo menos formal.

Por otra parte, si Conti no parece ser el hombre que callejea, atento a las múltiples pequeñas realidades cotidianas, tiene en cambio una receptividad acusadísima para todo lo que sucede en el mundo. Nada parece escapar a su aguda observación: ni los recovecos de la política europea, ni las modas, ni el cine, ni los «hippies», los turistas o los conflictos generacionales. Como cronista de la realidad, Conti nunca peca de poco informado. Y sus enfoques de conflictos como puritanismo-libertad, por ejemplo, si bien son moderados, suelen ser tan antiinmovilistas como los de Mingote.

Lo que pasa es que Conti es menos español que Mingote, menos desgarradamente mesetario que el donostiarra Chumy, menos marcadamente catalán que Cesc. Como Perich— pero en versión mesurada—. Conti es un catalán universal cuya patria es el mundo entero y cuya temática abarca todo lo que en el mundo pasa.

Entramos en el campo de la pura conjetura: aunque Conti afirme ser enemigo de la agresividad, nosotros creemos percibir a menudo en sus dibujos un sano espíritu agresivo, consciente o inconscientemente domeñado, pero que pugna por salir y lo hace a veces con notable brutalidad. Conti es acaso un buen padre de familia algo escéptico, pero sus trazos casi siempre rabiosos

revelan con bastante claridad la mala uva soterrada del hombre que sabe que las cosas no son como a él le gustaría que fuesen.

8. TRES HIJOS DE «DON JOSÉ»

Abelenda, Ballesta y Puig Rosado —así, por riguroso orden alfabético— tienen bastantes puntos en común. Ante todo, como ya vimos, los tres nacieron como humoristas en las páginas de *Don José*. Los tres, además, son espléndidos dibujantes, formalmente muy libres y muy inquietos. Los tres tienen una edad parecida (rondan los cuarenta años), han cultivado más el humor «puro» que el de actualidad, han influido sobre dibujantes más jóvenes y han visto reconocida su valía en España de modo casi unánime. Puig Rosado y Ballesta, además, viven y trabajan en el extranjero y han alcanzado un apreciable prestigio internacional.

Abelenda

Alfonso Abelenda es un gallego sólido, con aspecto de luchador y carácter agresivo. Tras su revelación en *Don José*, pasó a *La Codorniz*, donde durante bastante tiempo pareció resistirse a mantener una colaboración regular. Acabó, sin embargo, convirtiéndose transitoriamente en uno de los dibujantes «fijos» de la revista decana. Cultivó durante una breve temporada —en alternancia con Tono y Madrigal— el chiste de actualidad en *Informaciones*, y después se hizo cargo, con Moncho Goicoechea, de la página de humor semanal de *Madrid*. Obtuvo la Paleta Agromán en 1967.

El dibujo de Abelenda es formalmente suave y redondeado, pero su contenido es tan agresivo como el carácter de su autor hace suponer. Su estilo es bastante autónomo, y en realidad sólo puede ser encajado dentro de la «escuela» que él mismo, con Ballesta, Puig Rosado y Cebrián, contribuyó a crear. Si alguna resonancia gráfica anterior queremos encontrar en sus dibujos, habrá que acudir probablemente a la segunda época de Herreros.

El trazo de Abelenda es seguido y uniforme, en general bastante fino. Pero también en algunos de sus dibujos —según la herramienta que usa en cada momento— es grueso, aunque mantiene la uniformidad que es su característica principal: en Abe-

lenda no hay plumazos, como en Mingote o Conti. Sí hay en cambio con frecuencia trabajos de sombreado espontáneos, a base de trazos entrecruzados o no.

Aunque Abelenda es capaz —lo ha demostrado en varias ocasiones— de hacer dibujos complicados, historiados y casi barrocos, opta casi siempre por una sencillez bastante despojada, en la cual los personajes destacan sobre los restantes elementos del dibujo. Pero estos personajes no están casi nunca «en el aire», sino situados en ambientes bien caracterizados: interiores con lámparas y cornucopias, calles con casas que casi siempre nos recuerdan las de la confluencia Alcalá-Gran Vía, de Madrid.

En cuanto a su humor, parece claro que en sus principios Abelenda fijaba su mirada en la invención gráfica pura de Steinberg: alguno de sus dibujos en *Don José* es puro Steinberg. Tras una etapa en que sus muñecos, de largas patas flaquísimas, se acercaban a lo monstruoso y su humor se hacía bastante negro («El mefistofélico Abelenda» le llamaron en *Don José*), nuestro hombre pasó a cultivar toda clase de temas, siempre con un grado notable de agresividad.

Cultivó también, claro, el humor «social». Pero sin la identificación sentimental de un Cesc, sin las brutales disyuntivas de un Chumy, sin la fuerza testimonial y autobiográfica de un Pablo, sin la intelectualización insolente de un Máximo, sin la suavidad ética de un Mingote, sin la agudeza semántica de un Forges, sin la contundencia de un Perich. Lo social, en Abelenda, ha sido un recurso humorístico más, ni mejor ni peor que otro cualquiera. Huyendo de la contraposición de fuerzas sociales conflictivas, Abelenda se ha concentrado casi siempre en el agudo retrato de una única clase social: la que detenta el poder económico.

Pero ahí, su agresividad biológica le ha conducido a menudo a logros notables. Muchas veces su dibujo se ha limitado a ilustrar —a ilustrar magníficamente— pies de notorio impacto, como: «Yo no codicio los bienes ajenos, hermano. Yo los poseo»; o: «Quedamos en que lo que hay en España es de los españoles. Entonces, ¿qué tiene de particular que lo tenga yo?»

Sin embargo, creemos que la aportación de Abelenda al humor español contemporáneo ha sido fundamentalmente de orden formal. «Abelenda, de línea pura y envidiable sentido de la composición», dice Máximo. Y es verdad: la línea, en Abelenda, parece manar del tintero como una cinta sin fin, sólo interrumpida cuando el dibujante considera que ya ha dicho lo que tenía que

decir. Y casi todas sus composiciones son asombrosas: parece imposible lograr mayor concisión y riqueza a la vez, como al desgairre y como sin esfuerzo.

Ballesta

Juan Ballesta es de Almería, pero vive desde hace bastantes años en Milán: en 1958 —en enero— se despidió de los lectores de *Don José*, buscando por los caminos de Europa una consagración que merecía y que en España se le hacía difícil alcanzar. En Italia trabaja para importantes editores, que le mandan al festival de San Remo —pongamos por caso— con el exclusivo objeto de que tome apuntes que luego ilustrarán reportajes importantes. Ballesta es, en este sentido, el Steinberg español (también Steinberg ha hecho viajes por el mundo, tomando apuntes que casi siempre retratan mejor el alma de una ciudad que cualquier colección de fotografías). Ballesta es hasta cierto punto un desconocido en su tierra, un hombre que influyó bastante en dibujantes posteriores o coetáneos y que un buen día desapareció. (Ha mantenido cierto contacto con España a través del *Almanaque Agromán*, cuyo premio mayor obtuvo en 1970.) Pero sus dibujos han sido seleccionados por las mejores publicaciones de arte gráfico, como la suiza *Graphis*, por ejemplo.

«Ballesta, dibujante asombroso, de perfección y sólida transparencia casi impertinentes», dice Máximo, que no duda en reconocer la influencia del dibujante almeriense sobre su propia obra. En verdad, con esta frase de Máximo está dicho todo lo esencial sobre Ballesta. ¿Qué podríamos añadir? Un juicio aparecido en el número 17 de *Don José*, allá por los lejanos años cincuenta (debido probablemente a Mingote) y que define ya las que iban a ser características esenciales de Ballesta: «...una chispa que no quema, pero que chamusca algunas veces, una suave tristeza y cierta ingenuidad madura»...

Dicho esto, sólo nos cabe señalar a grandes rasgos la evolución profesional de este indescriptible humorista español, que ama la buena vida y que dibuja como el que lava, con una aparente facilidad descuidada que no sabemos si es resultado —como en Matisse— de un proceso reflexivo-gestual tras el que pueden hallarse miles de bocetos desechados, o —como en Picasso— de una especie de poso cultural semiinconsciente y como salvaje que las acierta todas.

El Ballesta de los primeros tiempos de *Don José* mostraba vagas influencias de dibujantes norteamericanos, principalmente Dick Wingert y Vip, el primero en la construcción de las figuras, el segundo en la firmeza y alegría del trazo. Pero la fuente principal de su humor parecía estar más cercana a Steinberg y a sus

inventos puramente gráficos. Alguna vez se permitía hacer ilustraciones «serias», demostrando así que la elección del realismo estricto no era ajena a su obra.

Al cabo de cierto tiempo —Ballesta, muy joven entonces, estaba en plena etapa formativa— modificó su trazo, abandonando la firmeza todavía disneyana de Vip para adoptar un trazo más fino y cortado, que desechó al poco por otro más fino aún, más simple y voluntariamente menos seguro.

Sus personajes eran ya bastante altos, rompiendo así con el estilo más extendido en aquella época, que era el de muñecos bajitos posmihurianos o bruguerescos, casi siempre muy redondeados. Los muñecos de Ballesta, por el contrario, se fueron haciendo más angulosos, acercándose así más a los de Steinberg.

Pero, poco a poco, los ángulos de Ballesta fueron suavizándose, aproximándole a Abelenda, que a su vez se había acercado ya a él y a Puig Rosado. En realidad, las influencias mutuas entre estos tres dibujantes son constantes, y ellos mismos se muestran conscientes de este hecho: Puig Rosado reconoce la influencia de Ballesta y Abelenda, Ballesta la de Abelenda y Puig Rosado. Puede decirse que los tres se hicieron juntos, pero cada uno logró desarrollar su personalidad, enriquecida, eso sí, por las aportaciones de los otros dos: se trata de una verdadera «generación», de un verdadero equipo en el cual cada miembro aporta algo, sin esterilizar ni entorpecer a los demás.

Tras una etapa de marcado ascetismo visual en la que, dentro de un grafismo muy steinbergiano, llegó a suprimir tantas líneas como después el cubano Nuez, Ballesta se fue haciendo más barroco, llenando sus dibujos de rápidos y nerviosos trazos entrecruzados, espontaneístas, de gran impacto. Sus dibujos fueron adquiriendo el aire de apuntes rápidos que conservan hoy, un aire que sólo los dibujantes de gran talento pueden permitirse sin que sus obras parezcan una chapuza exhibicionista.

En este sentido, la influencia de Ballesta sobre dibujantes casi recién llegados como Luis o Dodot nos parece clarísima. Tampoco Miranda ha echado en saco roto la gran lección del almeriense.

Ballesta, incapaz de caer en el chiste vulgar para salir del paso, se ha ido interesando cada vez más por los problemas estrictamente gráficos y menos por los humorísticos propiamente dichos. No es un escritor que utilice el dibujo para decir algo, sino un hombre que parece preocuparse en esencia por el dibujo en sí. Es previsible que sus facetas de grafista e ilustrador acaben imponiéndose a la de humorista gráfico. No hay que lamentarlo

demasiado, pues sus inventos visuales y sus jugosos apuntes de la realidad constituyen ya una aportación fundamental.

Puig Rosado

Fernando Puig Rosado nació en Don Benito el 1 de abril de 1931. Terminó su carrera de Medicina en 1958, circunstancia que le decidió a dedicarse por completo al humor gráfico. Publicó, claro, sus primeros dibujos en *Don José*. Se trasladó a París (donde sigue viviendo, casado con una francesa y padre de una niña) y comenzó a dibujar para *Candide*, *Haute Société*, *France-Observateur*, *Le Figaro Littéraire* y *Lui*. Ilustró libros para Gallimard, Hachette, Nathan y otras editoriales. En 1963 realizó dibujos para cuarenta programas televisivos emitidos en los Estados Unidos, y en 1964 grandes paneles murales para la Expotur. Ha realizado dibujos animados y títulos de crédito para películas, y exposiciones individuales o colectivas en Madrid, Bordighera, Avignon, Grenoble, Montreal y Ljubljana. Sus dibujos fueron seleccionados por la Bienal de París en 1967, y en 1971 obtuvo en España el premio Agromán. Ha publicado en Francia un libro de dibujos titulado *La gloire S.V.P.* Cuando Jaime Campmany fue nombrado director de *Arriba*, Puig Rosado volvió a tomar contacto con los lectores españoles a través de dicho periódico, en cuyas páginas sus dibujos alternaron con los de Ortuño.

Muchas de las cosas dichas sobre Abelenda y Ballesta hay que darlas por aplicables a Puig Rosado. Trataremos, pues, de no repetirnos. La lista de influencias que nos suministra Puig Rosado es realmente impresionante: la inician El Bosco y Brueghel y la cierran Mingote y Gahan Wilson, y entre unos y otros están Goya, Thurber, Steinberg —naturalmente—, Ballesta —cómo no—, el mismísimo Siné y varios más. Esto ya nos da una idea de la tremenda y consciente receptividad de nuestro hombre.

De los tres hijos de *Don José*, Puig Rosado es el que ha logrado un grafismo más aparentemente ingenuo, de gran riqueza visual pero de aire voluntariamente casi infantil. El estilo actual de Puig Rosado está muy cerca del que tendría un niño, si un niño pudiera alcanzar la madurez expresiva y el dominio de todos los recursos gráficos que posee Puig Rosado.

Pero atención: no se trata del ingenuismo senil de Joan Miró, que siempre nos suena un poco a falso, sino de una expresividad «inocente» asumida con mucha lucidez. Puig Rosado no pretende fingir que es un niño: su línea es amable y puede agradar a los niños, pero su gusto pueril por el detalle no trata de enmascarar su sabiduría de gran dibujante. En este sentido, Puig Rosado sería más bien un aduanero Rousseau que hubiera asimi-

lado la lección de Picasso, entre las otras muchas lecciones bien digeridas que componen su rico poso cultural.

Al principio, sin embargo, las influencias más fuertemente perceptibles en Puig Rosado eran la de Steinberg en la concepción del dibujo de humor como entidad autónoma, la de Mingote en la resolución formal (rasgos gruesos y finos alternados) y la de Tono en la construcción: cierta angulosidad en los personajes. Después llegó la etapa de mutuas influencias entre los tres pequeños grandes del humor: los tres buscaban, los tres encontraban, los tres inventaban, los tres aprovechaban los hallazgos colectivos.

La evolución de Puig Rosado fue menos nerviosa que la de Ballesta a nivel formal, menos contradictoria que la de Abelenza en cuanto a contenido. Sus dibujos fueron haciéndose más barrocos, de un barroquismo cuidadoso y suave, muy meticuloso en los detalles y repleto de pequeños sombreados mediante trazos finos y delicados que daban a sus figuras, cada vez más redondeadas, un aspecto juguetero de muñecos de trapo.

Lamentablemente, sólo los lectores de *Arriba*, durante un tiempo, pudieron juzgar en España al último Puig Rosado. Lo más significativo de su obra reciente quedó fuera, y el público español no pudo hacerse una idea cabal acerca de los méritos excepcionales de este excepcional dibujante. Cabe incluso que, a través de sus obras llegadas a España, el lector de *Arriba* se haya hecho una idea equivocada de Puig Rosado, considerándole sólo un dibujante tierno y descomprometido, dado a un humor amable e intemporal.

Esta sería una imagen incompleta de nuestro hombre, algunos de cuyos dibujos pueden, pese a su suavidad formal, ser colocados junto a los de dibujantes «contestatarios» como Reiser, Wolinski, Siné o Perich. Es de desear que, de algún modo, Puig Rosado reingrese más plenamente en la prensa española: entonces el lector de nuestro país podrá comprobar que el humor de este parisino de adopción tiene múltiples facetas.

9. DE LA POESIA AL BRUTALISMO

Como ya se advirtió, hemos agrupado a Munoa y Serafín por contraste. Es difícil encontrar dos humoristas gráficos más distintos entre sí que el vasco y el madrileño-valenciano. Pero am-

bos han creado un lenguaje: brutalista Serafín, poético Munoa. Y a su lenguaje respectivo han sometido lo más destacable de su producción.

Los dos son, además, desde hace bastantes años, puntales fijos e insustituibles de *La Codorniz*. En cierto modo, personifican mejor que cualesquiera otros dibujantes los extremos entre los que se mueve la revista decana, y se contrapesan con eficacia: las niñas monísimas y ataviadas a la última moda de Munoa son el reverso perfecto de las intemporales marquesas alcoholizadas de Serafín.

Munoa

Rafael Munoa nació en San Sebastián el 8 de mayo de 1930. Dibujante precoz, publicó sus primeros trabajos poco después de 1940. Al margen de su labor como humorista gráfico, que como ya se ha dicho vino desarrollándose principalmente en *La Codorniz*, Munoa ha ilustrado unos cuarenta libros, ha realizado murales, es anticuario y joyero-diseñador. Ha obtenido como ilustrador el Premio Lazarillo, el Premio Nacional de Ilustración para la juventud, y ha sido finalista en la «Fiera del Torchio d'Oro» (Siena) por sus ilustraciones para el *Platero y yo* editado por Aguilar. Como humorista obtuvo el máximo galardón del Primer Salón del Humor organizado por los Sindicatos. Está casado y es padre de tres niños.

Munoa es más dibujante que escritor. El mismo lo dice: «No soy hombre de escrituras.» Le interesa fundamentalmente —también según confesión propia— «una estética del humor», pues el chiste pasa demasiado pronto. Confiesa las influencias de Peynet (el de los tiernos enamorados) y Hoffnung (el suave músico inglés metido a humorista gráfico). Con estos datos, podemos ya elaborar una definición tópica de Munoa: se trata de un poeta de la imagen.

Pero esta definición, siendo verdadera, es incompleta. Y, como tal, en alguna medida falsa. Como el de Puig Rosado, el humor de Munoa tiene más de una faceta. Acaso en Francia o en Inglaterra, el humor de Munoa hubiera podido tomar sólo como tema enamorados y angelotes. Pero en España, teniendo que producir dibujos «a nivel de peón español» —como dice él—, ha tenido que abarcar por fuerza un campo más amplio.

«El francés Munoa, tan delicado y cosmopolitamente donostiarra», según Máximo, es, en efecto, uno de los menos «españoles» entre los dibujantes de nuestro país, si por *españolismo* entendemos la línea desgarrada que va de Goya a Madrigal pasando por Solana, Herreros, Chumy y Perich. Ahora bien: bajo

este poeta un poco desencantado se esconde un moralista lúcido e inconformista, desengañado acaso pero no inmovilista. En sus respuestas a nuestro pequeño cuestionario podrá comprobar el lector que las ideas de Munoa no son precisamente conservadoras. Tampoco son conservadores sus dibujos, pese a su moderada suavidad.

Formalmente, Munoa es un gran dibujante, dueño de todos los recursos del oficio. En sus dibujos mezcla o alterna con absoluta maestría el lápiz graso, el pincel, la aguada, la pluma, el bolígrafo. Sus chistes son, evidentemente, de ilustrador, pero no son ilustraciones. Los trazos son de gran belleza, suaves y seguros, pero no dejan por ello de ser funcionales. No se recrea en el esteticismo gratuito y exhibicionista —aunque le interese la estética—, sino que pone su rica técnica al servicio de una idea.

Sus figuras nunca son angulosas, son siempre cálidas y un poco voluptuosas, pero su humor presenta a veces aristas críticas nada desdeñables. Sus deliciosas filigranas visuales doran una píldora no siempre dulce. Hay en los chistes de Munoa tiernos enamorados obligados a compartir el tálamo con un gato, angelitos que cultivan judías y repollos en su nube, estilizadísimas jovencitas europeas que oyen «El mar» de Trénet por una caracola...

Pero hay más cosas. En los conflictos entre lo nuevo y lo viejo, lo abierto y lo cerrado, lo caduco y lo progresista, Munoa está siempre del lado de lo nuevo, abierto y progresista. No obstante, el dibujo de Munoa es bondadoso y comprensivo, y ni siquiera los «malos» de sus chistes (que los hay) tienen realmente cara de malo. Esto, en cierta medida, no hace sino reforzar la faceta crítica de su humor: muy mal debe de andar el mundo si hasta los personajes de Munoa pueden hacer cosas tan feas.

Munoa, tan atento a la moda y a todo lo que pasa en el mundo, no se deja engañar por las apariencias: el falso progresismo de los hijos de papá con coche deportivo, la falsa bonhomía de los buenos burgueses tolerantes con cuenta corriente en Suiza, el falso aperturismo moral de las viejas puritanas, son puestos en la picota por él, sin perder su delicada compostura pero sin contemplaciones.

«Nos vamos a casar; denos *Lo que debe saber la mujer casada*, del reverendo padre Gutiérrez, y el *Kama-Sutra*, de Vatsyayana», pide al librero una bella jovencita de Munoa, acompañada de un mozo no menos bello. «Cómo nos pueden llamar pobres en divisas teniendo un 'Santiago y cierra España' y un 'Aúpa er

Beti manque pierda'...», exclama un arrugado representante del inmovilismo ibérico. «El pueblo americano os regala la cocina automática. Ahora sólo nos tenéis que comprar el butano, la electricidad, las cazuelas, el aceite, la comida, los repuestos y las revistas con recetas culinarias», dice el Tío Sam, convenientemente flanqueado por duros «marines» armados hasta los dientes, a un grupito de harapientos representantes del Tercer Mundo.

Munoa es de una honradez admirable. Tiene conciencia de hallarse atrapado en una sociedad represiva y, como él dice, no busca excusas. Sin ningún falso grito de revolucionario de salón, pero sin claudicaciones, va dando, semana tras semana, su sosegada lección de civismo liberal bien entendido. Sin aspavientos ni desmayos, este enorme dibujante va desarrollando su lucha tierna y tenaz contra el oscurantismo, el engaño y la injusticia.

Incluso en sus dibujos más descomprometidos en apariencia, Munoa logra comunicarnos un anhelo de libertad y de belleza, logra decirnos que la segunda no es posible sin la primera. Sus esbeltas y desembarazadas jovencitas, que son un regalo para la vista, nos dicen con su estimulante presencia que lo bello debe ser mostrado y lo feo desechado, que si todos dejáramos de vestir de negro nuestro cuerpo y nuestros pensamientos acaso nos fueran un poquito mejor las cosas.

Serafín

Serafín Rojo Caamaño nació en Madrid (no es posible saber cuándo, pues él, cual una de sus maduras marquesas, se niega a facilitar informaciones de este tipo) y vivió desde niño en Valencia. Pocos datos más podemos dar sobre él: «Un escritor, un artista —dice—, no es una sucesión de fechas y títulos. Esa es la mojiganga para las enciclopedias. Un hombre es su perfil psicológico, la forma de sujetarse los pantalones, las manías que tiene, los amigos que frecuenta, sus ideas 'no políticas' y la manera de gastarse los cuartos.»

Digamos pues que Serafín es un hombre de crespo pelo rojizo, piel lechosa y sonrosada y gesto entre adusto y lunático, portador de gafas de gruesos cristales, hospitalario amigo de sus amigos, aristócrata frustrado y derechista confesado —pero esto ya bordea las ideas «políticas»: dejémoslo—, servicial y escéptico, trabajador infatigable y vecino pacífico de San Sebastián de los Reyes.

Digamos también que aparte de colaborar desde hace muchos años en *La Codorniz*, Serafín ha trabajado para otras muchas publicaciones, ha dibujado centenares de historietas para *Jaimito* y otras revistas juveniles valencianas, ha vivido en París y en Italia, ha ganado un premio en la «Mostra Internazionale dell'Umoreismo» y hasta ha proyectado una falla en Valencia. Ha ilustrado varios libros y ha publicado un *Album Serafín* que recoge una selección de sus chistes (véase capítulo III).

Serafín no es brutal como puedan serlo Chumy, Regueiro o Madrigal, que lo son por una especie de necesidad ético-biológica. No. El brutalismo —que no brutalidad— de Serafín es una actitud rabiosa pero superficial, que no contiene otros elementos agresivos que los inmediatamente visibles. El suyo es, si se nos permite decirlo así, un brutalismo acrílico y conservador.

Aclaremos en seguida que Serafín, como Munoa, es un dibujante muy completo, que domina todos los recursos técnicos. Al igual también que el de Munoa, su estilo es inconfundible, pese a que puedan hallarse en él algunas resonancias de Vip. Pero es en todo caso un Vip ibérico, mucho más duro y rasposo que el dibujante americano.

Los dibujos de Serafín parecen fruto de una pesadilla etílica. La riqueza de su imaginación calenturienta, su talento para encontrar siempre el detalle desagradable que hará contundente e irresistible el dibujo, el valor obsceno de cada uno de sus trazos, todo es desmesurado en Serafín, que alcanza la genialidad en muchas ocasiones.

Hemos hablado de obscenidad: es un factor a tener en cuenta de modo primordial si queremos penetrar en el sentido último del humor serafiniano. Si las chicas de Munoa parecen sacadas del último *Elle* o de una playa repleta de jóvenes universitarias suecas rebosantes de estilizada salud —desprovistas de prejuicios, las mujeres de Serafín —marquesas o no— parecen provenir directamente de un viejo y baratísimo burdel. Las chicas de Munoa nos invitan a un amor desinhibido, generoso y cosmopolita; las mujeres de Serafín nos ofrecen, previo pago, una sórdida imitación de la lujuria.

Si la censura se lo permitiese, Serafín se convertiría probablemente en uno de los dibujantes pornográficos más notables del país. No en un dibujante erótico (para ello le falta la voluptuosidad del trazo), sino en un dibujante pornográfico en el sentido más obsoleto del término.

Siendo las cosas lo que son, la obscenidad natural de Serafín debe ser reprimida, con lo cual se hace más retorcida aún: en cada una de sus líneas asoma el pornógrafo frustrado que hay en él. En este sentido también, es el reverso perfecto de Munoa: si las suaves redondeces alargadas del vasco son en sí mismas «progresistas» en tanto que eróticas, las encorsetadas obesidades de Serafín son «retrógradas» en tanto que pornográficas.

Confirmando una vez más que fondo y forma constituyen una misma y única cosa cuando nos hallamos ante un verdadero artis-

ta, el humor de Serafín es absolutamente reaccionario. No es casual que nuestro hombre firme con frecuencia sus dibujos como «Marqués de Serafín». El brutalismo de Serafín es la broma gruesa de salón (repitámoslo, a menudo genial) de quien no pretende poner en cuestión, ni mucho menos derribar, el sistema que acepta con un falso chillido escandalizado su exabrupto inofensivo.

El desorbitadísimo mundo de Serafín es un aquelarre decadente cuyo entronque inmediato con la realidad resulta muy leve. Pero en el fondo refleja las supervivencias anacrónicas de una sociedad cuya desaparición completa sería Serafín el primero en lamentar.

10. LOS ANACRÓNICOS

Los tres dibujantes que vamos a estudiar en este apartado son acaso los que cultivan más asiduamente en España el humor político de actualidad. Los tres, en la prensa española actual, resultan anacrónicos. Y esto no tiene relación directa con la edad: Tísner se acerca a los sesenta años, pero Cerón ha rebasado apenas los cuarenta y Quesada ni siquiera los ha cumplido.

Aclaremos de inmediato que al calificar de anacrónicos a estos tres buenos dibujantes no nos dejamos llevar por ningún propósito peyorativo. Salvando las peculiaridades de cada cual, los tres hacen un dibujo realista-caricaturesco muy cuidado, y los tres están atentos al pulso político nacional e internacional. Su modo de entender el dibujo de humor tendría plena validez en la prensa anglosajona: en los diarios ingleses o norteamericanos, Tísner, Cerón y Quesada podrían ser un Mauldin, un Oliphant o un Cummings. Ya vimos que Kin de Alba, tan anacrónico como cualquiera de ellos, ha triunfado en los Estados Unidos.

Pero en España, y debido a circunstancias diversas (censura, autocensura, escasez de publicaciones especializadas que puedan acoger a los humoristas nuevos), se ha desarrollado un curioso fenómeno. Salvando alguna excepción italiana, España es acaso el único país del mundo donde los humoristas «avanzados» publican chistes de actualidad en la prensa diaria. Ni Chumy ni Madrigal, ni siquiera Forges, Máximo o Perich, por no hablar de los más jóvenes, tendrían probablemente nada que hacer como humoristas de actualidad en los diarios ingleses, norteamericanos, suecos,

franceses o alemanes. Y, sin embargo, publican en diarios españoles.

Los dibujantes de actualidad, en la gran prensa internacional, suelen ser absolutamente tradicionales y cultivan un humor político directo, muy bien dibujado y moderadamente ingenioso, que a nosotros, acostumbrados a los zambombazos no directamente políticos de un Chumy, un Perich o un Madrigal, nos resulta de una sosería absoluta. En París, Chumy, Perich o Madrigal podrían llevar más lejos su agresividad en publicaciones como *Hara Kiri*; pero difícilmente podrían tener a su cargo un chiste diario en *Le Figaro* o *L'Humanité*. No hablemos ya de la prensa anglosajona, en la cual un chiste de Madrigal sería sencillamente impensable.

Pues bien: Tísner, Cerón y Quesada son la versión española de Cummings, Oliphant o Mauldin. Sus virtudes y defectos son más o menos los mismos que los defectos y virtudes de tales dibujantes anglosajones, con la considerable desventaja, para los nuestros, de que no desarrollan su labor en una prensa de larga tradición liberal como la anglófona.

Así, pues, el camino elegido por estos hombres es de los menos agradecidos: frente a la contundencia formal o temática de sus colegas españoles menos directamente políticos pero más agresivos resultan «blandos», desvaídos y anacrónicos; frente a la libertad de que gozan sus colegas extranjeros de línea tradicional similar a la suya, ellos tienen las alas cortadas.

Tísner

Tísner —Avelí Artís Gener—, dibujante y escritor, nació en Barcelona el 28 de mayo de 1912. Publicó sus primeros dibujos en *Papitu* y *L'Esquella de la Torratxa*, de la cual fue co-director junto a Pere Calders. Dibujó en otros muchos periódicos barceloneses, entre ellos *La Publicitat* y *El Be Negre*. Exiliado al terminar la guerra civil, trabajó como dibujante en México y publicó allí una novela sobre la contienda española: *556 Brigada Mixta* (1945). Regresó a España en 1965 y comenzó a dibujar en *El Correo Catalán*, pasando después a *Tele/expres*, donde tiene a su cargo el chiste diario de actualidad desde 1968. Publicó nuevos libros, entre ellos *Prohibida l'evasió*, que obtuvo en 1969 el Premi Prudenci Bertana de novela.

Tísner es un dibujante muy completo y muy «profesional». Sus dibujos son a veces muy detallistas y otras no tanto, pero están siempre bastante cuidados. En ocasiones utiliza cepillados para lograr medias tintas sin que el dibujo deje de ser un «pluma»,

y a veces recurre también a las tramas. Su trazo es firme pero vivo, y su dominio de la figura (de un realismo levemente caricaturizado) y de la perspectiva es indiscutible.

Su dibujo, en fin, es irreprochable, pero está completamente al margen de las fecundas tendencias renovadoras del humor gráfico español actual: Tísner es un dibujante catalán anglosajonizado, que puesto al lado de un Chumy, un Madrigal o un Perich (y a Perich lo tiene con frecuencia en la página de al lado) resulta desvaído y fálto de interés, pese a sus logros visuales a veces considerables.

Con su humor ocurre otro tanto. Se ocupa con alguna frecuencia de la política internacional, pero o bien le falta «garra» o bien utiliza referencias que quedan lejos de la información corrientemente asimilada por el lector medio. A veces, su humor es tan tenue que deja de ser humor para convertirse en simple filosofía: «Será la máquina del siglo; pondrá a un mismo nivel el progreso técnico y el progreso moral.» Por otra parte, sus referencias culturales son a menudo tan indirectas que el lector se queda «out».

Sin pretenderlo seguramente, sus chistes resultan algunas veces francamente reaccionarios. Veamos un ejemplo. En Cataluña, el Domingo de Ramos, las niñas llevan «palma» y los niños «palmón»: Tísner nos presenta a dos personajes vistos de espalda, ambos con el pelo igualmente largo, portador de una palma uno y de un palmón el otro. Otro ejemplo. Un estudiante frente al tribunal examinador: «¿El binomio de Newton? El binomio de Newton es el resultado de una sociedad que pone obstáculos para que sólo una élite privilegiada pueda acceder a los estudios superiores.» La frase, perfectamente plausible, puesta en boca de un «mal» estudiante se vuelve contra sí misma.

Tísner tiene, además, dos vicios graves. Uno de ellos es poner en los pies más palabras que las estrictamente necesarias, con lo cual la gracia, ya muchas veces desvaída de por sí, acaba por diluirse del todo. Un automovilista a otro, en el embotellamiento producido por la bendición de vehículos el día de San Cristóbal: «¡Le digo a usted que está equivocado, hombre! ¡Es de la bendición, y no de la autopista, esta cola!» La sintaxis de la segunda frase no es muy feliz, pero la primera frase es por completo innecesaria y «frena» el chiste.

El segundo vicio grave de Tísner es hacer juegos de palabras propios del humor prebélico y absolutamente «pasados». Veamos unos pocos: «Lo de Anguila se está poniendo muy escurridizo»; «-Resulta muy cara la enseñanza. - Sí: tiene un 'preu' exorbitante»

(en catalán, la palabra «preu» significa también «precio»); «Diréis que soy una tonta, pero siempre he creído que eso del 'numerus clausus' era algo del boxeador Clausus Clay».

Dejando aparte que muchos de los juegos de palabras de Tísner son, además, aptos sólo para lectores catalanoparlantes, el asunto se agrava cuando utiliza, como ya se ha apuntado, referencias poco familiares para el lector: la policía detiene a un grupo de «hippies» londinenses, y uno de ellos dice: «¡Qué bárbaros! ¡Nos hicieron picadilly!» (la cosa en sí tiene escasa gracia, pero es que, encima, el lector puede haber olvidado que los «hippies» solían reunirse en Piccadilly Circus).

Tísner, puesto al lado de Mauldin en el *Herald Tribune* o de Oliphant en el *Denver Post*, podría acaso hacer sonreír suavemente al poco belicoso lector norteamericano. Pero enfrentado al contundente Perich en las páginas de *Tele/expres* no puede sino dejar indiferente al lector español hambriento de violencia. De todos modos, tal vez si las circunstancias lo permitieran, Tísner haría un humor «menos triste» (él mismo define así el humor gráfico español en la prensa del futuro inmediato, si las condiciones actuales persisten).

Cerón

Alfonso Cerón Núñez nació en Alhama de Murcia el 14 de agosto de 1928. Vivió después en Barcelona, de nuevo en Alhama desde 1939, y en Madrid —donde ingresó en el Cuerpo Técnico del Banco de España— desde 1947. En 1953 solicitó ser trasladado a Barcelona. Ya había participado en exposiciones colectivas como pintor y había hecho ilustración y dibujos de historietas «serias». Pero en 1953, en la revista *Menaje*, publicó su primer dibujo humorístico. Estudió en la Escuela Oficial de Periodismo, graduándose en 1957 con una tesina titulada «Evolución de la Prensa humorística en España». Posteriormente fue profesor en la EOP de Barcelona. Colaboró como dibujante de humor en las revistas *Paseo* y *Paseo Infantil* —de la cual fue director—, *El Bruch*, *Mundo*, *Tele-Guía*... Comenzó a hacer un chiste diario de actualidad en *La Prensa* en 1962. Desde 1963 se encarga del humor gráfico en el *Diario de Barcelona* y en *Hoja del Lunes* de Barcelona, periódicos de los que es redactor.

Hay que empezar reconociéndole a Cerón un mérito notable: ha sido el primer cultivador asiduo de la caricatura política en la prensa catalana de la posguerra. Y otro: sus caricaturas personales, dentro de un estilo tradicional —más expresionista que analítico—, son excelentes; no es necesario que Pompidou, Nixon o Brandt lleven un cartelito con su nombre: el parecido es tan

evidente que el lector les reconoce en seguida. Y otro mérito más: Cerón es un verdadero periodista, sabe muy bien el terreno que pisa (como podrá comprobar el lector cuando lea las respuestas de este dibujante a nuestro cuestionario) y sus comentarios gráficos están siempre conectados con lo que el lector puede encontrar en las restantes secciones del periódico.

En cuanto al modo de dibujar de Cerón, dice Perich: «Su dibujo, tradicional, muy claro y muy trabajado, sin alardes innovadores, llega perfectamente al lector, sin ambigüedades posibles.» Perich resume perfectamente las características del dibujo ceroniano, que podrán ser consideradas como cualidades o defectos según la óptica de cada cual.

A un «fan» de Madrigal o Perich, los dibujos de Cerón le parecerán demasiado cuidadosos, demasiado «perfectos» y laboriosos; sus recursos humorísticos en exceso «remachados» y primarios. Pero —insistamos— también los dibujos de Oliphant o Cummings son así, y ambos están considerados como primeras figuras del humor periodístico internacional. Repitamos lo ya dicho: la situación de la prensa diaria española es anormal, *anómala* con respecto a la internacional, y sólo porque dibuja en España puede Cerón parecer anacrónico.

Pero Cerón es perfectamente consciente de esto. Cultiva este tipo de humor no por casualidad, sino porque estima que «el otro», el humor español actual más característico, es «agresivo, airado y de mal gusto». «Tal vez porque no haya otro cauce», reconoce él mismo, y demuestra con ello una aguda percepción de los condicionamientos objetivos de nuestro contexto.

Sus comentarios gráficos cotidianos en *Diario de Barcelona* (bajo el título «Cerón lo ha visto así») constituyen pues una obra coherente, segura, fruto de una serena reflexión sobre los objetivos del humor gráfico en la prensa y resultado de una elección consciente dentro de dicho campo. El humor de Cerón no da más de lo que promete, es un humor de un solo nivel: pero lo que promete lo da hasta el último detalle, sin regateo alguno.

Al margen de la política internacional, que cultiva con frecuencia y demuestra conocer bien, la temática de Cerón abarca también la actualidad local y nacional, que a veces puede ser confundida con la crítica de costumbres, pero que no lo es. La crítica de costumbres está conectada —cómo no iba a estarlo— con la actualidad, pero en ella la referencia inmediata a dicha actualidad es adjetiva. En Cerón, la actualidad es lo primero, y lo adjetivo es el costumbrismo. Si el pie de un chiste de Cerón dice: «¿Pero

no comprendes por qué sube la leche? Porque cada vez escasea más el agua potable», podemos estar seguros de que aquel mismo día, o el anterior, el periódico publicó una noticia sobre la subida del precio de la leche, o sobre restricciones de agua, o sobre fuentes contaminadas.

Cerón, tradicional en la forma y más bien conservador en el contenido (su postura ante «hippies», muchachas minifalderas o turistas portadores de «shorts» no es «abierta» como en Munoa), refleja muy bien el mundo en que vivimos. Sus tipos, como observa Perich, son «tristes, amargados y antipáticos»: tan tristes, amargados y antipáticos como los ciudadanos que componen la «mayoría silenciosa» de nuestro país. El chiste, dice Cerón, «podría ser la opinión del hombre de la calle, la 'individualidad pensante', frente a la opinión oficial, pero muchas veces no pasa de ser una viñeta que anima el plomo gris de las galeradas».

Quesada

Fernando Quesada Porto nació en Orense el 27 de agosto de 1933.

«Empecé a publicar caricaturas políticas en 1960, en *Faro de Vigo*, en donde sigo colaborando. También he publicado durante cinco años en el diario *Arriba*, en *La Actualidad Española* y en la fenecida revista *Car*. En la actualidad, amén de *Faro de Vigo* —en donde publico caricaturas costumbristas en la lengua vernácula—, colaboro en *Chan*, una revista gallega, en *Pueblo* de Madrid y en *Tele-Radio*.

Estoy preparando [1971] un libro de caricaturas en gallego que me ha encargado la Editorial Castrelos, de Vigo. En 1971 me concedieron el Premio Mingote de ABC de Madrid, único concurso al que he concurrido. Habré publicado unas 2.000 caricaturas aproximadamente.

Soy bachiller y profesor mercantil, y ejerzo como inspector del Servicio Fiscal en la Delegación de Hacienda de Vigo, en donde resido. Tengo seis hermanos, dos de ellos magníficos pintores y un tercero que dibuja estupidamente y ha publicado en *La Región* de Orense.»

Quesada, como Cerón (con notables diferencias de estilo entre ambos), cultiva con acierto la caricatura personal. El cree (y nosotros también, por lo que hemos podido averiguar en nuestras investigaciones) que fue el primer dibujante español que al suprimirse la censura previa empezó a sacar con asiduidad ministros españoles ejercientes en sus chistes. La cosa ocurrió —como quedó dicho en el capítulo II— en el diario madrileño *Arriba*.

«Con los condicionamientos que sería obvio señalar», observa Quesada. Dado que, pese a su obviedad, nosotros hemos aludido ya en alguna medida a tales condicionamientos, no insistiremos

en ello. El mérito de Quesada, que nadie osará discutirle, se ve así acrecentado, convirtiendo su labor en una empresa casi qui-jotesca, abocada (como ya se apuntó) al fracaso absoluto o relativo: si se queda corto, no llega; si se pasa, no pasa. Seguir en pie como caricaturista político directo y nacional en tales condiciones demuestra una tenacidad a prueba de bomba y un ánimo inmune al desaliento.

Desde que comenzaron a salir sus caricaturas en *Arriba* hasta hoy, Quesada ha dado, como estricto dibujante, pasos gigantescos. Lo cual viene a demostrar de nuevo que sólo el trabajo continuado puede convertir a un principiante inhábil en un verdadero profesional dueño de abundantes recursos. Luego puede venir el peligro de anquilosamiento, pero ésta es ya otra cuestión.

Cuando empezó en *Arriba*, en efecto, Quesada ya era un buen caricaturista, si por tal entendemos al que logra que los personajes caricaturizados sean reconocibles: Fraga era Fraga y Lora Tamayo era Lora Tamayo en las caricaturas de Quesada. Pero el dibujo de Quesada era flojo y anticuado: el trazo laborioso, agarrotado y poco hábil, la resolución gráfica de «antes de la guerra». Los dibujos de Quesada eran feos e ingratos. Pero no feos voluntaria y rabiosamente como los de Madrigal, sino feos por la inmadurez profesional de un dibujante que buscaba el realismo sin dominar su medio expresivo: feos por impotencia.

Esto, hoy, ya no es así. Quesada es un dibujante que podemos considerar anacrónico dentro del conjunto del humor gráfico español contemporáneo (por ello le hemos incluido en este apartado, junto a Tísner y Cerón), pero sus dibujos revelan ya, en su estilo, una maestría notable: año a año, día a día casi han podido ser observados sus progresos. Abandonando paulatinamente la pluma por el pincel, Quesada ha ido dando a sus trazos una soltura cada vez mayor, transformando su involuntario feísmo inicial en un vigoroso y rico expresionismo popular, no desprovisto de lo que podríamos llamar —con perdón— una telúrica elegancia.

En los antípodas de la síntesis finísima de Castelaio, algo hay sin embargo en el recargado grafismo de Quesada que nos conecta con la gran tradición gallega. Tradición que confesamos conocer mal, pero una de cuyas mejores características es, para el observador superficial y fascinado, cierta sensualidad visual directa y desvergonzada, cálida y húmeda.

Si como dibujante Quesada mejora día a día, como humorista político parece haber tocado el techo de sus posibilidades. Y no por culpa suya, sino porque el camino que eligió difícilmente

podía dar más de sí en la circunstancia española de los últimos años sesenta. El mismo confiesa que sus trabajos de crítica directa a miembros del gobierno son rechazados.

Así, su campo de acción se ve muy reducido, y tiene que recurrir con demasiada frecuencia a la alusión desvaída y al abuso de rótulos y simbolismos recargados que pretenden expresar lo coyunturalmente inexpresable. Su dibujo y su humor salen bastante perjudicados en esta especie de torneo desigual. Quesada domina ahora su lenguaje, y si pudiera hablar lo haría acaso con claridad y eficacia. Convertido en tartamudo por las circunstancias, trata de hacerse entender multiplicando gestos y ademanes: pero el lector, deseoso de que le hablen claro, acaba contemplando con cierta indiferencia su gesticulación desesperada.

11. LOS «ENFANTS TERRIBLES»

Nos acercamos al final. En el lento y difícil camino hacia la crítica recorrido por el humor gráfico español posbélico, hemos visto que un número considerable de dibujantes se ha marginado más o menos voluntariamente. Otros, como Orbegozo, abandonaron a las primeras de cambio. Algunos, cada cual a su manera, intentaron llevar cada día un poco más lejos su afán crítico (Mingote, Cesc, Chumy, Máximo). En planos diversos, varios dibujantes dieron también un testimonio válido sobre la realidad española (Herreros, Gila, Dátile, Munoa, Pablo, Conti). Otros, por fin (Cerrón, Quesada), eligieron a nuestro juicio un camino equivocado.

No creemos demasiado en las teorías generacionales, pero el hecho es que los tres dibujantes que han llevado más lejos, dentro de los límites permitidos, las posibilidades críticas del humor gráfico español posbélico son tres hombres nacidos en los años cuarenta, que no conocieron la guerra, que no conocieron directamente la situación anterior y que ni siquiera vivieron de modo consciente —eran niños— los años más duros de la posguerra inmediata. Estos tres hombres son Forges, Madrigal y Perich. Del último nos ocuparemos en el próximo apartado. Ahora vamos a hablar de Forges y Madrigal.

Ya en su aspecto externo difieren notablemente estos dos hombres. Forges es un padre de familia casi atildadamente vestido, portador de gafas, corbata y pelo corto. Madrigal, a sus

treinta años cumplidos, sigue siendo, pese a estar licenciado en Derecho, un estudiante de aire «contestatario», con larga melena y desaliño indumentario evidente. El humor de ambos difiere más aún, y la resonancia alcanzada por Forges es sin duda mayor que la lograda por Madrigal. Pero ambos han traído, junto con Perich, el humor más interesante y renovador que se ha dado en la prensa española de los últimos años sesenta.

Forges

Forges —Antonio Fraguas de Pablos— nació en Madrid el 17 de enero de 1942. Tras estudiar bachillerato superior y Ciencias Sociales, publicó su primer dibujo de humor en *Pueblo* el 14 de mayo de 1964. Fue de niño, según confesión propia, «un enfermito constante y pejiguero», y ya de mayor trabajó en Televisión. Como dibujante de humor ha colaborado en *Arriba*, *La Codorniz*, *Pueblo*, *Tele-Guía*, *Sábado Gráfico*, *Tiempo Nuevo*, *Ya...* Publicó su primer «dibujo editorial» en *Informaciones* a los 25 años, es decir, en 1967. Desde entonces mantiene su colaboración diaria en el vespertino madrileño, más una página semanal de humor político, con éxito cada vez mayor. Y sigue colaborando, por supuesto, en otras muchas publicaciones. Obtuvo hace algunos años un premio de la FAO dotado con dos mil dólares y fue el único representante español en una publicación de dicho organismo que recogía dibujos de humor de todos los países a él pertenecientes.

Si en Chumy asistimos a un casi constante enfrentamiento de clases, en Forges cada estamento está encerrado en sí mismo: sus paletos hablan como paletos (o, hábil paradoja, como no hablan los paletos) a otros paletos, sus viejas vestidas de negro hablan a otras viejas vestidas de negro, sus burócratas tecnocráticos utilizan el lenguaje del burócrata tecnocrático forgiario para dirigirse a un auditorio de burócratas tecnocráticos forgiarios.

«Al contrario que los de Chumy —escribe Luis Bares—, los héroes de Forges usan un mismo lenguaje. El chiste de Forges es menos variado, más monótono, pero ha conseguido una fisonomía original que se repite siempre y que es fácilmente identificable. Los personajes de Forges son siempre iguales a sí mismos. Parece como si el humorista, observador de la naturaleza humana, midiera las fragilidades comunes que permiten aplicar a todas las mismas medidas. Los héroes de Forges son mezquinos, retóricos, sutiles, medrosos, vulgares, repetidos, aunque retraten o reflejen altos puestos políticos o sociales. En ello consiste precisamente su especial habilidad: ha creado un lenguaje que está lleno de sugerencias, que puede aplicarse a cualquier tipo de situación y cuya

capacidad alusiva es una cualidad que el humorista ha sabido potenciar como ningún otro.»

Como dibujante, Forges es muy limitado: todos sus personajes llevan gafas, todos lucen la misma nariz de berenjena. De hecho, estas limitaciones eran un defecto grave cuando Forges empezó. Sus primeros dibujos —que salían un poco a remolque de un humor negro ya algo trasnochado— intentaban disimular su pobreza formal a base de abundantes sombreados mediante trazos laboriosos. Insiste aún de vez en cuando en esta tendencia recargada, pero su segunda etapa se distinguió por una cierta sobriedad en la que sus deficiencias formales aparecían al desnudo: fue positivo. Forges tenía ideas, pero las expresaba mal. Mas como él mismo dice, si el hombre con ideas insiste, «mucho antes de lo que cree sabrá dibujar sus ideas».

Forges, en un momento dado, supo extraer de sus limitaciones un estilo. No un estilo formal, entendámonos, sino un modo personal, intransferible y de inagotable fecundidad. Sus «macacos» —como él dice— se mueven en un ámbito de signos convencionales que Forges ha creado y su lector habitual conoce. Forges puede ya permitirse decir lo que quiera —lo que le dejen decir, claro—: su público le seguirá adonde vaya. Ha establecido una colaboración fecunda con el lector —cosa difícilísima—, y el lector está dispuesto a poner por cuenta propia todo lo que sea necesario. Si un macaco de Forges dice simplemente «Oh», el lector percibirá inmediatamente en ese «Oh» múltiples resonancias y alusiones: ha entrado en el juego propuesto por el dibujante.

Volvamos al interesante análisis que del humor de Forges hace Luis Bares en *ND* (8 de diciembre de 1970): «Forges repite sus muñecos en las más variadas y distintas posiciones, muñecos monótonos que valen para reflejar más una condición casi lastimosa y común que los antagonismos y las injusticias. Forges no tiene como Chumy, nada de profeta. Su humor no es cruel, ni sarcástico; al contrario, siempre es fácil encontrarle una dimensión entrañable, una ternura comprensiva y cariñosa. Forges domina especialmente el chiste político, porque ha sabido desmitificar al político, volver del revés el universo de pretensiones y de ambiciones, enseñando su calidad humana, tan mezquina y vulgar como la del resto de los profesionales.»

Hay que decir que el «despegue» de Forges como humorista político se produjo a partir de su colaboración diaria en *Informaciones*, en un momento en que el propio periódico —que había llevado hasta poco tiempo antes una vida lánguida, llegando a

alcanzar tiradas ridículas de 3.000 ejemplares— estaba llevando a cabo una inteligente operación de despegue. Sin *Informaciones*, Forges no sería probablemente hoy quien es, pero tampoco *Informaciones* sería lo que es sin Forges.

La creación de un lenguaje exige una continuidad y una permanencia. Gracias a ellas, Forges ha podido ir suministrando al lector habitual de *Informaciones* una serie de «inventos», que éste ha almacenado, como elementos ya fijos del acuerdo tácito con el dibujante. El más notable de estos inventos es tal vez el bocadillo subsidiario, de rotulación más pequeña que el principal, que subraya o apostilla a éste. El invento ha sido aprovechado después con éxito por otros dibujantes, pero Forges sigue siendo quien mejor uso ha sabido hacer de este recurso lleno de posibilidades.

«Precisamente en el equívoco creado entre el político y sus aduladores o comparsas —escribe Bares— está el matiz más significativo del humor de Forges. Ha inventado un corifeo, una especie de 'alter ego' que responde mecánicamente a las motivaciones del protagonista. Esta especie de subfrase, escrita en letras menores que incluso parece que tratan de esconderse, revela el resorte psicológico de su fuerza, una suerte de inhibición nacional donde se encierra el secreto de un humor muy característico que tiene un inconfundible sabor galdosiano.»

Galdosiano o no, el humor mejor de Forges sólo podía producirse en España, en Madrid, en la Puerta del Sol, «máxima compulsación viva de las Españas»: ahí vive Forges. Esta frase sobre la compulsación, más galdosiana que ibseniana en verdad, nos lleva a otra consideración importante acerca del humor de Forges: no se ha limitado a crear semiología gráfica, sino que ha creado también un lenguaje literario en sentido estricto. Ahora bien, este lenguaje arranca directamente de la retórica oficial y del comadreo politiquero de la villa y corte: distorsionando hábil y felicísimamente tal lenguaje, Forges pone al descubierto sus más ridículas facetas.

Veamos algunos ejemplos (subrayamos las frases-apostilla): «¿No os acordáis ya de nuestros esfuerzos en los años cincuenta por...? *Más piano, por favor; que entro en la parte sugerente-nostálgica*»; «Aquí se invoca con pertinaz frecuencia la Declaración Universal de Derechos Rumanos; prueba evidente de que se quiere sepultar nuestra secular y genuina idiosincrasia. *Falaz propósito*»; «Está sutilmente matizado; pero es indudable que este artículo sobre las anémonas filiformes va directamente con-

tra mi gestión política»; «Hoy viene fortísimo el editorial éste de las alcachofas. *Ciertamente*».

El humor de Forges es el que mejor refleja la España oficial de los últimos años sesenta. Forges ha sabido encontrar el lenguaje que, en un momento dado, ponía en evidencia un anacrónico modo de entender la política. Pero Forges no pretende socavar los cimientos de un sistema: se limita a caricaturizar cariñosamente sus expresiones externas más obsoletas. Y por este camino llega todo lo lejos que se puede llegar: por eso su impacto ha sido tan fuerte.

¿Sobreviviría el humor de Forges si la vida «política» española dejara de basarse únicamente en la presunción, el rumor, la sugerencia, la alusión y el eufemismo? En su forma actual no, desde luego. Pero creemos que la vena creadora de Forges ha alcanzado suficiente fuerza y madurez como para saber adaptarse con éxito a cualquier nueva circunstancia.

Madrigal

Antonio Madrigal Collazo nació en Melilla en 1940.

«Pero me considero segoviano, pues en esta preciosa ciudad he vivido desde los cinco años. Soy licenciado en Derecho, y estudiante libre en la Escuela Oficial de Periodismo [1971]. Me considero ante todo pintor y humorista.»

Publicó sus primeros dibujos a los 15 años, en *Don José*. Después colaboró en *Arriba* e *Informaciones*. Al poco tiempo de crearse *Nuevo Diario*, pasó a hacerse cargo del chiste de actualidad en dicho periódico. Desde que *ND* cambió de empresa y pasó a ser dirigido por Salvador López de la Torre, los chistes de Madrigal alternan en sus páginas con los de Cebrián. Madrigal colabora también en *La Codorniz*, *Gaceta Ilustrada*, *Telva* y *La Actualidad Española*. Ha hecho dibujos animados para Televisión y ha obtenido un segundo premio en el Salón Nacional del Humor, en Madrid, y la «Antorcha de plata» en la Olimpiada del Humor, de Valencia.

A muchos no les gusta Madrigal. Al autor de este libro Madrigal le entusiasma. Quiere decirse con esto que estamos muy lejos del consenso casi unánime de que gozan Mingote o Cesc: Madrigal es denostado por unos (generalmente, viejos de cuerpo o espíritu) y vitoreado por otros (generalmente, jóvenes). Lo que desde luego consigue Madrigal es no dejar indiferente a nadie: sabemos de personas muy respetables que literalmente sienten repugnancia física ante un dibujo suyo.

Madrigal nunca acude a la agresión política directa: sabe muy bien que por ahí un humor como el suyo no tiene nada que

hacer. Según confesión propia, sus blancos favoritos son «la incultura, la intransigencia y la estupidez consumista de los felices sesenta». Y ahí, ataca a fondo, con verdadera saña y brutalidad. Lo que pierde en inmediatez identificable lo gana en contundencia generalizadora.

Dado que esto ya lo dije en una entrevista que para *ND* me hizo Alfonso Pezuela, me permitiré autocitarme *in extenso*, en la versión de Pezuela: «Por ejemplo, es fácil publicar el dibujo de un potentado, sin determinar cuál, con una cabeza sangrante en la mano. Pero si este potentado lleva el rostro de Fulano, un político, un gran industrial, o quien sea, hay que pensárselo dos veces. La primera versión es el tipo de humor que más generalmente se lleva en España. Puede ser bestial, y va despersonificado, distanciado. En todo caso, luego el lector tiene la oportunidad de relacionarlo con quien él crea o con el grupo que le parezca.»

Dejando aparte el margen interpretativo que en cuestión de matices conlleva toda entrevista periodística no taquigráfica o magnetofónica, lo que Pezuela omitió publicar —seguramente para no ser acusado de dar «coba» al dibujante de su propio periódico— es que yo consideraba a Madrigal como el dibujante español que había ido más lejos por ese camino: en efecto, Madrigal ha llegado a presentar a un potentado con una cabeza sangrante en la mano. Nuestro hombre no se anda por las ramas ni es amigo de delicadas sutilezas: sus dibujos son revulsivos hasta el límite último de lo permitido y su crítica de una sociedad consumista e injusta es tan lúcida como bestial.

Como dibujante, Madrigal es más basto que la lija: y como la lija bien manejada, sus dibujos pueden arrancar a tiras la piel de las apariencias. Con sangre, por supuesto. Sus personajes, trazados como al desgaire, como a golpes rabiosos de rotulador, están siempre voluntariamente mal contruidos y ostentan desproporciones tremendas, que no hacen sino aumentar la fuerza del chiste.

Pero sólo quien tenga del dibujo de humor una idea pobre y anticuada puede cometer el error de pensar que Madrigal es un dibujante inhábil. Por el contrario, Madrigal es un dibujante habilísimo, sin dejar por ello de ser funcional y espontáneo. Es tan culto, que puede permitirse dibujar como si no lo fuera (aludimos aquí sólo a su cultura como dibujante, no a la que haya podido adquirir en las aulas universitarias). Si hay dibujantes cul-

tos e incultos —que los hay, claro—, permítasenos decir que Madrigal es un dibujante salvajemente culto.

Sus personajes muestran siempre exactamente lo que son, y eso sólo los buenos dibujantes de humor lo consiguen. El bigotito de sus representantes del «Establishment» ya nos los define antes de que hayamos leído el bocadillo; la pequeñez física de sus proletarios, de sus gañanes (un poco hijos de Herreros y otro poco de Chumy) o de sus lacayos del capitalismo delata de inmediato con absoluta claridad la dimensión objetiva de determinadas clases en la pirámide social; los puntiagudos dientes de sus caballeros explotadores son, al primer golpe de vista, dientes de lobo.

Como humorista, Madrigal es amplio. Su ferocidad no le impide tocar los más diversos temas e incluso hacer de vez en cuando —¿qué humorista de este país pluriempleado no lo ha hecho?— un chiste intrascendente. Pero su actitud ética es insobornable: «Yo nunca he hecho la pelotilla a nadie, ni la haré», dice. Hemos visto miles de páginas de diarios y revistas, hemos examinado con minuciosidad digna de Sherlock Holmes la mayor parte de los chistes publicados en el país, hemos registrado «deslices» acaso involuntarios (niños a cuadros hijos de blanco y negra, judíos avaros, caníbales africanos...) en dibujantes de nítida ejecutoria general: pero jamás, jamás hemos podido encontrar un chiste racista, xenófobo o reaccionario de Madrigal, jamás hemos logrado detectar un solo dibujo suyo que estuviera en contradicción con unas ideas « una línea de conducta mantenidas con honradez y firmeza absolutas.

«Madrigal —cedamos la palabra a Bares, no vaya a creerse que sólo el autor de este libro ha sabido percibir la trascendencia del dibujante segoviano— es un humorista versátil y abierto. No se cierra a un solo tema, sino que se abre a cualquier tipo de comentario. Hay en Madrigal algo de humor negro díscolo y agresivo, y también una facilidad desgarrada para hincar el estilete en la punta de la actualidad. Sus personajes son como marionetas, expuestos al lector con cierta ingenuidad que en realidad esconde una mala intención agresiva. Sus diálogos han sabido captar las decorativas y fugaces alienaciones que provoca el espectáculo del consumo. Madrigal tiene una suficiencia escondida por los esquemas funcionales de la sociedad. No trata de situarse por encima, pero sí desmontar el escenario de la masificación.»

Hemos hablado ya del paso de Madrigal por las aulas univer-

sitarias. Al terminar Derecho, Madrigal ha tenido en cierto modo ocasión de prolongar su condición de estudiante, en Periodismo. Esto tiene más importancia de lo que pueda parecer a primera vista. La visión que de los conflictos generacionales, disturbios universitarios, agitaciones juveniles, melenas y todo lo demás nos suelen dar los dibujantes de humor es la visión *del padre*: la mayor parte de los dibujantes de humor «importantes» de los diarios españoles son padres de familia. Madrigal, en cambio, en contacto con los jóvenes universitarios como discípulo, nos puede ofrecer con conocimiento de causa la versión *del hijo*: esto nos permite oír una voz discordante dentro de un panorama excesivamente unilateral. Nuestra percepción de la compleja realidad que nos circunda puede hallarse así enriquecida por nuevos elementos de juicio.

Veamos dos ejemplos de lo que decimos: Uno: «Antes de ir a la Facultad, no olvides despolitizarte y dar un beso a tu padre.» Otro: «¡¡¡Desde un punto exterior a una recta, tu padre puede trazar todas las perpendiculares que le dé la gana, y basta!!!» El padre del primer chiste (en Madrigal la interdependencia dibujo-texto es siempre perfecta) luce el bigotito de que ya hemos hablado, el del segundo muestra los dientes de lobo a los que también nos hemos referido.

Madrigal no ha dado aún de sí todo lo que puede dar, no sólo porque tiene treinta años, sino porque conoce las limitaciones externas a sus capacidades (el cambio de empresa en un diario y la incorporación de un nuevo director pueden cerrar, por ejemplo, puertas que se hallaban entreabiertas) y sabe que por el camino elegido y sin hacer concesiones no se puede llegar mucho más allá de donde ha llegado: «El chiste político —dice— creo que es aquel que critica la gestión de un sistema establecido, todo dentro de un ambiente de libertad. Este ambiente es fundamental, pues sin él no hay chiste político auténtico.»

Es probable que en otro ambiente Madrigal diera obras todavía más contundentes y significativas. Sin embargo, lo que ha dado es ya mucho, y entendemos que no se le ha hecho justicia todavía. En ello influye, evidentemente, el hecho de que el diario en el cual colabora haya tenido casi siempre una difusión escasa. Pero es que, además, el humor de Madrigal no es cómodo: molesta, irrita, intranquiliza. Y lo que irrita, molesta e intranquiliza, si no puede ser suprimido es sistemáticamente silenciado.

12. EL HOMBRE DE LA AUTOPISTA

Perich

Jaime Perich Escala nació en Barcelona el 5 de noviembre de 1941, y algunos años más tarde hizo el bachillerato. He aquí la nota autobiográfica que nos ha remitido:

«Casado, una hija. Empieza a publicar en las revistas del grupo Bruguera, en cuyo departamento de redacción trabaja cinco años. A raíz de la aparición de la Ley de Prensa, juntamente con Oli y Turnes comienza a publicar en la prensa, concretamente en el periódico *Solidaridad Nacional*, en el que durante algo más de un año realizan una página de humor diaria. Pasa después a *El Correo Catalán*, donde además de un par de chistes diarios realiza diversas secciones: 'El humor otro' (antología de humoristas), 'Perich-Match' (columna de la cual saldría más tarde *Autopista*), 'Humor catalán hoy', etc.

En abril de 1969 abandona Bruguera para dedicarse en exclusiva al humor. En noviembre del mismo año realiza su primera exposición en 'La cova del Drac', y unos meses más tarde publica su primer libro, *Perich-Match* (edición catalana), con una selección de los chistes aparecidos en *El Correo Catalán*.

En la actualidad [1971] colabora regularmente en *La Vanguardia* y *Tele/expres* y en las revistas *Gaceta Ilustrada* y *Nuevo Fotogramas*. De forma irregular ha colaborado en *La Codorniz*, *Triunfo*, *Oriflama*, *Patuflet*, *Bocaccio*, etc. Ha publicado hasta la fecha *Perich-Match* (ediciones catalana y castellana), *Autopista* (textos y dibujos), *Setze Feiges* (dibujos, edición en catalán) y *Bocaccio*.»

La década del 70 se inició —en un período de crisis editorial— con el «boom» del libro de humor. Y concretamente, del libro de humor de origen periodístico: tanto *Celtiberia Show* de Carandell como *El Despiste Nacional* de Acevedo o *Autopista* y *Perich-Match* fueron, antes que libro, trabajos publicados en la prensa. Y estos libros han permanecido durante los últimos meses de 1970 o los primeros de 1971 en los primeros lugares de la lista española de «best-sellers». *Autopista* rebasó pronto con amplitud los doscientos mil ejemplares vendidos y superó incluso en España, a *Love Story*, el «boom» internacional que abrió la década.

Para muchos españoles, *Autopista* y Perich fueron una súbita revelación, y el éxito de este libro es significativo en muchos sentidos. Pero los lectores atentos del *DDT* y *Can Can*, los de la

Soli o *El Correo Catalán*, los de *La Vanguardia*, *Tele/expres* y otras varias publicaciones sabían ya del humor agresivo y penetrante de este catalán de 30 años, que fue incubándose durante bastante tiempo en la dura escuela de la producción masiva de chistes hasta adquirir su espléndida madurez actual. Concretamente, *Autopista* y *Perich-Motch* tuvieron su origen en las colaboraciones periodísticas de Perich en los últimos años sesenta, y su contenido queda, pues, dentro de los límites cronológicos de nuestro estudio.

No nos ocuparemos del Perich teórico y estudioso del humor gráfico: sus opiniones críticas han sido citadas con suficiente frecuencia y amplitud en este libro como para dar idea de la importancia de esta faceta de Perich, a quien consideramos como uno de los hombres que con mayor acierto y asiduidad han tratado este tema. Tampoco nos ocuparemos, claro, del Perich escritor de humor. Hablaremos sólo del Perich dibujante.

Perich es, ante todo, un dibujante funcional. Esto está muy claro y ya se ha aludido a ello en otros lugares de este libro: para Perich, el dibujo no ha tenido otro objetivo que expresar con la mayor sencillez y eficacia una idea. En este sentido y en otros muchos, Perich es hijo natural y legítimo de Siné. Lo confiesa él mismo y puede comprobarlo cualquiera que conozca la obra del dibujante francés.

Aparte la evidentísima de Siné, Perich confiesa influencias del grupo de *Hara Kiri* y, en cuanto al fondo, de Chumy. Esto nos lleva ya a la primera cuestión importante, que ha sido bastante debatida: ¿Es Perich un dibujante catalán? ¿Es siquiera un dibujante español?

Nuestra particular opinión quedó ya en parte expresada en el apartado 4 de este capítulo. Al margen de las valoraciones concretas —muy diversas— de cada uno de ellos, Castanys, Muntañola y Cesc son dibujantes *catalanes*, no podrían ser otra cosa. A otros niveles, Tísner y Peñarroya lo son también. Perich, no. Perich ha nacido y vivido en Barcelona, pero su humor es internacional. ¿Podría haberse producido igualmente en París o en Caracas? Aquí la respuesta ya es más difícil. Creemos que su ibe-rismo, su entronque con el desgarrado castellano, son muy marcados.

Veamos qué opinión tiene Luis Carandell —otro catalán universal— sobre este asunto. Tras afirmar que el humor bilingüe de Perich tiene hondas raíces en la historia del humorismo catalán, pero participa también de la desgarrada ironía ibérica,

y tras definir a nuestro hombre como un catalán «del barrio», Carandell escribe: «Pero, por otro lado, la personalidad de Perich tiene algo de quevedesco [...] y su humor, a veces, un tinte negro ciertamente más próximo del feroz realismo castellano que de la picante ironía de los catalanes... Como dibujante, él mismo declara lo mucho que agradece a la influencia de la primera *Codorniz* y de Chumy Chúmez. Su formación tiene que haber incluido a Torres Villarroel, a Larra y a Valle-Inclán, a Baroja y a Cela. Perich es un 'traidor' al mito de una Cataluña incontaminada, no sólo por lo que debe al humor español, sino porque, de un modo quizá intuitivo, sabe muy bien que, hoy por hoy, no se puede plantear el 'problema catalán' separándolo del problema peninsular.»

Y Carandell cita en apoyo de su tesis un dibujo de Perich que le impresionó particularmente y que a mí se me antoja el resumen perfecto de una actitud ética universalista opuesta de raíz al catalanismo pequeñoburgués y constreñidor de un Castany: se veía un coche utilitario en cuyo cristal trasero aparecía el rótulo «*Català a l'escola*»; a su lado pasaba un inmigrante del Sur en bicicleta con un cartel a la espalda que decía: «Escuelas».

Carandell no olvida, sin embargo, las resonancias catalanas del humor de Perich, que van desde Santiago Rusiñol —sin el regusto burgués de éste— al Rector de Vallfogona, pasando por Pompeyo Gener, Moraguetes, Albert Llanas, *El Be Negre*, Josep Maria de Sagarra y Josep Pla. Perich no puede ser entendido si lo desvinculamos de tan ilustre herencia, pero tampoco puede serlo si olvidamos la fecunda tradición castellana o la agresiva huella de Siné. Perich es el más ibérico y universal de los dibujantes de humor catalanes.

Martí Farreras, por su parte, considera que el empalme de Perich con la gran tradición humorística catalana es mucho más inmediato y profundo de lo que da a entender Carandell. Y cita a Xavier Nogués, a Nonell, a Joan Oliver, a Francesc Pujols y a Apa. «Quieren —escribe Martí Farreras— que Perich haya brotado como en una especie de generación espontánea, casi insolidario con el ambiente que le rodea y el que le precedió de una manera más inmediata.» Y concluye: «El estupendo libro de Perich, agresivo y politizado hasta donde es posible, está directamente emparentado con muchas cosas próximas, muy próximas, de las que parece que entre todos nos empeñamos en olvidarnos.»

Aceptamos los ejemplos aducidos por Martí Farreras, pero,

limitándonos a los dibujantes, resulta difícil admitir la «proximidad» temporal de Nogués, Nonell o Apa, que desarrollaron toda su labor mucho antes de que Perich viera la luz en el Ensanche barcelonés en los primeros años de nuestra posguerra. La «gran tradición catalana», en los últimos años, ha estado representada por Castanys y otros dibujantes menores de su misma cuerda: nada tiene que ver Perich con ellos. Perich se ha formado en las páginas obligadamente españolizadas y cosmopolitas de las revistas de Bruguera, en la lectura de *Hara Kiri* y *Mad* y en la admiración por Siné o Chumy. Y todo eso queda muy lejos de la tradición catalana, tradición que por cierto ha tenido a nuestro juicio bien poco de «grande» en los últimos treinta años: Cesc, el más importante humorista claramente catalán de la posguerra, supo huir a tiempo del castanysmo que lastimaba sus primeras obras y adquirió su verdadera dimensión cuando logró liberarse de tal influencia.

Perich no es un cuidadoso «observador de la vida real» en el sentido más inmediato, como lo son la mayor parte de los dibujantes catalanes de la posguerra, proclives en general al ternurismo. «Perich —dice Martí Gómez (*El Correo Catalán*, 2 de noviembre de 1969)— tiene un humor técnicamente muy simple y mentalmente muy crítico. Y una falta de ternura como constante permanente de sus dibujos.» Pero esta falta de ternura es consciente y asumida. Lo que Perich persigue es «una deshumanización elaborada que busca llegar al fondo de la idea sin que la anécdota humana la oculte o la retraiga a un segundo término». Cree (seguimos resumiendo el reportaje-entrevista de Martí Gómez) que la principal misión del humorista es la crítica, y sobre todo la clarificación de ciertas cosas y ciertas actitudes. Opina que sólo Máximo y Chumy, y algunas veces Cesc, han hecho en España un humor político digno de ser considerado tal. Y opina también que el humor catalán es burgués: «Incluso sus muestras más 'detonantes' llevan una perspectiva burguesa a la hora del análisis crítico de la sociedad actual.»

Perich se considera como un periodista de un género específico: el humor gráfico. Y como periodista, dice, no puede permanecer al margen de la actualidad y en consecuencia de la política: «Es absurdo —dice a Antoni Bartomeus en *Oriflama*— que un humorista, en un diario, no hable de política, porque todo acaba reduciéndose a ella. Yo no soy un político, pero hago humor y he de hablar de política o de cosas relacionadas con la política. No es posible, por ejemplo, hablar de escuelas sin relacionarlo con

la política del país.» Más adelante, en la misma entrevista, reconoce: «Pero en este sentido estamos ya llegando al máximo, y todos damos vueltas a lo mismo.»

El humor —gran parte del humor— de Perich es político, y político en una línea más o menos determinada, tan insobornable como pueda serlo la de Madrigal. Y, sin embargo, muchos de sus chistes han alcanzado un éxito tan unánime que ha sorprendido a su propio autor: «Hay personas de lo más reaccionario que me felicitan por un chiste que en modo alguno puede haberles gustado. Claro que, a lo mejor, es que no lo han entendido. Pero esta situación es perfectamente absurda. No es que pretenda que mis chistes sean terribles, pero en todos ellos hay una ideología de izquierdas. ¿Cómo es posible que gusten a un reaccionario?»

Analizar las causas de este aparente contrasentido nos llevaría demasiado lejos. De todos modos, puede ocurrir que Perich —como apunta Joan de Sagarra— sea menos revolucionario de lo que cree ser. «De Perich —escribe Sagarra—, producto de la pequeña burguesía catalana, casado por la Iglesia —para no dar un disgusto a los papás—, padre de una niña muy mona, de la que se siente orgulloso, feliz propietario de un piso con pretensiones en el Ensanche, de este hombre de treinta años, yo diría que es una curiosa mezcla de *enragé* y cachondo.»

Esta dimensión de Perich es, en efecto, importante. El mismo afirma —en entrevista con Ana María Moix en *T/e*— que actualmente le interesan «el humor negro, el absurdo y el erótico, pero teñido de cierta ambigüedad». La importantísima faceta política del humor de Perich corre el riesgo de ocultar otras, no menos presentes y considerables en su obra total. Y la detención en el contenido ético de sus chistes puede hacer que soslayemos sin querer el estudio de su forma, olvidando que al analizar la forma nos ocupamos también del fondo, que sólo a través de ella se expresa y adquiere uno u otro significado. En cuanto a lo primero, es esclarecedor un texto de Joan de Sagarra aparecido en *T/e* el 24 de noviembre de 1969; Sagarra habla de las diversas facetas de Perich, y se detiene en lo que él llama el Perich «a la Siné»: «Es el Perich que nos dibuja a ese personaje con la boca abierta, una boca de la que sale, a guisa de lengua, un rollo de papel higiénico, marca 'Sissi', o 'Lady', o 'Lovely'. Es el Perich del 'mal gusto', el Perich 'desagradable' y, como os podéis imaginar, el que menos se prodiga, el que menos se vende. Para mí este Perich es el más interesante [...]

y es precisamente a través de esos dibujos de 'mal gusto', de 'pésimo gusto'. por donde Perich consigue zafarse del empleo de brujo, de brujo que *fija* la enfermedad, que la aísla, del empleo que le ha asignado la sociedad. El 'mal' gusto de Perich es un rito extraño, un rito que la sociedad no acepta; Perich, a la postre, ha resultado ser un mal brujo, un brujo sin 'modales', grosero y peligroso, si no hoy, probablemente mañana.»

Respecto a las búsquedas formales de Perich, Román Gubern hace algunas interesantes observaciones en su introducción a la versión castellana de *Perich-Match*. Tras aludir al uso del *globo* (bocadillo), o del *collage* y otros recursos lingüísticos por parte de Perich, Gubern escribe: «Creo que en el *hic et nunc* que le ha tocado vivir a Perich —y a mí, naturalmente, y a los lectores de este volumen—, estos nuevos tanteos son importantes porque, además de su progreso intrínseco, pueden ayudar al dibujante a zafarse de algunos de los incomodísimos corsés que gravitan contra quienquiera que pretenda ejercer aquí una función pública de crítica del mundo en que vive. Se trata, simplemente, de desplazar el nivel de crítica desde la frontalidad a otro nivel de superior abstracción (y universalidad), siempre que cuente con la adecuada complicidad de su lector, que ahora sabemos que no le faltará.»

Este es, en efecto, el único camino posible, ahora y aquí, para un humor críticamente agresivo. Como ya vimos, es el camino que, cada uno a su manera y con matices muy distintos, han comenzado a recorrer también Forges (el máximo humorista gráfico madrileño de los últimos años sesenta) y Madrigal, que a nuestro juicio podría ser, con Perich, el mejor humorista español de los casi recién iniciados años sesenta.

Pero habrá que ver si ese camino, todavía estrecho, puede convertirse en el futuro más o menos inmediato en una autopista razonablemente ancha y transitable sin peaje. El propio Perich, en lo que a esto respecta, es más bien pesimista. Pero si el futuro del humor gráfico no está escrito todavía, parece indudable que Perich —que ha tenido suficiente lucidez como para no dormirse en sus recién adquiridos laureles— deberá ocupar en él un puesto de excepción, un puesto cada vez más significativo y desde luego plenamente merecido.

13. UNA PEQUEÑA ENCUESTA

Esta encuesta, evidentemente, no es científica ni estadísticamente válida. Hemos partido de una selección subjetiva —pero con pretensiones objetivas— de treinta profesionales que considerábamos como importantes o significativos en el humor gráfico de nuestra posguerra. Y hemos querido que ellos mismos, directamente, nos aclararan algunas cosas: qué dibujantes españoles prefieren o consideran más representativos, qué entienden por chiste gráfico, qué humoristas gráficos les han influido, en qué medida fue la censura previa un factor condicionante, hasta qué punto significó la Ley de 1966 un cambio sustancial, qué características distinguen a nuestro humor gráfico, cómo ven su futuro...

Veintiuno de los dibujantes seleccionados contestaron por escrito a nuestro cuestionario. Cesc prefirió hacerlo de palabra, y esperamos haber reproducido con fidelidad sus manifestaciones. En total obtuvimos, pues, veintidós respuestas. Teniendo en cuenta que los dibujantes seleccionados eran treinta, que uno de ellos —Castans— murió en 1965 y que otros dos —Kin y Gila— viven en América, el resultado puede considerarse como notablemente alentador y representativo.

He aquí las respuestas de estos veintidós dibujantes de humor a las siete preguntas formuladas:

1. *¿Cuáles son los dibujantes de humor españoles de la posguerra (en la especialidad denominada habitualmente «chiste») preferidos por usted, o aquellos que considera más representativos?*

TONO: No me parece muy diplomático hacer una detallada selección, pues siempre olvidaría a alguno que más tarde me miraría de mala manera. Por eso, tan sólo voy a señalar uno que, indudablemente, es el más representativo de la posguerra y que incluso ha traspasado las fronteras, que es Mingote.

HERREROS: Como conozco y convivo o conviví con todo el grupo, unos por una razón o por otra los quiero y admiro.

ORBEGOZO: Tono, Herreros, Mingote y Summers, entre otros. Aunque tres de los citados hayan derivado después hacia otras actividades (cine, teatro, etc.) más estimulantes en todos los aspectos.

MINGOTE: En la posguerra se produjo el benéfico cataclismo de *La Codorniz*, cuyos efectos en la España de entonces habría que estudiar con atención. Sus dibujantes fueron mis preferidos: Mihura, Tono, Herreros, Jaén, Nacher, Gila (el único este último que sigue en activo como dibujante, aunque con obra escasa).

Después, ahora, existe una serie de dibujantes admirables. Como más representativos, Máximo, Chumy, Cesc, Forges, Conti... Podríamos considerarlos cabeza de serie, representativos de tendencias distintas. Luego hay una larga lista, de la que podría citar a quince o veinte que admiro, adscritos a una u otra manera de entender y hacer el chiste.

Podría parecer falsa modestia no incluirme a mí mismo en algún sitio. Cuando empecé en *ABC* era el primer retoño de *La Codorniz* trasplantado a la Prensa diaria, donde entonces apenas se publicaban chistes gráficos. Me considero, por tanto, y por razones puramente cronológicas, como una especie de puente entre la primera lista y la segunda. Aprendí mucho de los de *La Codorniz* y supongo que algo me deben los que han llegado después.

DÁTILE: Todos los que se dedican a esta labor merecen mi estimación, aunque pueda ocurrir que unos acierten con más frecuencia que otros. Naturalmente, conozco mejor a aquellos que publican en los diarios y revistas que leo habitualmente; pero esta clasificación es simplemente accidental.

PABLO: Diré primero que, ante todo, prefiero el término «humor» al de «chiste»; por tanto, mis dibujantes de humor preferidos son: Chumy Chúmez, Mingote, Cesc, Máximo, Serafín, Munoa, Mena, etc.

CEBRIÁN: Yo diría que Chumy, Abelenda, Mingote, Máximo, Cesc y una docena más que sería muy largo enumerar, pero que son muy buenos.

MUNTAÑOLA: Castanys. De los vivos, y estando yo en plena actividad, no me parece ético opinar.

CESC: Chumy, gráficamente insuperable; Mingote, amplio en todos los aspectos, aunque «madrileño»; Máximo, de gráfico en constante búsqueda; y Perich, claro.

MÁXIMO: Siempre que he contestado a esta pregunta alguien me ha retirado el saludo. Punto final, pues, para mí, en este te-

ma. Por otra parte, la frontera entre lo que me gusta y lo que no me gusta corta por el eje a algunos preferidos. Entre los que citarí­a, algunos hacen cosas para las que tengo mis reservas. Entre los que dejarí­a fuera, algunos aportan cosas que serí­a injusto depreciar. *Objetivamente*, el más representativo creo que serí­a Mingote. Y un poco «antes» y otro poco «después», creo que, por asiduidad, insistencia, difusi3n, e incluso calidad, si quieres, *estaremos* cinco o seis más.

AZCONA: Tono, Herreros, Mingote, Chumy, Ballesta, Forges, Perich.

REGUEIRO: Chumy Chúmez.

CONTI: El chiste grá­fico tiene diversas vertientes y es difícil decir quién o quiénes me parecen mejores. En mi modesta opini3n destacan Mingote, que rompió viejos moldes; pueden seguir Cebrián y Chumy, cuyo grafismo me subyuga, aunque a veces caiga en extremismos. Creo que la sencillez también es positiva.

BALLESTA: Chumy, Mingote, Abelenda y Puig Rosado.

PUIG ROSADO: Tono, Mingote, Chumy, Ballesta, Abelenda, Forges, Perich.

MUNOA: Mihura, Herreros, Tono, Mingote, Chumy y Cesc.

SERAFÍN: Los ácratas de muro y tiza, los *naïfs* de las paredes letrineras. Los garabatos de los «manenken-piss» urbanos, espontáneos...

TÍSNER: Cesc y Perich. Mihura (cien años atrás) y Xaudaró (mil años más atrás).

CERÓN: Como típico dibujante de periódico; es decir, que apoya su trabajo en la actualidad que comenta diariamente, creo que el más representativo y el que a grandes rasgos, ha marcado el camino a los demás, ha sido Mingote. Por lo menos su trabajo observado durante años, el éxito que siempre ha tenido para «conectar» con ese inconsciente colectivo que no es tan fácil interpretar, me animaron a mí a intentar algo parecido.

QUESADA: Chumy Chúmez, Mingote y Forges.

MADRIGAL: Varios: Tono, Herreros, Mingote, Chumy, Ballesta.

PERICH: En los primeros años de la posguerra el humor espa­ñol más representativo (e interesante) es el que realiza en Madrid el grupo de *La Codorniz* (Herreros, Tono, Mingote, etc.) y en Barcelona el grupo de *Pulgarcito* (Peñarroya, Escobar, Cifré, etcétera). En la actualidad, perdidas por diversas razones las mejores características de ambos grupos, los nombres más impor-

tantes del humor gráfico hay que buscarlos en las páginas de los periódicos de ambas capitales: Chumy, Cesc, Forges, etc.

Las respuestas a esta pregunta en apariencia anodina pueden permitirnos extraer alguna conclusión interesante, pues no debemos olvidar que provienen de dibujantes que previamente hemos considerado como de importancia indudable en el país. Nos dicen qué dibujantes españoles son preferidos (o considerados más representativos) por un grupo a su vez representativo. Simplificando un poco: estas respuestas nos indican quiénes son *los mejores* en opinión de los mejores.

Dejando aparte lógicas diplomacias y respuestas evasivas, podemos constatar que Mingote aparece citado por 15 de sus colegas; Chumy por 13; Tono por 7; Herreros y Cesc por 6; Forges por 5; Máximo y Perich por 4; Ballesta y Mihura por 3; Cebrián, Munoa, Serafín, Summers, Mena, Puig Rosado, Gila, Nacher y Conti aparecen citados una vez. Los profesionales del humor gráfico parecen, pues, coincidir con el público al considerar a Mingote —seguido muy de cerca por Chumy— como el más importante o significativo dibujante de humor de la posguerra.

2. ¿Qué es para usted el chiste gráfico?

TONO: El punto en la i de la actualidad.

ORBEGOZO: Una mezcla de intención, ironía, absurdo y humor presentada con las menos palabras posibles, todo ello complementado por un dibujo simplificado al máximo, dejándole al lector un amplio margen de interpretación.

MINGOTE: El chiste gráfico es el que no tiene pie. Hacer un dibujo que no necesite la ayuda de las palabras, un dibujo intemporal (y paradójicamente más literario que el que tiene texto escrito) es la aspiración de todo dibujante de humor.

Le sigue aquel en que el texto y el dibujo se complementan y ambos son imprescindibles. (El buen chiste gráfico no se puede contar.) El chiste gráfico será tanto más bastardo cuanto menos necesario sea el dibujo.

El chiste gráfico de periódico, que supongo es del que ahora tratamos a juzgar por las otras preguntas, es casi siempre el comentario de lo que pasa «ahora mismo», y somete al dibujante a la servidumbre de la actualidad. Más que una obra de arte (tremenda palabra) es un documento.

¿Definición? El diccionario, que siempre es una ayuda, define el chiste: «Dicho agudo y gracioso; donaire. Burla o chanza.» Lamentablemente falta la descripción del chiste gráfico y no voy a ser yo quien la haga. Puedo arriesgarme a decir que el chiste gráfico periodístico es algo más; no sólo por la presencia del dibujo, que es la descripción de los personajes y su circunstancia, sino también por la intención del autor. A la gracia, la agudeza, el donaire, la burla y la chanza (elementos importantes, pero no siempre imprescindibles, y algunos de ellos con frecuencia perturbadores) habría que añadir la voluntad de crítica, de denuncia, de acusación... Pero el definir es trabajo de definidores.

Creo que el humorismo gráfico (y el otro) es mirar el humorista por su propia y exclusiva ventana. La calidad de la obra de cada cual dependerá de que la ventana sea más ancha, más alta o con los cristales más limpios. (Y puesto que el engolamiento y la pandertería son buenos motivos de chiste, mejor será que no siga con el discurso.)

DÁTILE: En este momento, el chiste gráfico es para mí simplemente un trabajo. En otro tiempo, cuando yo no los hacía, eran una delicia. Objetivamente hablando, es algo así como una píldora humorística, que al combinar el dibujo con un texto sintético resulta fácil y rápidamente comprensible, y ayuda a digerir el resto del periódico.

PABLO: Es la representación gráfica de una idea humorística por medio del dibujo.

CEBRÍAN: Una habilidad para ganarse el cocido. Cuando tengo tiempo procuro dibujarlos lo mejor que puedo, pero el pluriempleo me obliga hacerlos casi siempre mal. Si fuera millonario dejaría el oficio.

MUNTAÑOLA: Un momento H de la vida, reflejado con la ayuda, a mi modo de ver imprescindible, de un dibujo tanto o más intencionado que el texto. El chiste gráfico que se apoye únicamente en una frase más o menos larga, por aguda que ésta sea, y menosprecie la humanidad de los protagonistas, deja de ser gráfico.

CESC: La manera de expresar una idea de modo más rápido y a la vez profundo que por otros medios, que el lector-espectador capta en cuanto que el dibujo sugiere cosas cuya profundidad depende en cierta medida de él.

MÁXIMO: La expresión gráfica, por vía humorística, de un hecho, una situación, un conflicto. (Este es un género o subgénero arduo de definir. Además de llevar un ingrediente cuya clarifica-

ción se las trae —el humor—, está a caballo de la palabra y la imagen. Y no digo esto pensando en el dibujo de humor «con palabras». Para mí, en esto como en el cine, tan literario es un dibujo humorístico mudo como otro sonoro.)

AZCONA: No lo sé, depende de cada caso. No tiene nada en común, excepto la tinta china, un dibujo de Ballesta con uno de Perich, o uno de Sempé con uno de Siné.

REGUEIRO: Una forma de agresión.

CONTI: La expresión dibujada de una idea humorística, basada en cualquier cosa que se preste a ironía, paradoja, etc.

BALLESTA: Es una forma segura de tratar cualquier problema, que con otro medio, como por ejemplo, con la literatura, se corre el peligro de resultar pedante.

PUIG ROSADO: El chiste sin palabras.

MUNOA: Para mí, chiste es un término *camp*. Me interesa una estética del humor. El chiste pasa demasiado pronto, es una pincelada de risa.

SERAFÍN: Un documento irrefutable para la posteridad de que continuamos siendo tontos de levita, aunque nos restrieguen en nuestros morros los defectos gráficamente.

TÍSNER: Un grito en voz baja.

CERÓN: En primer lugar, debe ser el comentario de una noticia o de esa actualidad latente que crean, en general, «las noticias». Yo soy periodista con carnet oficial de Prensa y he dicho muchas veces que trato de hacer «comentarios gráficos». En este sentido lo de «chiste» me parece peyorativo. Sigo creyendo que para que este «comentario gráfico» sea eficaz es preciso «conectar» con lo que el lector de periódicos haya encontrado antes, en, o después, en el periódico. Así considerado el «chiste» no es más que una apostilla a la actualidad, un impacto sintético ayudado por la imagen (esa que vale por mil palabras) y que puede ser considerado como un género periodístico muy adecuado para esta era de la prisa y de la imagen fugaz en que vivimos.

QUESADA: El R.I.P. de la mala uva.

MADRIGAL: Un modo de expresión. Un género, dentro de los diversos géneros periodísticos.

PERICH: Un medio de expresión.

3. *¿Quiénes son los humoristas gráficos —españoles o extranjeros— cuya influencia reconoce usted en su propia obra?*

TONO: Pues, la verdad, yo creo que nadie ha influido en mi manera de dibujar y siento no haber podido dejarme influir, porque mis dibujos no me gustan nada.

HERREROS: Mihura y Tono, de los nacionales. Steinberg, Addams, en el principio.

ORBEGOZO: En mi primera época, el gran Bagaría, que para mí ha sido el número uno de todos los caricaturistas españoles. Después, en otras etapas, el italiano De Seta y el francés Grove.

MINGOTE: Han influido en mí muchos de los humoristas que me han precedido y muchos de los que me siguen. Y no sólo humoristas, sino también pintores, escritores, delineantes y guardias de la porra. El hombre debe estar abierto a todas las influencias. Y no me parece que sea importante rastrearlas (yo, personalmente, me siento incapaz); eso queda para los expertos, suponiendo que haya alguno tan desocupado como para entretenerse en una cosa tan inútil.

PABLO: Realmente, creo no tener influencia de nadie. Quizá, algo de Mingote, y aunque lejanísima, no sé si algo también del americano Chon Day.

CEBRIÁN: Ronald Searle, André François, Steinberg, pero sobre todo Picasso, Grosz y alguno más de parecida talla.

MUNTAÑOLA: Creo que ninguno.

CESC: Actualmente, ninguno. Al principio, en cuanto al dibujo, Xavier Nogués. Hay una influencia ambiental de los dibujantes que me gustan y de los que no: las ideas flotan y se cogen, conscientemente o no.

MÁXIMO: Steinberg, como a todo el mundo. Quizá Mingote, Cesc, Ballesta, Chumy (citados por orden cronológico) en mis orígenes lejanos, es decir, en esa época inicial en la que uno no quiere parecerse a nadie y busca una «originalidad» artificial, imposible y estúpida. Espero que estas posibles y siempre involuntarias influencias hayan sido subsumidas y vaporizadas ya, permitiéndome, desde hace unos años, ser plenamente propietario de mis peculiares errores y defectos.

AZCONA: Yo empecé a dibujar a fuerza de ver dibujar a Mingote: tomábamos café juntos todos los días.

REGUEIRO: Todos. De una forma más particular: Steinberg, André François y Topor.

CONTI: Muchas influencias. Los italianos de la posguerra, los dibujantes ingleses de los años 60. Españoles, los citados anteriormente [Mingote, Cebrián y Chumy]. Aunque estas influencias han sido más de tipo ideológico que práctico.

BALLESTA: Cuando empecé a dibujar, todavía un niño, me influenciaron algunos americanos: Syverson, Stevenson, Peter Arno. Más adelante: Emet y Saul Steinberg. Después: André François.

PUIG ROSADO: Jérôme Bosch, P. Brueghel, Hogarth, Goya, Töpffer, Daumier, Picasso, Thurber, Steinberg, André François, Chaval, Ronald Searle, Bosc, Siné, Tomi Ungerer, Sempé, Desclozeaux, Topor, Ensor, Ballesta, Heinz Edelman, Mingote, Gahan Wilson.

MUNOA: Prefiero no recordar malos pasos. Peynet, Hoffnung y alguno más, lo confieso entre rubores.

SERAFÍN: Primero, «El Cordobés». Luego el pendolista árido que trazó la caligrafía inmisericorde de la letra de cambio. ¡Ese!

TÍSNER: No niego las influencias, porque sería absurdo. Pero me siento incapaz de determinarlas.

CERÓN: Ahora está de moda la teoría de que el artista no tiene capacidad para juzgar su obra... Como algo hay que dejar a la eficiente crítica y a esa reina de las artes que es la Literatura, permítaseme no contestar mientras quedo a la expectativa de descubrir virtudes y defectos, siempre insospechados, en mi modesta obra.

QUESADA: Ninguno. Me gustan muchos humoristas, pero no creo que hayan influido mucho en mí. Eso creo yo, vaya.

MADRIGAL: Españoles: Chumy, Picasso, Herreros. Extranjeros: Feiffer.

PERICH: Indiscutiblemente por encima de todos el francés Siné, y en menor medida el grupo, también francés, de *Hara Kiri*: Reiser, Wolinski, Topor, etc. Entre los españoles, más por el fondo que por la forma (ello es evidente): Chumy Chúmez.

Vemos que entre los españoles cuya influencia —real o supuesta— se declara explícitamente, Mingote es citado 5 veces, Chumy 4, Picasso 3 y Ballesta 2. En cuanto a los extranjeros Steinberg es citado por 6 dibujantes, André François por 4, Ronald Searle, Topor y Siné por 2.

4. *¿En qué medida cree que la existencia —hasta 1966— de la censura previa ha condicionado el desarrollo del humor gráfico español? ¿En qué medida le ha condicionado a usted personalmente?*

TONO: La censura tan sólo ha podido condicionar a los dibujantes políticos. Yo nunca estuve en ese caso.

ORBEGOZO: Uno tiene ya la suficiente edad para haber conocido varios tipos de censura en distintas épocas de su vida profesional. La tal señora nunca ha sido un personaje simpático y no hay duda de que actúa como freno a las cuatro ruedas en todos los vehículos de pensamiento. Concretamente la censura a que se refiere la pregunta, a mí me ha condicionado bien poco, ya que a partir de 1940 me impuse voluntariamente una retirada del humor gráfico de tipo político, que ya me había proporcionado anteriormente serios disgustos y grandes desencuentros.

MINGOTE: La censura es perniciosa, desde luego, y no es necesario, supongo, explicar por qué. La censura ha condicionado el desarrollo del humor español podándole algunas ramas. Pero eso ha permitido que otras crezcan más. En la época de la censura más rigurosa no se pudo hacer humor político, pero se fustigó la cursilería, la seriedad asnal, la pacatería desenfadada, la burocracia ineficaz, los enriquecimientos sorprendentes, la anormal pasión deportiva, etc... ¿Y es más importante criticar la política de unos pocos que la conducta de toda una sociedad?

Prescindiendo de los logros (si es que se logra algo con esto de los chistes), ¿es más útil criticar la actuación de un político —individuo fatalmente provisional— que las costumbres de un país?

Naturalmente, personalizar la crítica o el comentario es saludable, pero cuando ese ejercicio se hace difícil o imposible el humorista lo suple con la generalización, que puede ser eficaz. La censura ha obligado a los humoristas a afinar la intención, a buscarle las vueltas a las cosas, a apuntar por elevación (creo que se dice así en artillería), a hacer ejercicios de elipsis, sobrentendidos y ambigüedades. Esto no es deseable, pero ha tenido por consecuencia unas herramientas más pulidas y un ingenio más aguzado. (Es chocante que el diccionario —otra vez— defina el ingenio: «Talento para discurrir o inventar con prontitud y facilidad», y también: «En artillería —otra vez, y perdonen—: cualquier máquina o artificio de guerra».)

¿Quién gana esa guerra entre la censura y el ingenio? Creo que al final la censura pierde. Porque lo que no se publica se cuenta, se comenta, se amplía, se magnifica y consigue una audiencia casi siempre desproporcionada. Todo lo cual, con la ausencia de la censura quedaría reducido a sus justos y razonables términos.

No tengo conciencia de que la censura me haya condicionado personalmente, aunque probablemente lo ha hecho; los efectos de la censura son incalculables. He procurado hacer siempre todo lo que se me ha ocurrido; naturalmente, no todo se ha publicado.

DÁTILE: La historia reciente de España nos ha condicionado a todos los españoles. La censura nos ha obligado a los que publicamos algo a recluirmos en un área reducida y a tratar de extraer de ella el máximo jugo posible. Pero la censura es múltiple: ha existido la censura oficial, pero siempre existió y existe la censura del periódico en que se colabora y la que se autoimpone, aunque sea inconscientemente, el autor mismo como consecuencia de sus convicciones y limitaciones. No puedo medir hasta qué punto me ha condicionado personalmente; si yo pensara de otra forma, viviese otro ambiente y colaborase en otras empresas, es posible que fuera diferente; incluso si mi propia historia hubiese sido distinta es posible que no hubiera publicado jamás.

PABLO: En una medida de longitud que daría varias veces la vuelta a la tierra. Si al humorismo gráfico se le cortan las dos grandes fuentes de que se nutre: la política y la picardía, ¿en qué queda? Yo la he notado algo, antaño, en mi «Oficina siniestra» y temas de asuntos militares.

CEBRIÁN: Está claro que a casi todos nos ha limitado el campo de experimentación en zonas de fondo, trasfondo y hasta en el terreno de la forma. En este sentido no es una excepción el humor gráfico.

MUNTAÑOLA: Todas las censuras condicionan y coartan cualquier desarrollo. El humor gráfico ha tenido que permanecer en baño maría durante muchos años. A mí, personalmente, me ha obligado a presentar a la mesa los manjares hervidos, y a aguzar el ingenio para que algunas especias más o menos picantes se filtraran alguna vez, pero siempre con el riesgo de despertar malestares en estómagos particularmente delicados.

CESC: Nos ha impedido a todos expresarnos, nos ha hecho trabajar con miedo después de ver rechazado un dibujo, nos ha forzado a explicar lo máximo con el riesgo mínimo. Pero a la vez, esto nos ha obligado a que nuestro humor sea más elabo-

rado y profundo que el del extranjero y, en consecuencia, mejor: se ha obtenido una mayor colaboración del lector, hasta el punto de que éste ve a veces cosas que el dibujante ni había sospechado. Pero esto tiene, claro, la contrapartida de la incomodidad.

MÁXIMO: En la misma medida que ha condicionado todo lo demás, más el *plus* impuesto por nuestro secular sentimiento trágico de la vida. Creo que ni antes del 66 ni después del 66 es «científico» juzgar a los españoles, caricaturistas incluidos, con arreglo a cánones extrafronterizos. Quizá a mí me ha influido menos que a otros, porque yo, antes y después del 66, he pretendido siempre —a veces con éxito— llegar cinco centímetros más allá del techo límite.

AZCONA: En la misma medida que a cualquier otro medio expresivo. A mí, ídem, ídem, ídem... que a cualquier colega.

REGUEIRO: Por dedicarme preferentemente al cine, creo que la censura previa y la censura *a posteriori* ha condicionado —y lo sigue haciendo— la vida cultural del país. Y mucho más en el campo del humor en sus diversas manifestaciones. Aquí sólo se puede hacer humor sobre fútbol, toros y pirulís de La Habana. La familia, la religión y el sexo son cosa de maníacos de más allá de los Pirineos. Aquí al único que no le ha condicionado nada —nada de nada—, es a José María Pemán, que, por cierto, está hecho un chaval.

CONTI: Para algunos creo que ha resultado inquisitiva, para mí no tanto. Es una cuestión muy personal. Después de vivir intensamente nuestra guerra me di plena cuenta de que el ser humano es muy relativo. No hay buenos y malos a ultranza. No me gusta la agresividad ni fomentar el odio, por muy rentable que resulte.

BALLESTA: Totalmente, y de manera negativa. No sólo al humor, sino a la literatura, periodismo, etc. He vivido muchos años —a mí me parecen muchos— fuera de España; por lo tanto la censura no me ha tocado particularmente.

PUIG ROSADO: La censura es una señora vieja y fea a quien hay que llevar a la guillotina. No me ha condicionado en nada. En cambio ha condicionado a mis lectores, que no han visto el cincuenta por ciento de mis chistes.

MUNOA: La censura no era más que el exponente de nuestra vida nacional, a todos sus niveles. De lo único que puedo presumir es de haberme dado cuenta total de esta postura, y no haber pretendido disfrazarla. Ni buscar excusas.

SERAFÍN: No sé de otra censura que la alergia tozuda, cutre, ancestral, procaz, empedernida, sorda, pedorra y triste del celtíbero a la letra de imprenta.

TÍSNER: Casi siempre me ha tocado hacer mis caricaturas bajo régimen de censura. Se dice menos, evidentemente, pero con mayor agudeza.

CERÓN: La censura me ha condicionado en el sentido de que las cosas más atrevidas procuraba hacerlas los sábados, día en que hacía fiesta el censor que mejor me marcaba...

QUESADA: Por mi condición de caricaturista político, la censura ha sido hasta 1966 una espada de Damocles. Tenía que hacer caricatura política extranjera, porque con la caricatura nacional no se podía ni soñar. Al suprimirse la censura previa, creo que fui el primero que empezó a hacer caricatura política nacional de una manera asidua, en *Arriba*. Empecé a sacar ministros a la palestra, siempre con los condicionamientos que sería obvio señalar.

MADRIGAL: En una medida bastante trágica, y bastante lamentable (para nuestro humor, y para todos los demás medios de expresión del pensamiento español). A mí, en iguales términos.

PERICH: La influencia de la censura en cualquier actividad de tipo creacional es indudablemente siempre negativa (estoy contra *todo* tipo de censura), pero es preciso reconocer que en el terreno del humor sus efectos han sido menos devastadores o menos visibles que en otros terrenos: cine, novela, teatro, por ejemplo. La existencia de una *Codorniz* que en los momentos más difíciles poseía por lo menos una libertad formal muy considerable (que otros países no la han alcanzado hasta más tarde) ha contribuido a ello. Es cierto también que la realización de un chiste no es la realización de un film, el montaje de una obra o la edición de un libro, por lo que el humorista puede seguir trabajando e intentando colocar su trabajo, que en caso de ser rechazado no le representa una catástrofe financiera. Por mi parte, incorporado plenamente al humor gráfico con la desaparición de la censura previa, no he sentido sus efectos. Aunque me parece utópico pensar que su desaparición fue total...

5 *¿Hasta qué punto cree usted que, dentro de los límites de la Ley de Prensa vigente, puede el humor gráfico español desenvolverse normalmente? ¿Ha significado la citada ley un cambio sustancial respecto a la situación anterior?*

TONO: No creo.

ORBEGOZO: Creo que puede desenvolverse con relativa amplitud. Es de desear también aquí un Plan de Desarrollo.

MINGOTE: No advierto ninguna diferencia sustancial. Creo que la vigente Ley de Prensa coarta más que la vieja censura. Unas disposiciones rigurosas sobre lo que se publica son más terribles que el lápiz rojo, que se limitaba a tachar.

DÁTILE: La Ley de Prensa afecta lo mismo al humor que a cualquier otra manifestación periodística. Si no hubiese barreras, la tarea sería más fácil y esto desde el punto de vista de autor es deseable, pero no puedo asegurar que una libertad absoluta sirviese al bien común. Lo difícil es fijar el justo término, que desde luego podría no ser el actual.

PABLO: Hoy, todos los jóvenes que empiezan haciendo caricaturas, las hacen de tipo social y bastante políticas, pareciendo más valientes que nosotros, los un poco más veteranos, pero es que las circunstancias de 1971 no son las mismas que en 1953, cuando yo empezaba... Atreverse entonces era otra cosa. Mucho de este avance —aún corto— se deberá, sin duda, a la Ley de Prensa, supongo.

CEBRIÁN: Ahora tiene un poco más desarrolladas las alas el tal humor gráfico, pero todavía no puede sobrevolar majestuosamente sus propios acondicionamientos al margen del «humor» y de la estética. Cambio sustancial, no.

MUNTAÑOLA: Hasta un veinte por ciento de lo que debería ser. La Ley de Prensa ha contribuido a llegar a este veinte por ciento, que antes era de un diez por ciento. Total, casi nada.

CESC: Habiendo límites, no hay normalidad. Ha habido cambio, sí, pero no arrancó claramente de la Ley: fue una apertura paulatina, aunque ha habido altibajos. Ha sido un abrir y cerrar constante. Ahora, es evidente, se pueden decir más cosas que veinte años atrás.

MÁXIMO: Con «límites», nada se desenvuelve «normalmente», sino «limitadamente». La «citada Ley» no ha significado para mí un gran cambio. Más que las leyes, me preocupan, me con-

dicionan y me limitan, cuando llega el caso, las empresas periódicas y la parte de sociedad española de la que dependen o a la que se dirigen.

AZCONA: No conozco la Ley. Tanto como cambio sustancial... no creo.

CONTI: Parece que hay más libertad de expresión pero la Ley que rige tal libertad parece algo confusa. Todavía nos falta madurez, tanto por parte del que escribe o dibuja como de parte del lector. Alcanzaremos una mayor seguridad de acción en poco tiempo.

BALLESTA: La vigente Ley de Prensa no significa ningún cambio sustancial respecto a la situación anterior, de modo que se continuará avanzando con las mismas limitaciones de antes.

PUIG ROSADO: Los límites de la Ley de Prensa vigente son: Al Norte el mar Cantábrico y los Pirineos, al Este el mar Mediterráneo, al Oeste el océano Atlántico y Portugal, y al Sur el estrecho de Gibraltar. El humor gráfico español se desenvuelve a nivel nacional.

MUNOA: Como usted sabe, y yo, todo es una vulgar reestructuración de chaquetas, con pequeños arreglos de sastre, a nivel de mercadillo. Lo menos importante es siempre la letra de las leyes. Y respecto a cambio, ¿quién puede impedir que crezcan nuestros hijos?

TÍSNER: La vigente Ley de Prensa permite que uno diga todo lo que se le dé la gana, pero una sola vez.

CERÓN: La palabra «sustancial» no viene a cuento, en absoluto. El ámbito de «desenvolvimiento» tal vez se haya estrechado. La situación anterior a 1966 podría compararse al paso por una sola Aduana de entrada. Una vez puesto el sello de «la censura» todos podíamos «lavarnos las manos» y circular tranquilos (bueno, relativamente tranquilos) con la mercancía pasada por la frontera. La situación posterior a 1966, podría compararse al caso de que, sin pasar antes por la Aduana, nuestro bolso pudiera ser registrado en cualquier sitio y en cualquier momento.

QUESADA: El cambio desde 1966 ha sido importante. En la actualidad puede uno desenvolverse mejor, pero la crítica directa a miembros del Gobierno (ministros) no se puede hacer, o por lo menos a mí no me publican estos trabajos. La censura a nivel de director todavía es importante.

MADRIGAL: Hasta límites poco precisos, y desde luego muy estrechos. Un cambio, desde luego, pero mínimo. No es un cam-



bio muy *sustancial*. (¿Quién se cree todo eso de la libertad de Prensa, ahora mismo?)

PERICH: Los límites de la Ley de Prensa son ambiguos y escasos, lo cual impide, naturalmente, un normal desarrollo del humor. Aun así, representó un resquicio abierto en una puerta hasta entonces muy hermética, y que los humoristas hemos intentado aprovechar al máximo. La incorporación a la Prensa de una serie de nombres importantes, es buena prueba de ello. Que la labor de estos nombres ha sido bastante buena lo demuestra la creciente importancia que los mismos periódicos han ido dando al chiste, pasando a formar parte de las páginas editoriales en lugar del triste confinamiento que en la sección de pasatiempos tuvo durante mucho tiempo.

6. *¿Cree usted que el humor gráfico español posee unas características que le distingan dentro del humor gráfico internacional? En caso afirmativo: ¿Cuáles serían dichas características?*

TONO: No creo que exista un humor gráfico español, ni inglés, ni senegalés. Hay humoristas extraordinarios que pueden ser de cualquier nacionalidad.

HERREROS: Ninguna. Mingote, por ejemplo, no tiene nada que envidiar a ningún «cartonista» extranjero, y muchos a él.

ORBEGOZO: Entre todas las virtudes y defectos que nos caracterizan a los españoles, está la costumbre de la siesta. Pero no siempre estamos dormidos, y cuando estamos despiertos, imaginación no nos falta.

MINGOTE: Hay sobre todo un afán de profundización que no se advierte (al menos en la misma medida) en la Prensa extranjera. Tal vez porque nuestras preocupaciones son más hondas o más dolorosas. La frivolidad está casi siempre desterrada del humor gráfico español actual. ¿Es por lo del sentido trágico de la vida?

Tampoco esto me parece deseable, aunque sea esencialmente bueno. Creo que el humor gráfico español está falto de un poco de broma, chirigota e intranscendencia; cualidades que, por ahora, parecen reservadas, casi en exclusiva, a Mortadelo y Filemón.

DÁTILE: Creo que el humor gráfico español es distinto al de otras naciones, pero estas diferencias también se dan entre éstas. Destacar sus características es más bien labor de crítica. Pero en él no sólo influye la censura, también la importancia que se le concede, y nuestro país es «oficialmente serio»; con

pocas excepciones, el Ministerio y los directores de publicaciones lo consideran como periodismo menor y sin trascendencia. Algo así como de «relleno».

PABLO: Me parece que sí, que en general y salvo el llamado «sin palabras» el humor gráfico español tiene la característica de la agresividad, de un velado sarcasmo —cuando no abierto— y un gran sentido de crítica, que no es el puramente divertír. Sobre todo en el momento actual, donde el «humor blanco», salvo excepciones, está casi descartado. Por otra parte me parece que, en cuanto al humor en general, en España siempre ha sido así esto: descarnamiento, acidez, profunda ironía. Véase si no nuestra novela y, sobre todo, la picaresca: el licenciado Pablos que se las hace pasar «canutas» a los pupilos; el Lazarillo que engaña constantemente al ciego; el diablo Cojuelo...

CEBRIÁN: En este sentido, creo que estamos «à la page» en cuanto a posibilidades y hasta en lo referente al producto elaborado. Cuando el humor gráfico tiene categoría, suele poseer unos valores comunes a todos los países. El humor de calderilla sí tiene unas características raciales propias de nuestro país, pero de esto no merece la pena hablar.

MUNTAÑOLA: Las características que le distinguen actualmente son la timidez y la falta de posibilidades de expresarse. Caso de desaparecer algunos impedimentos, el humor gráfico español sería de los más agudos del mundo, aunque hay que reconocer que estos mismos impedimentos han afilado el ingenio a muchos de los que podríamos considerarnos como pioneros de una etapa. El día que se pueda criticar todo, algunos no tendrán un mal tema que llevarse a la pluma.

CESC: Esto ya queda, en lo que se refiere al humor político, explicado en mis respuestas anteriores. En el humor en general, es difícil alcanzar unas características nacionales definidas. Lo más personal como humor español es el humor madrileño, sin dejar por eso de ser universal, porque también el humor universal es ahora más agresivo que antes. En este sentido, la violencia, soterrada o no, del humor español, con Chumy a la cabeza, puede representar en el mundo un papel importante.

MÁXIMO: No he pensado detenidamente en este asunto ni tengo tiempo de hacerlo ahora. Creo que si algún día incurro en este tipo de meditación, descubriré que nuestro humor, *como nuestro todo lo demás*, contiene las peculiaridades patológicas, las malformaciones y el resultante estilístico a que le condenan

y le vienen condenando, desde los godos hasta nuestros días, las sucesivas ortopedias dominantes.

AZCONA: Supongo que sí. Pero detallar, sin una reflexión seria y profunda, me inclinaría a dar una respuesta mostrenca.

REGUEIRO: Las diferencias son: la censura. En cuanto al estilo, a la forma, todos somos más o menos miméticos de los de fuera. La autocensura ha dejado en la cuneta el mejor y más representativo humor gráfico español de la posguerra.

CONTI: Sí. Somos individualistas, lo que quiere decir que estamos en perfectas condiciones para producir grandes artistas de todo género, y el humor gráfico no será una excepción. Espere a que alcancemos un mayor nivel cultural y verá.

BALLESTA: No, no creo.

PUIG ROSADO: No. El humor no tiene fronteras.

MUNOA: El humor tiene las mismas características que la prensa, falta de profesionalidad. Estamos en un país de aficionados.

SERAFÍN: No tengo ni la más puñetera idea.

TÍSNER: Hay un humor (gráfico y todo lo demás) netamente español. Sus características son telúricas por definición.

CERÓN: Naturalmente. No cabe la menor duda de que nuestro condicionamiento político y sociológico condiciona también nuestro trabajo. El país está lleno de seriecistas que no ven el humor y la ironía como un estadio superior al escepticismo y la gravedad ambiente, sino como un ataque personal a su intocable dignidad o todo lo más a las sagradas instituciones del país. Mientras añoramos la libertad con que los caricaturistas franceses, ingleses o alemanes disfrazan a Pompidou, Heath o Brandt, el dibujante español, que tampoco necesita dibujar muy bien para lo que le pagan, se refugia en el humor negro, en la política abstracta o en la crítica de costumbres. Y así ocurre que mientras, lupa en ristre, los numerosos censores, controladores, correctores, orientadores, celadores, etc., del bien común captan cualquier leve referencia al dorondón de turno, dejan pasar, en cambio, numerosas muestras de humor agresivo, airado y de mal gusto, que es lo que, según mi modesta opinión, en comparación con el humor gráfico internacional, caracteriza ahora (tal vez porque no haya otro cauce) al humor español en general.

QUESADA: Conozco poco el humor internacional para poder establecer comparaciones.

MADRIGAL: Sí, y muy acusadas. Pienso que tiene una gran agresividad contenida, una gran desesperación, un modo de ex-

presarse a base de claves y símbolos. No es directo, porque no le dejan ser directo.

PERICH: No creo que exista en la actualidad un humor español de unas características determinadas; para ello sería precisa la existencia de un grupo que moviéndose en torno a una revista ofreciera una labor conjunta como la que en otros países han llevado a cabo *New Yorker* (USA), *Punch* (Inglaterra), *Hara Kiri* (Francia), *Pardon* (Alemania), etc. *La Codorniz*, que sí tuvo este grupo moviéndose en torno a ella, posee demasiados puntos de contacto con el grupo italiano de *Bertoldo* (lo cual quizá se explique por unas circunstancias políticas semejantes) como para tomarlo de modelo del humor español, sin olvidar que *La Codorniz* actual poco tiene que ver con aquella. El intento de *Don José*, fundada y dirigida por Mingote, pudo ser interesante (de él salieron dibujantes como Ballesta, Puig Rosado, Abelenda, Cebrián, etc.), pero duró poco. Quedan, pues, una serie de individualidades, luchando cada cual por su lado, y aprovechando la menor posibilidad para colocar su chiste más agresivo o más duro, con lo cual a menudo se sacrifica con ello la personalidad y el estilo. Si hubiera que definir de alguna manera al humor español de hoy, podríamos decir que es un «humor coyuntural».

Entre los dibujantes que ven en el humor gráfico español alguna característica específica, seis aluden o se refieren explícitamente a la *agresividad*. El autor de este libro comparte tal opinión y piensa —tras comparar los chistes de nuestros diarios con los de la gran prensa del mundo occidental— que el humor gráfico español de los últimos años sesenta ha sido acaso, en líneas generales, el más agresivo del mundo.

7. ¿Cómo ve el futuro del humor gráfico español en la prensa?

TONO: Lo veo muy mal, ya que no se le concede la importancia que en realidad tiene.

HERREROS: Cada vez tendrá más importancia por la síntesis que representa.

ORBEGOZO: Con optimismo esperanzador.

MINGOTE: Soy optimista en una medida razonable. El futuro de nuestro humor gráfico es inevitablemente paralelo en su desarrollo, apertura y universalización al futuro de este país.

DÁTILE: Podría responder a esta pregunta con otra: ¿cómo

ve el futuro de España? De este futuro creo que depende el de todas las actividades que en ella se desarrollan. El humor gráfico español puede desenvolverse con mayor libertad y en terreno de regadío, pero también puede verse relegado al seco y convertirse en cactus. Semilla habrá siempre, todo depende de las circunstancias en que se vea obligado a subsistir.

PABLO: En España creo que hay más inquietud respecto del propio dibujo humorístico que en casi ningún otro país. Es multitud el gran número de jóvenes dibujantes que parten ya de un dibujo hartamente audaz (a veces con gran servidumbre de la idea humorística a ese dibujo, que palidece mucho a su lado) y que no cito por si olvido a alguno y luego se me enfada. En Francia, por ejemplo, salvo los maestros ya veteranos y el grupo de *Hara Kiri*, los demás son bastante más anodinos que los nuestros, me parece. Por lo tanto, si llega un día en que aparte de hacer caricaturas de los jefes de Estado extranjeros se puedan hacer más cosas, quizá al futuro dibujo de humor español le salgan buenas luces en el rabo.

CEBRIÁN: Poco más o menos como el futuro de las asociaciones, el futuro de los planes de desarrollo conocidos, el futuro de la capacidad de democratización. Veremos hasta qué punto el país se sensibiliza políticamente para poder convivir de una manera organizada y pacífica al margen de las influencias de la política.

MUNTAÑOLA: Mal, porque el público se está acostumbrando a considerar humor bueno cualquier crítica, aunque ésta refleje solamente malhumor. Soy partidario de la crítica con buen humor. Lo que no significa que yo haya conseguido cumplir con este deseo.

CESC: Depende de la apertura o no de la Censura-Ley, o de la Ley-Censura. Tal vez lleguemos a ser suficientemente inteligentes y astutos para ir profundizando cada vez más, dentro de un aperturismo muy lento. Si se dejara la puerta abierta, como se deja fuera, el humor español, creo, sería de categoría muy superior al que se hace en el extranjero: tenemos un duro entrenamiento.

MÁXIMO: Depende de otros futuros que nada (o mucho, vaya usted a saber) tienen que ver con el humor. La solución: pasado mañana.

AZCONA: El hecho de haberme jubilado como dibujante de humor me condena a cierta indiferencia sobre el fenómeno.

REGUEIRO: Hoy por hoy, el futuro del humor gráfico español está en publicar en el extranjero.

CONTI: Bien. El lector español se aficiona cada día más al humor. Nunca se habían vendido bien libros de humor hasta ahora. Algunos periódicos cuentan con más de un caricaturista. El futuro parece prometedor.

BALLESTA:



PUIG ROSADO: No soy vidente.

MUNOA: Es un problema que no me he planteado.

SERAFÍN: Pregúntaselo a cualquiera de los directores de revistas gráficas de campanillas en este país. Diles lo que pagan a los dibujantes de humor; te contestarán que muy poco, porque les sale más barato recortar de una revista extranjera y llenar el «cacho de los monos» gratis. Y como el público es tonto, lo traga igual. Pregúntale por la tirada *efectiva* de su revista, y verás que el tonto e inepto es él.

TÍSNER: ¿En las mismas condiciones actuales? Triste, humor triste. ¿En régimen de libertad? Al freír será el reír.

CERÓN: Si parece que estamos predestinados a que haya cada vez menos periódicos, lo veo muy mal. No obstante, como

no es cosa de cantidad, sino de calidad, creo que en los periódicos que supervivan (que también serán, o deberán ser, los mejores) quedarán los mejores dibujantes, que en un clima de mayor liberalización podrán tener también más lucimiento, podrán cobrar más y dibujar mejor. Tendrán siempre a su favor que la superficialidad y el imperio de la imagen irán en aumento en el futuro y la gente preferirá «ver» una síntesis de la información en «monigotes» que leerla en el periódico, y siempre queda la esperanza de que, una vez desaparecido el periódico, podremos hacer «chistes» para la televisión, aunque tengan que ser (¿por qué no?) en dibujos animados... Si así ha de ser... ¡Que todos lo veamos!

QUESADA: Por lo que a la caricatura política se refiere, que es lo mío, el panorama es alentador, siempre y cuando este naciente aperturismo político siga su curso. La caricatura política progresa en las democracias liberales y se anquilosa en los regímenes autoritarios, hasta llegar a desaparecer. Aquí, en España, en este aspecto hemos andado siempre dando bandazos.

MADRIGAL: Depende del futuro de la Prensa en España; depende, en definitiva, del futuro de nuestro país.

PERICH: Mal. La apertura inicial con la Ley de Prensa ha sido explotada hasta lo imposible; hace ya tiempo que andamos dando vueltas a lo mismo, y se llegó al techo permitido hace también ya tiempo. La imposibilidad de realizar un humor verdaderamente político, y no un sucedáneo de sobre como estamos haciendo, así como ciertas presiones cada vez más acentuadas y no procedentes únicamente de la Administración, nos obligan (a mí por lo menos) a ver el futuro con pesimismo. Hay que contar también con el lógico cansancio de unos hombres (los humoristas) que llevan muchos dibujos intentando decir lo que no se puede decir, y el lógico cansancio de otros hombres (los lectores) que han visto demasiados dibujos intentando decir lo que no se puede decir. El «apaga y vámonos» no puede tardar.

Resulta tan evidente como lógico: la mayor parte de los dibujantes consultados considera el futuro del humor gráfico español obligadamente vinculado al futuro del país en que ha de producirse. Entre aquellos que se atreven a establecer de algún modo un pronóstico sobre tales futuros entrelazados, las posiciones van de un pesimismo casi absoluto a una actitud prudentemente esperanzada. Pero la duda y la incertidumbre son las posturas dominantes.

CONCLUSIONES PROVISIONALES

A través de este largo itinerario por el humor gráfico español de la posguerra hemos procurado ir suministrando al lector cuantos datos, informaciones y elementos de juicio habíamos logrado acumular: el lector puede, pues, extraer sus propias conclusiones. Las nuestras, muy breves y absolutamente provisionales, serán más que nada una elementalísima síntesis —casi innecesaria, por otra parte— de lo que la exposición crítica de los hechos ha podido mostrarnos. Las únicas conclusiones realmente fértiles —aunque probablemente tan provisionales como las nuestras— serán las que cada cual deduzca por cuenta propia. De cualquier modo, el período estudiado está, en todos los sentidos, demasiado próximo como para que lector y autor puedan sacar conclusiones de validez histórica duradera: esto ha sido un reportaje sobre nuestro pasado inmediato y casi sobre nuestro presente, y sólo con la perspectiva que dan los años podrá lo que este libro refleja ser analizado debidamente.

Hemos visto que el único humor gráfico considerable de la primera posguerra —salvo las aisladas tentativas de humor político monocolor— fue el evasiónismo codornicesco de Mihura. Hemos visto también que, poco a poco, el humor crítico se iba abriendo paso en las páginas de los diarios, hasta alcanzar, tras la Ley de Prensa de 1966, una importancia cada vez mayor dentro de la totalidad del periódico, y una cierta dimensión política.

Hemos visto también que el libro de humor ha alcanzado, en los últimos tiempos, el favor del público, favor que sin duda tiene su origen en la progresiva importancia que el chiste ha ido adquiriendo en la prensa diaria.

Lamentablemente, hemos constatado también que todos los intentos de crear en España una revista de humor realmente significativa han desembocado en el fracaso y han tenido casi siempre una vida breve. La excepción que confirma esta regla es, naturalmente, el caso verdaderamente insólito de *La Codorniz*.

Pero la gran revista de humor española, renovadora y actual, no ha visto aún la luz.

Del análisis formal y de contenido del humor gráfico español, y sobre todo del estudio específico de los creadores más significativos de nuestro país, hemos podido deducir que, pese a las enormes dificultades que le han condicionado (y en parte estimulado por ellas), el humor gráfico no sólo ha sobrevivido en España, sino que ha adquirido unas características que le sitúan potencialmente entre los más interesantes del mundo en la actualidad.

En lo formal, el humor español es hoy uno de los más avanzados y libres de la prensa diaria mundial: el uso del bocadillo rotulado en sustitución del pie linotipado es ya un hábito casi general entre los autores españoles de chistes, y la espontaneidad funcionalista de los chistes españoles convierte en anacrónico el clasicismo anquilosado de casi todas las grandes figuras del humor político internacional.

En cuanto al contenido, la agresividad rabiosa, la astucia inteligente, generadas por un largo encorsetamiento, y acaso la desgarrada desesperación ibérica de que hacen gala los más interesantes dibujantes españoles, convierten a nuestro humor gráfico actual en un fenómeno apasionante y de difícil parangón. Y esto no es un « ¡Viva Cartagena! », ya lo dijimos, sino una constatación objetiva basada en la simple observación y en la comparación desapasionada (hasta donde la ausencia de pasión es posible en un temperamento mediterráneo).

El que el humor gráfico español prosiga su prometedor camino o se anquilese, el que se produzca o no el estallido creador que podría situarle en la vanguardia del humor mundial depende, como tantas veces se ha dicho ya en este libro, de factores externos al humor en sí. En cualquier caso, nuestro humor gráfico de los últimos años sesenta ha conquistado ya el derecho a pasar a la historia como una de las muestras más peculiares de la inteligencia del hombre. Y sentimos cerrar este libro sobre humor con una frase más bien altisonante, pero es que es así.

IVAN TUBAU

Madrid y Barcelona, junio de 1970-junio de 1971.

BIBLIOGRAFIA

NOTA: *Quedan excluidos de esta bibliografía los libros cuya reseña constituye el capítulo III de la obra. Se excluyen asimismo los trabajos periodísticos, de los cuales hemos procurado dar referencia en el texto siempre que nos ha sido posible o lo hemos juzgado conveniente.*

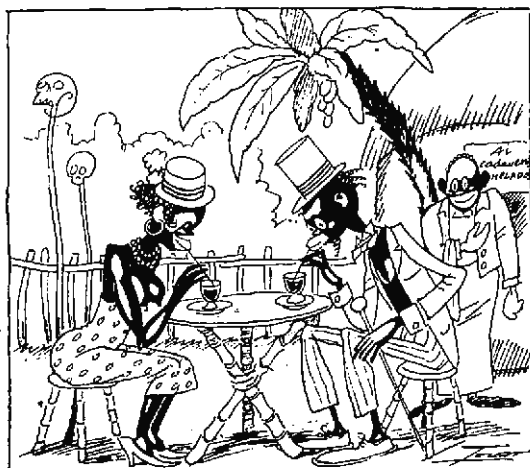
- Acevedo, Evaristo: *Teoría e interpretación del humor español*, Editora Nacional, Madrid, 1966.
- Carmona, Angel: *Dues Catalunyes*, Ariel, Barcelona, 1967.
- Chumy Chúmez y Miguel de Salabert: *Humor de contrabando*, Arión, Madrid, 1959.
- Enciclopedia del Periodismo*, Noguer, Barcelona, 1966.
- Escobar, José: *Humor gráfico*, Granollers (Barcelona), 1953.
- Freud, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- García Pavón, Francisco, y María Dolores Rebés: *España en sus humoristas (1885-1936)*, Taurus, Madrid, 1966.
- Grotjahn, Martin: *Psicología del humorismo*, Morata, Madrid, 1961.
- Larra, Mariano José de: *En este país y otros artículos*, Edición y prólogo de Jorge Campos, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- Picón, Jacinto Octavio: *Apuntes para una historia de la caricatura*, Imprenta Caños, Madrid, 1877.
- Ragon, Michel: *Le dessin d'humour*. Favard, París, 1960.
- Solá, Lluís: *El Be Negre (1931-1936)*, Bruguera, Barcelona, 1967.
- *¡Cu-Cut! (1902-1912)*, Bruguera, Barcelona, 1967.
- *Papitu*, Bruguera, Barcelona, 1968.
- Torrent, Joan, y Tasis, Rafael: *Història de la premsa catalana*, Bruguera, Barcelona, 1966.
- Torrent, Joan: *La premsa de Barcelona (1641-1967)*, Bruguera, Barcelona, 1969.
- Tubau, Iván, y Velasco, José Luis: *Curso general de dibujo humorístico*, Ceac, Barcelona, 1971-1972.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Crónica sentimental de España*, Lumen, Barcelona, 1971.
- Vilas, Santiago: *El humor y la novela española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968.

SELECCION GRAFICA

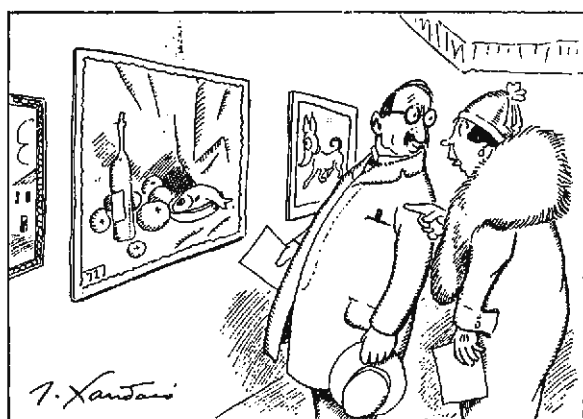
SILENO



TOVAR

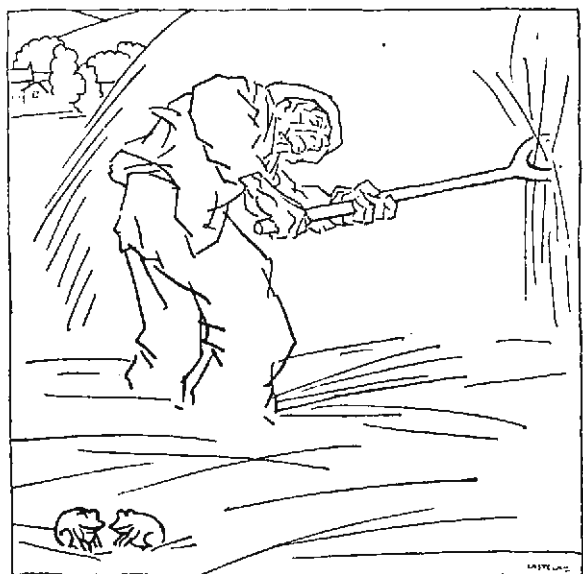


ELLA.—¡Qué cosa más rica!
EL.—Sí; es de un blanco que tenía sangre de horchata.



XAUDARÓ

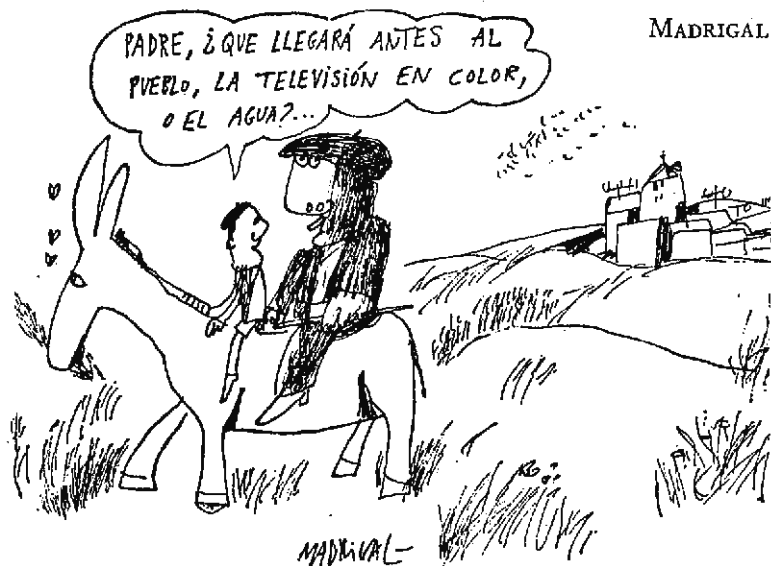
ELLA.—¿Esto será una «Naturaleza muerta»?
 EL.—Mucho me lo temo, porque está gravemente lesionada.



CASTELAO

O SAPO 1.º—O home manda en todo.
 O SAPO 2.º—Pero o home é esclavo do home.

MADRIGAL



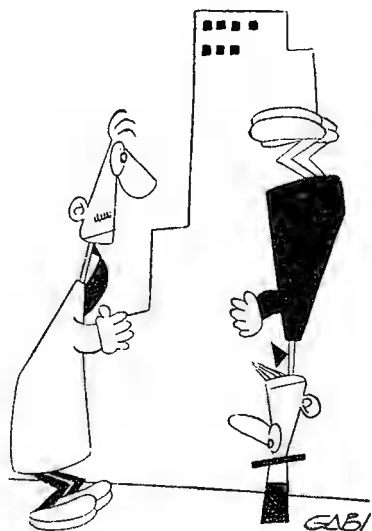
IvÁ

DODOT





- Mi novio está escribiendo una comedia de misterio.
—¿Y dónde la estrenará?
—No sabe. Dice que ése es el misterio...



—Es un problema. Mis hijas quieren ir a veranear a Gijón, mi señora a Santander y mis chicos a la sierra.

—¿Y usted?

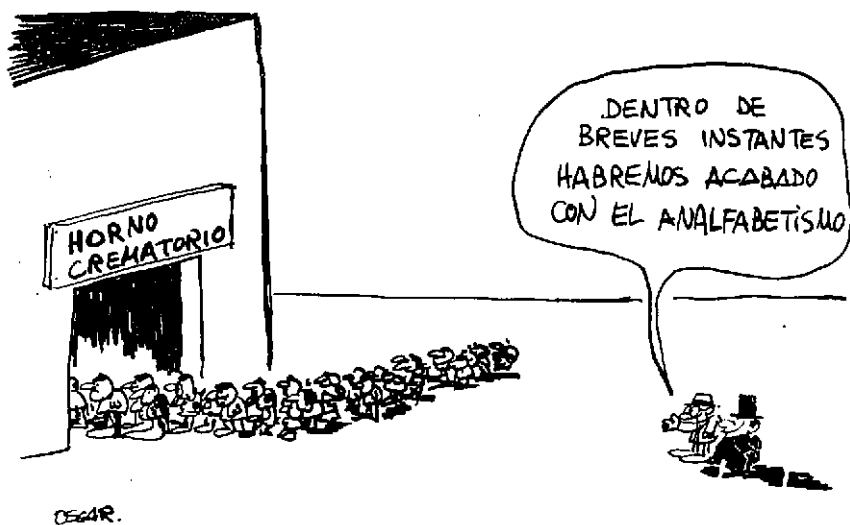
—Yo ando de cabeza.

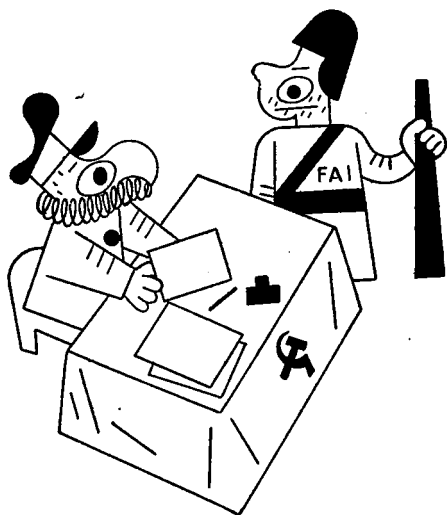


—¡Oh, Péter! ¡Siempre serás un sentimental!



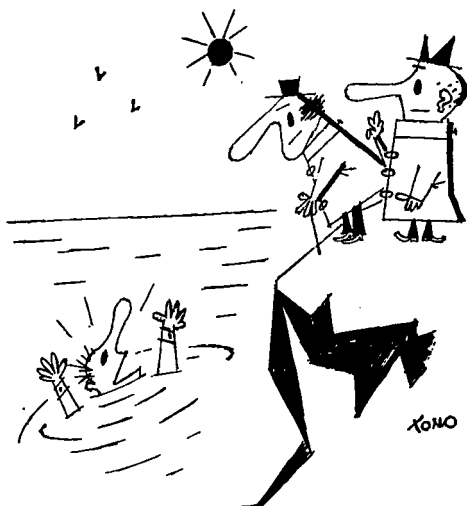
—Bueno, que empleen las porras y las pistolas para disolver la huelga.
¡Pero que nadie toque el alma de un obrero! ¡El alma sólo es de Dios!



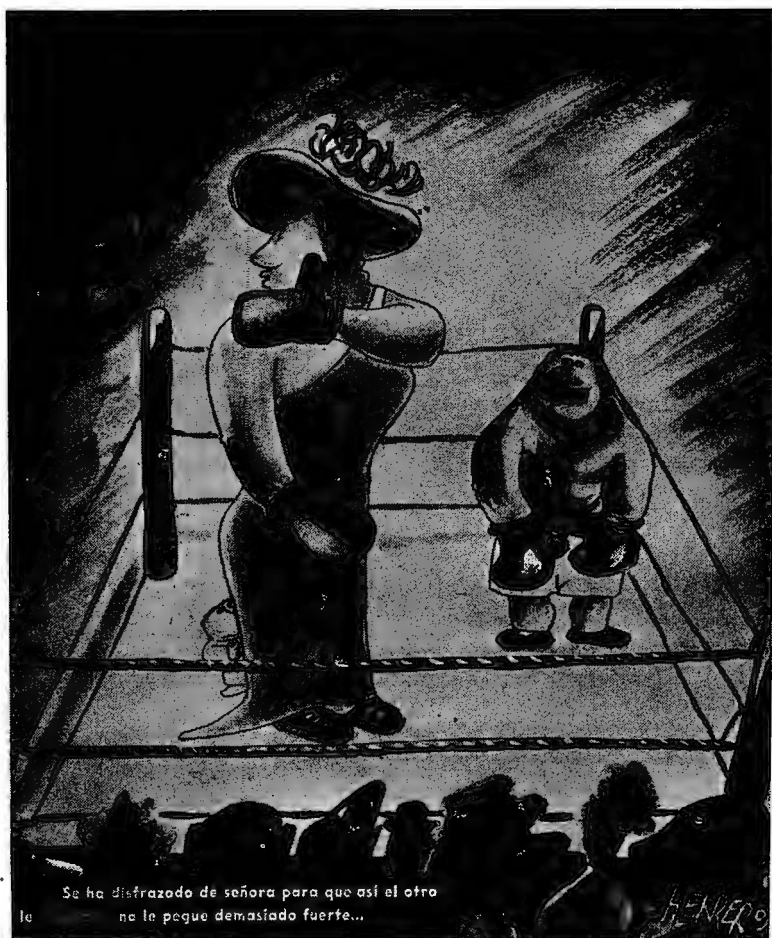


ZONA ROJA

—Te quejas de hambre
y escribes hombre sin h.
—Es que me la he co-
mido.

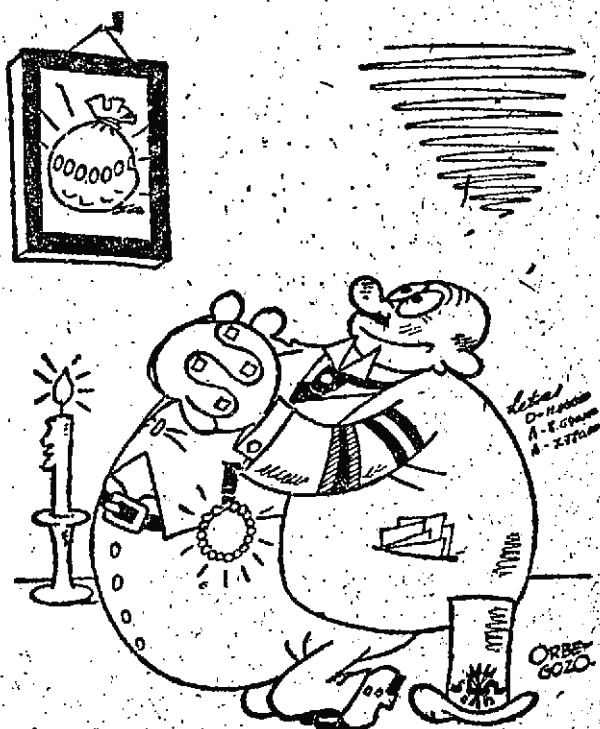


—Sí, ya le oigo. Llama
a alguien que se debe llama-
r Socorro, pero como ni
usted ni yo nos llamamos
así...



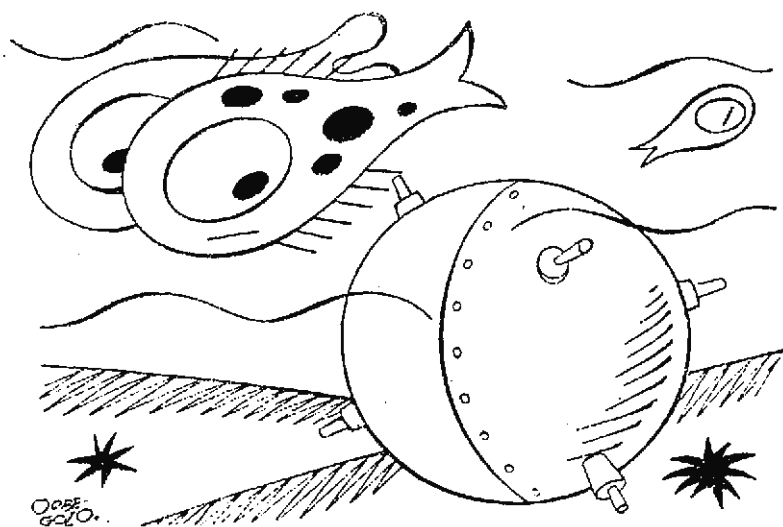
—Se ha disfrazado de señora para que así el otro le respete y no le pegue demasiado fuerte...

CARICATURA DEL DIA



El egoísmo nuestro de cada día...

**¡Franco! ¡Franco! ¡Franco! ¡Arriba España! Pero,
por Dios, que me canjeen mis billetes...**



SUBMARINA

—Dicen que la guerra es un negocio.
—No lo dudes. Esto es una mina.



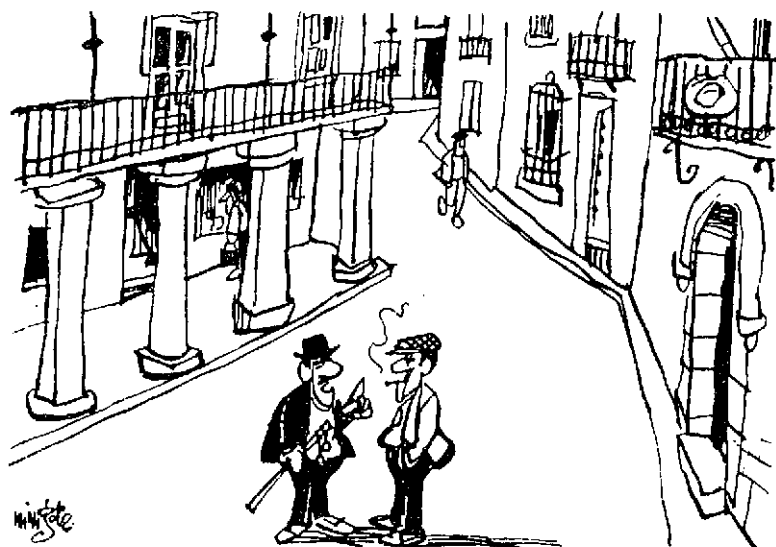
—A mí lo que
más me molesta del
frío es el hambre.

CONCURSO ANTICOMUNISTA DE
«EL ALCÁZAR»
ORIGINAL GRAFICO NUMERO 1



PROPAGANDA SOVIÉTICA

EVA.—¿Y dónde vamos a ir que estemos mejor que aquí?
ADÁN.—A Rusia, que, según dicen, es el verdadero paraíso.



—Para que exista una verdadera democracia ha de haber oposición, y he pensado que la oposición seas tú. En la próxima sesión del Ayuntamiento vas a decir que...



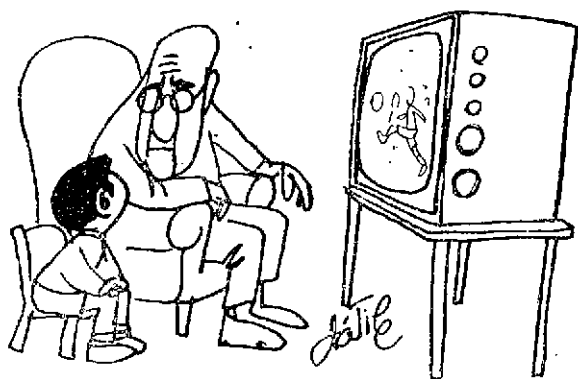
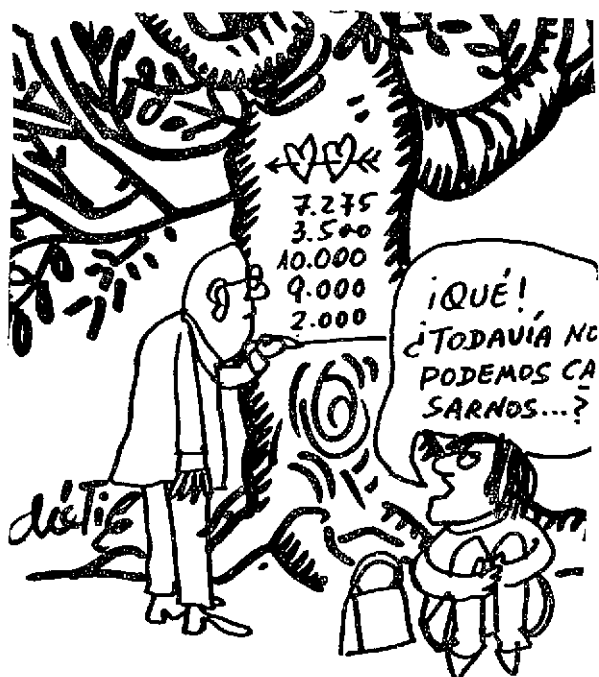
—Tome usted ejemplo de los americanos, que hacen películas criticando sus costumbres e instituciones. Escriba usted un guión criticando las costumbres e instituciones americanas.



—«El Danubio azul». Les voy a dar un susto de muerte.



—No, mujer; lo de la libertad de conciencia es para tranquilizar a la gente moderna. Porque al cielo, lo que se dice al cielo, iremos los de siempre.



—¿Y cómo sabes que los de Amberes jugaban mejor, si entonces no había televisión?



LA REVISIÓN DE LOS PUNTOS

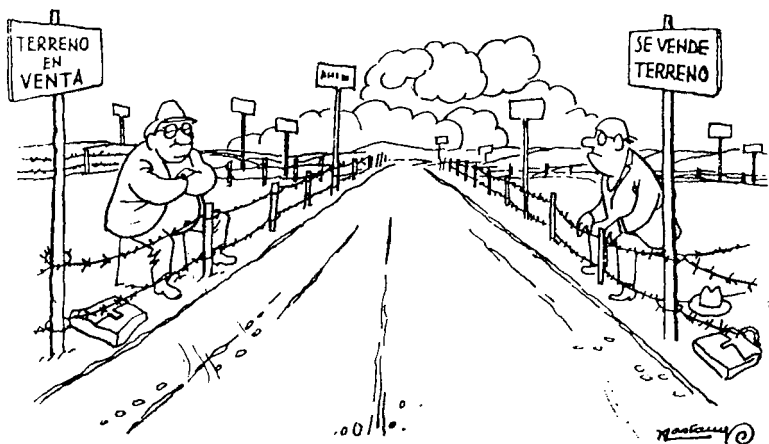
—¡¡Vamos, García, confiese usted de una vez que sólo tiene un hijo de catorce años y una hijita de siete...!!



—¡Digo, que ya sólo me quedan dos millones ciento treinta mil doscientos cuarenta y seis minutos para jubilarme!



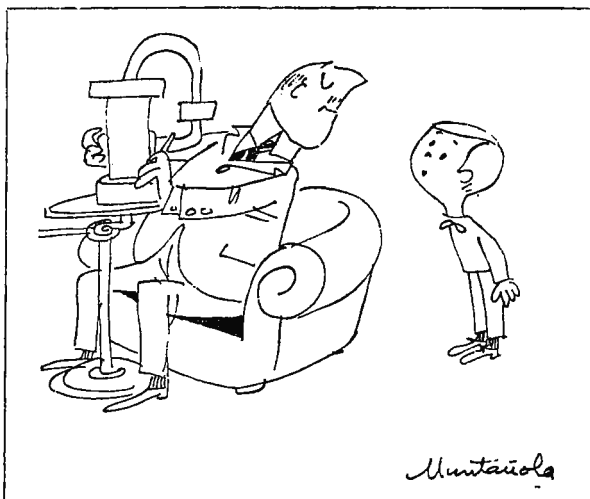
—O sea, que usted no se mete en nada, ni quiere saber nada de política, ni se preocupa de la guerra del Vietnam, la reforma agraria o la subida de la cerveza... Y además es usted cristiano. ¡Amigo mío, usted no es un hombre: es un lujo!



ESPECULADORES

—Yo confiaba en que usted edificaría, y así mi terreno hubiera aumentado de valor.

—Yo esperaba lo mismo de usted.



—Estoy inventando un aparato para que el sol caliente sólo a unos cuantos, hijo mío.

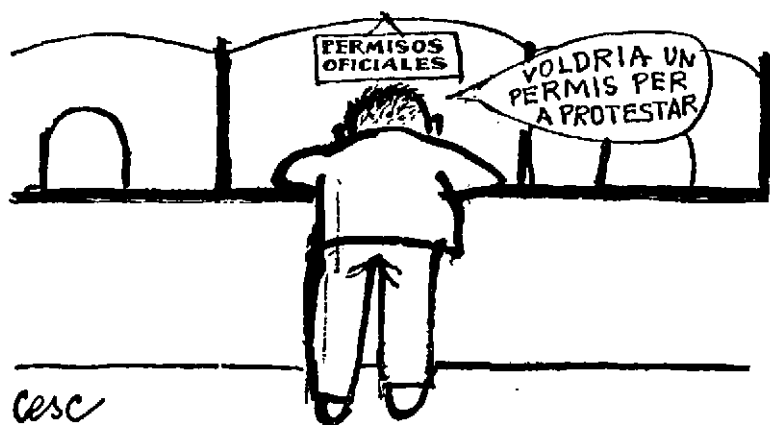


PERIODISTAS

—Dime una fórmula para decir blanco siendo negro, pero que se vea que es blanco aunque parezca que diciendo blanco quiero decir negro.



—Es que este bache, caballero, no está en el presupuesto.





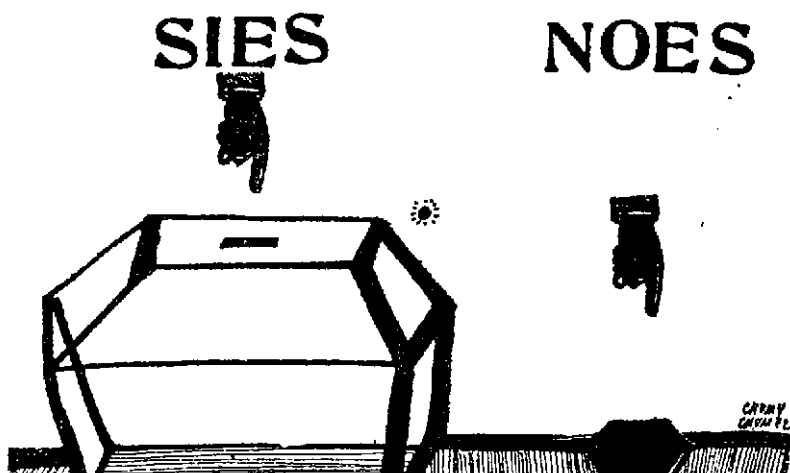
INTEGRACION



REUNION NO AUTORIZADA



—Y menos mal, Dios mío, que les une su anticomunismo.

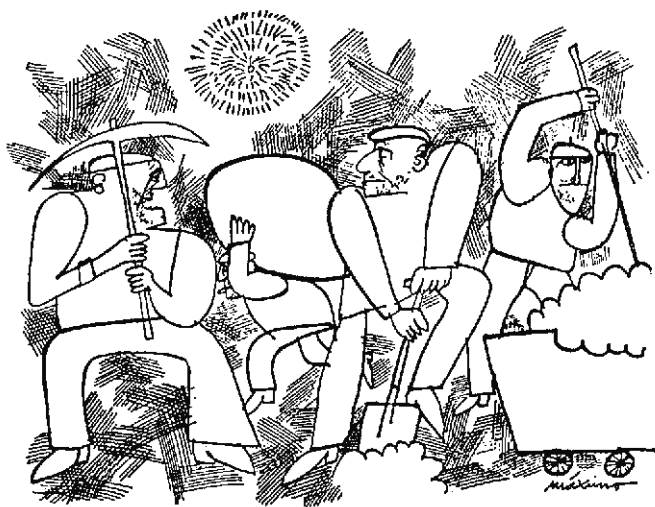




—La que creo que va fenomenal en la «hit parade» es esa de «Loving me it's a little crazy, darling».

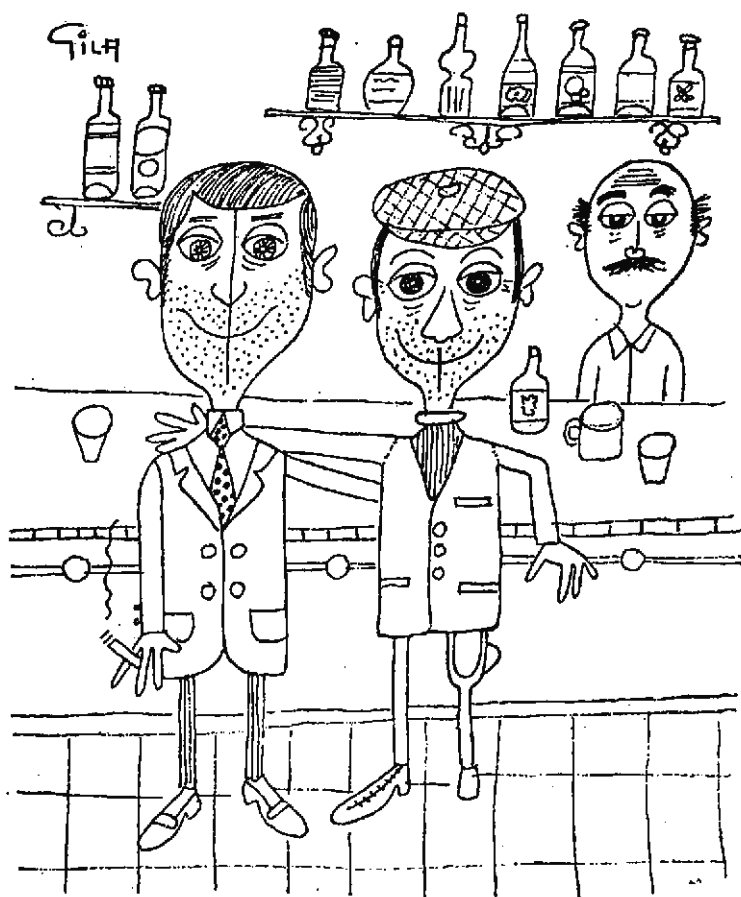






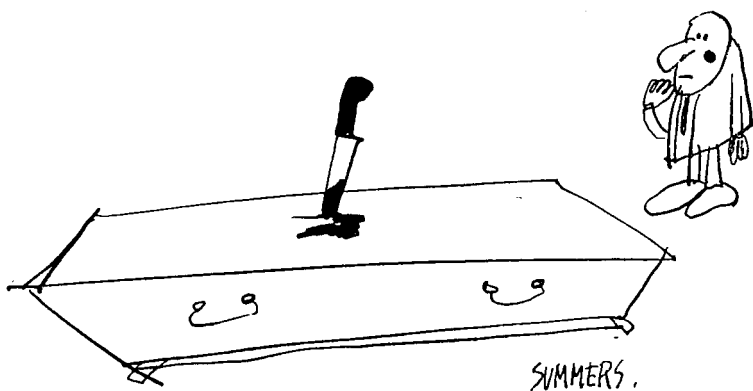
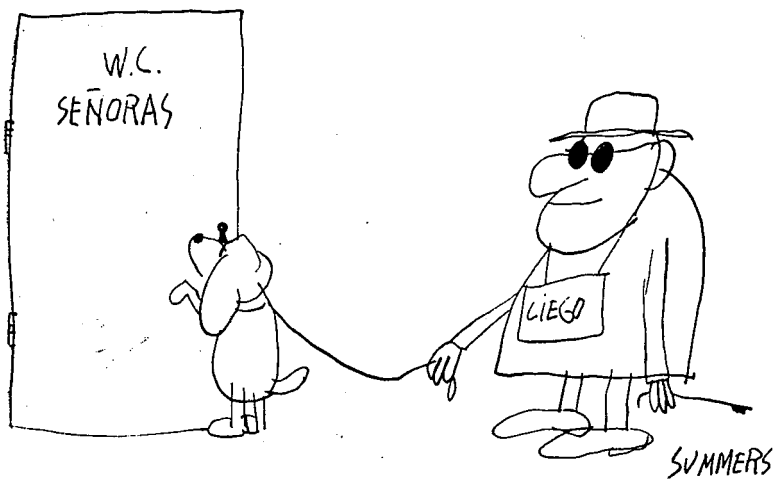
—Parece mentira que, trabajando tan mal y rindiendo tan poco, seamos capaces de producir beneficios.

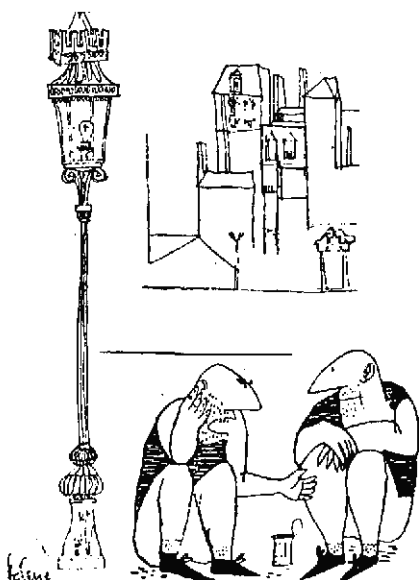




—No, yo no soy cojo; es que me fusilaron mal...



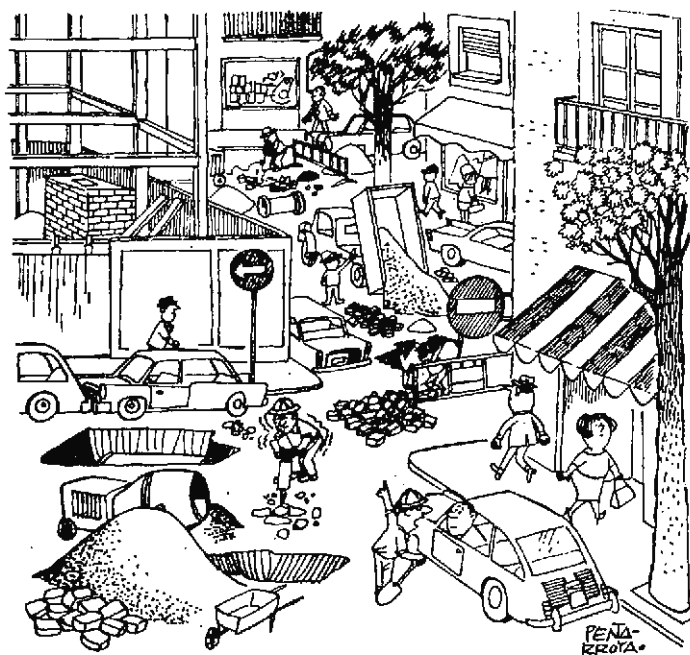




—Ser pobre es, como todas las cosas, cuestión de dinero, hombre, cuestión de dinero...

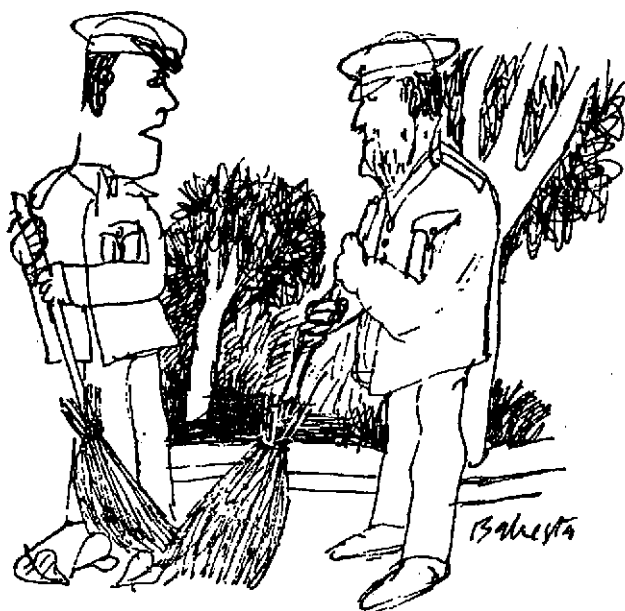


—Yo no codicio los bienes ajenos, hermano. Yo los poseo.

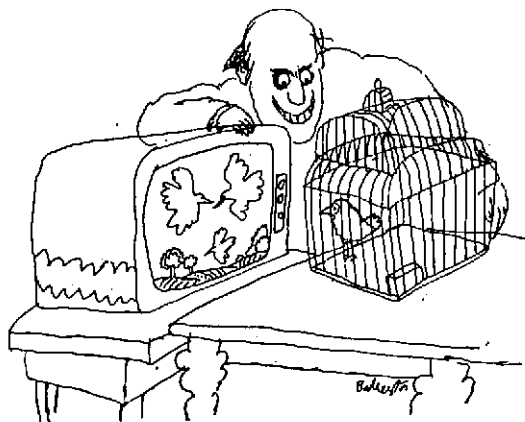


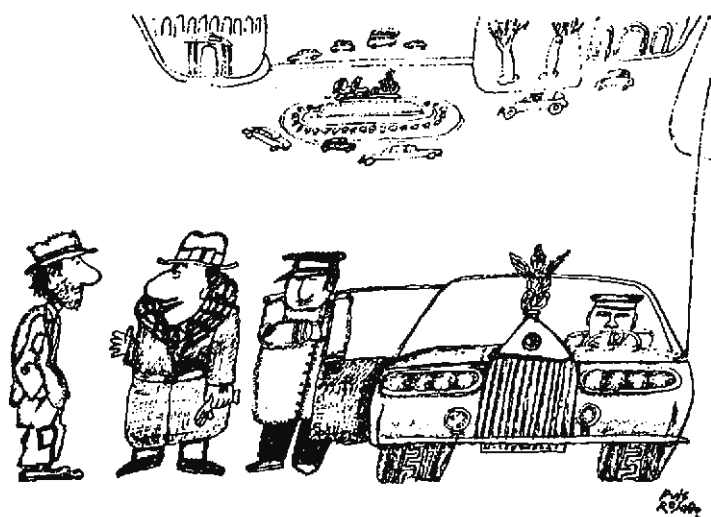
—Es ahí mismo; andando tiene tres minutos... Si va en coche, puede llegar mañana...



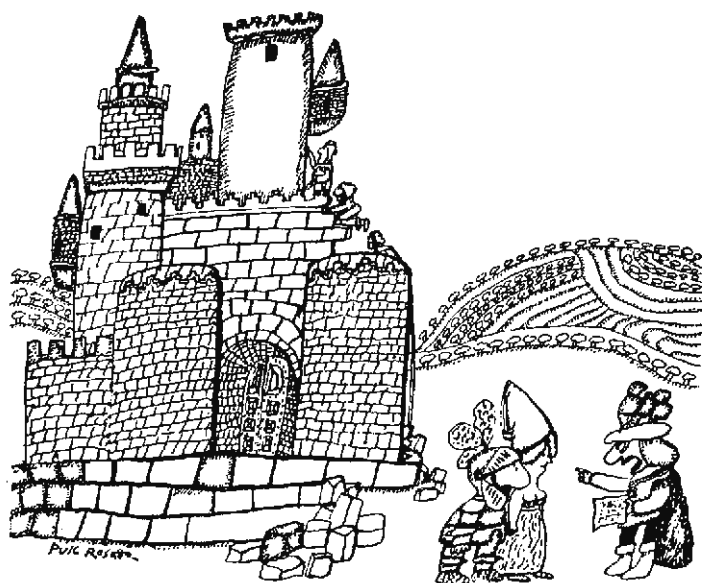


—Lo malo de trabajar todo el día es que no te queda tiempo para ganar dinero.





—Estamos igual: Usted no necesita más de lo que tiene y yo no tengo más de lo que necesito...



—¿Quién les ha dado permiso para construir? ¡Aquí estaban previstas unas «zonas verdes»...!



—Pues yo también formo parte de la generación protesta, nietecita mía. Vivo de una jubilación de maestra nacional.



—Don Valentín, usted que es de derechas, ¿le ponemos poquito escote en el vestido a la señorita Fifí?



CERÓN lo ha visto así





—Eso éramos antes; ahora somos «víctimas irredentas de una determinada sociedad decadente de consumo...»



—¡Qué decadencia en la aristocracia! ¡Se están comiendo un animal heráldico del escudo, al ajillo!



—No es que agrande el escote, es que pesan mucho mis pulseras y cuelgo ahí la mano.

¡PROTESTO!

por TÍSNER



—Fui estúpida de casarme contigo porque eras hombre de letras, in preguntarte de cuáles.

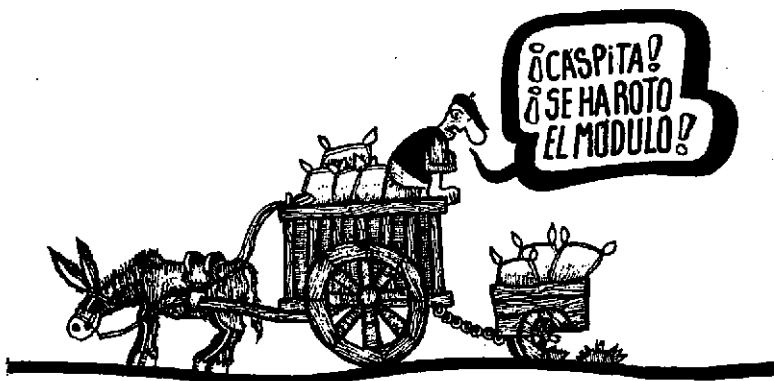
PARA ESTO
NO HICE YO
UNA GUERRA
DE LAS GALIAS



AQUI SE INVOKA CON PERTINAZ
FRECUENCIA LA DECLARACION
UNIVERSAL DE DERECHOS HUMANOS:
PRUEBA EVIDENTE DE QUE SE QUERE
SEPULTAR NUESTRA SECULAR Y
GENUINA IDIOSINCRASIA.



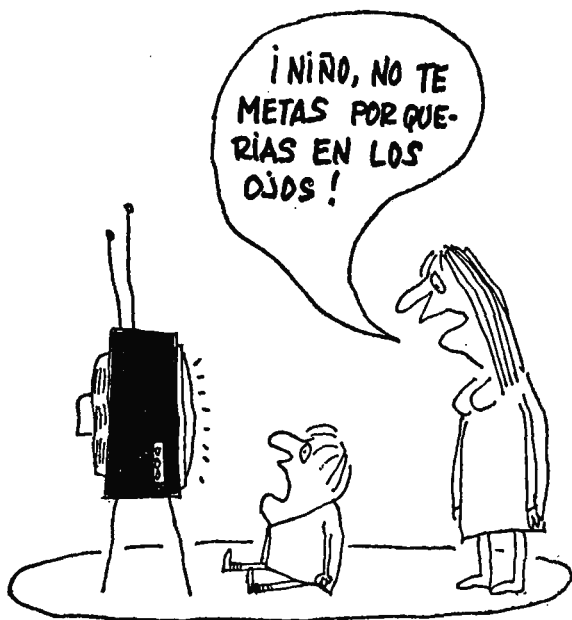
¿CASPIA!
¿SE HA ROTO
EL MODULO?



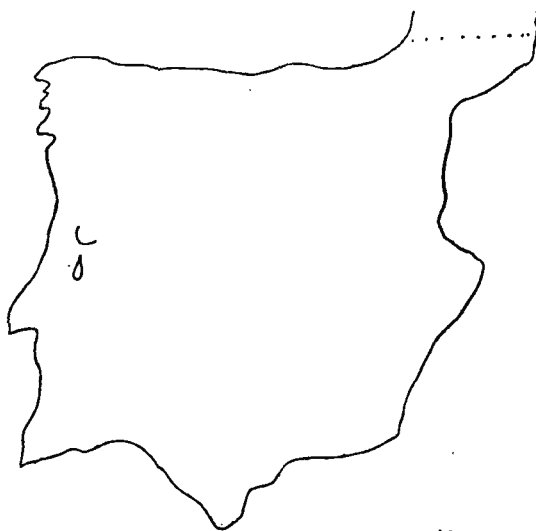








PERICH



PERICH



INDICE ONOMASTICO

- ABC, 35, 40, 46, 49, 55, 62, 71,
 140, 161, 175, 176, 194, 227,
 244, 279, 280.
 «Abel-Ardo», véase Herreros.
 Abelenda, 51, 83, 95, 96, 109,
 111, 112, 116, 140, 149, 153,
 159, 160, 184, 212-214, 215,
 217, 244, 245, 260, 295.
 Abella Martín, Francisco, 38.
 Acevedo, Evaristo, 69, 79, 91, 92,
 93, 94, 135, 141, 164, 168, 172,
 237.
 Adán, 130.
 Adánez, 50.
 Addams, Chas, 24, 88, 93, 125,
 177, 249.
 Aerssen, Gloria van, 110.
 Agromán, *Almanaque*, 16, 69, 82-
 84, 162, 214, 291, 296.
 Aguirre, José Fernando, 31, 32.
 Aguirre González, José María, 82.
 Agustí, Ignacio, 187.
 Ahras, véase Herreros.
 Alamo, Lucio del, 50.
 Albertarelli, 88.
 Alberti, 74.
 Alcácer, 46, 52, 65, 140, 163.
 Alcaín, 50.
 Alenza, 22.
 Almarza, 46, 49, 111, 148.
 Allué, 130.
Amanecer, 32, 63.
 Amat, Manuel, 187.
 Anglada, 116.
 Anglés, 66, 130, 136.
 Antonino, José, 21, 72.
 Apa, 22, 150, 239, 240.
 Apelles Mestres, 22.
 Ardel, 98.
 Areal, 74.
 Arias Salgado, 34.
 Armando, 119.
 Armas, Luciano de, 197.
 Armiñán, Jaime, 110.
 Arno, Peter, 24, 88, 93, 117, 165,
 250.
 Aróztegui, 98.
 Arranz, 123.
 Arre-Mete, 29.
Arriba, 31, 32, 41, 46, 47-48, 52,
 62, 141, 165, 169, 170, 199,
 216, 217, 227, 228, 230, 233,
 254, 301.
 Artís Gener, Avelí, véase Tísner.
 Arturo, 52, 83, 95, 136, 137.
 As, 46, 52.
 Asen, 130.
 Asirio, 47, 98.
Atalaya, 115, 188.
Atlántida, 67.
Autopista, 182.
Avance, 28, 171, 172, 277.
 Ayats, 130.
 Ayné, 122.
 Azcona, Rafael, 21, 93, 140, 145,
 158, 175, 201, 203-204, 245,
 248, 249, 253, 256, 259, 261.
 Aznar, Manuel, 30.
 Bagaría, 139, 150, 173, 249.
 Ballesta, Juan, 42, 75, 83, 96, 109,
 110, 111, 112, 135, 149, 153,
 158, 184, 212, 214-216, 217,
 245, 246, 248, 249, 250, 253,
 256, 259, 260, 262, 298.
 Ballesteros, 112.
Barça, 188.
Barcelona Deportiva, 67, 188.
 Bares, Luis, 40, 41, 176, 177, 198,
 200, 230, 231, 232, 235.
 Baroja, Pío, 183, 239.
 Barrabás, 64.
 Bartomeus, Antoni, 240.
 Belizón, Antonio, 65, 143, 155,
 274.
 Beltrán, 65, 104, 107, 108, 123,
 124, 125, 126, 130, 151.
 Bellón, 47, 64.
 Bellus, Jean, 74.

- Benejam, 16.
 Bergler, Edmund, 18.
 Berlanga, 203.
 Bernet Toledano, 84, 130.
 Bertall, 21, 23, 25 .
Bertoldo, 24, 260.
 Bestard, 119.
 Bing Pañella, véase Pañella.
 Blain, Luis G. de, 116.
 Blanco, 151.
Blanco y Negro, 171, 210.
 Blasco, Jesús, 88.
Bocaccio, 237.
 Bofarull, 60.
 Bonet, Juan, 110.
 Bosc, 250.
 Bosch, Jérôme, véase El Bosco.
Bromas y Veras, 171.
 Brueghel, P., 216, 250.
 Bruguera, Grupo, 71, 73, 147, 151, 207-212.
Buen Humor, 22, 89, 149, 161, 162, 165, 171.
 Buxadé, 123, 125, 129, 130.

 Caballero, Agustín, 70-71.
 Cabañas, 148.
 Caín, véase Alcaín.
 Calders, Pere, 223.
Cámara, 161.
 Camba, Julio, 89.
 Campmany, Jaime, 48, 216.
 Campos, Jorge, 139.
 Campos, Purita, 106.
Can Can, 100, 106-109, 129, 131, 237.
 Candel, Francisco, 182.
Candide, 161, 216.
 Capi, 119.
Car, 182, 227.
 Caran d'Ache, 23, 24, 25.
 Carandell, Luis, 237, 238, 239.
 Carbó, 151.
 Carbonell, 64, 98.
 Carboneras, 98.
 Carmelo, 98.
 Carmona, Angel, 185.
 Carter, 47.
 Castanys, Valentín, 23, 29, 31, 35, 41, 56, 65, 75, 81, 99, 118, 120, 122, 139, 141, 148, 152, 158, 159, 168, 174, 175, 176, 185, 186-188, 189, 191, 203, 204, 205, 209, 238, 239, 240, 243, 244, 284.
 Castela, 62, 75, 228, 270.
 Castilla del Pino, Carlos, 20.
 Castillo, 29, 128, 151.
 Castillo, Alberto del, 76, 190.
 Cebrián, Julio, 42, 49, 50, 52, 63, 65, 75, 83, 95, 96, 109, 111, 112, 114, 140, 141, 148-9, 153, 174, 183-185, 210, 212, 233, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 252, 255, 258, 260, 261, 284.
 Cela, Camilo José de, 239.
 Celma, 99.
 Cerezo, 127, 148.
 Cerón Núñez, Alfonso, 42, 53, 55, 58, 67, 105, 142, 145, 148, 175, 186, 196, 222, 223, 225-227, 228, 229, 245, 248, 250, 254, 256, 259, 262, 301.
 Cesc, 25, 35, 40, 41, 42, 43, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 64, 65, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 116, 117, 118, 120, 122, 136, 137, 138, 139, 140, 145, 146, 148, 152, 154, 165, 167, 175, 180, 186, 188, 190-194, 210, 211, 213, 229, 233, 238, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 255, 258, 261, 286, 287.
 Cifré, 100, 101, 108, 122, 151, 208, 210, 245.
 Cilla, 22, 139.
Cinema Universitario, 66.
Cinestudio, 66.
 Clarasó, Noel, 71-72, 116, 130, 191.
 Clarimón, Carlos, 110.
 Clavé, 185.
 Clemente, 83.
Club del Humor, 116.
 Colman, Phil, 74.
 Coll, Julio, 117, 120.
 Conde, Carmen, 115.
 Conti Alcántara, Carlos, 41, 42, 53, 58, 74, 98, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 117, 125, 130, 131, 140, 151, 184, 186, 207, 208, 210-212, 229, 244, 245, 246, 248, 250, 253, 256, 259, 262, 297.

- Cornet, 22.
 Cos, 130.
 Cosmo, 126.
 Cranach, 21.
 Cronos, 47.
 Crespo, 111, 123, 124, 125.
Crítica, 183.
Cuadernos para el Diálogo, 66, 67.
 Cuadrado, 65, 143.
 Cubero, 122, 125, 128.
Cucú, 33, 97-99, 100, 131, 152, 273.
Cu-Cut, 97.
 Cuesta, 64, 83, 97, 98, 148.
 Cuevas Matos, Angel, 130.
 Cummings, 222, 223, 226.
- Cham, 21, 25.
Chan, 227.
 Chaplin, Charles, 24.
Charivari, 21.
Charlie, 85.
 Chausa, 47.
 Chaval, 133, 250.
Chicos, 152.
 Chiqui, 152.
 Chuchi, véase Fragoso del Toro, Jesús.
 Chumy Chúmez, 18, 25, 27, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 46, 49, 51, 63, 65, 72, 73, 77, 80, 81, 82, 88, 93, 96, 116, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 153, 156, 162, 166, 167, 170, 175, 180, 184, 191, 194, 195, 198, 200, 207, 209, 210, 211, 213, 218, 221, 222, 223, 224, 229, 230, 231, 235, 238, 239, 240, 244, 245, 246, 249, 250, 278, 288, 289.
- Dalí, Salvador, 133.
 Dáncio Palacios, Emilio, véase Dátil.
 Daniel, Oscar, 84, 115, 150.
 Dátil, 35, 41, 42, 46, 48, 49, 74, 83, 93, 96, 136, 139, 140, 145, 148, 174, 175, 179-181, 183, 184, 191, 194, 229, 244, 247, 252, 255, 257, 260, 282.
 Daumier, 21, 25, 250.
- Daunis, Francisco, 67.
 Dávila, 74, 83, 98, 112.
 Day, Chon, 249.
DDT, 42, 100-106, 107, 108, 109, 129, 131, 208, 237.
 De Alba, Joaquín, véase Kin.
 De Seta, 173, 249.
 Del Arco, 15, 48, 54, 55, 56, 118, 150, 178.
 Delgado, Teodoro, 29, 98.
 Delibes, 205.
Denver Post, 225.
 Desclozeaux, 250.
Destino, 65, 186.
Diari de Barcelona, 53.
Diario de Barcelona, 28, 32, 35, 41, 42, 49, 52, 53-55, 75, 76, 95, 140, 190, 191, 225, 226, 301.
Diario Femenino, 52, 53, 61.
 Díaz Cañabate, Antonio, 115.
Dicen, 52, 53, 60, 61, 67, 188.
Dígame, 33, 48, 64, 171.
 Disney, Walt, 150, 151.
 Divito, 101, 119, 128, 151, 208.
 D'Ivori, véase Vila, Joan.
 Dodot, 95, 155, 159, 215, 271.
 Domos, 127.
 «Don», véase Muntañola.
 Don Cucu, 130.
Don José, 33, 41, 62, 71, 90, 109-115, 120, 121, 129, 131, 135, 152, 161, 175, 183, 184, 198, 202, 208, 212, 213, 214, 216, 233, 260.
Doña Manuela, 22.
 Doré, Gustavo, 21, 23, 25, 188.
 Drácula, 107.
 Dugó, 65, 130.
- Echarri, Xavier de, 30, 31.
 Edelman, Heinz, 250.
 Edo, 127.
 Edu, 46, 48, 49, 50, 84, 103, 107, 127, 140, 155, 159.
 Eduardo, 93, 139, 148, 158.
El Alcázar, 46, 49, 50, 74, 168, 183, 279.
El Be Negre, 22, 23, 186, 223, 239.
 El Bosco, 216, 250.
El Bruch, 225.

- El Cobete*, 22.
El Correo Catalán, 31, 39, 40, 41, 52, 53, 55-57, 60, 76, 140, 141, 158, 186, 188, 191, 223, 237, 238, 240, 284.
El Correo Español, 62.
El Español, 91.
El Fisgón, 22.
El Lliri Blanc, 186.
El Mundo Deportivo, 52, 53, 188
El Norte de Castilla, 62, 204.
El Noticiero Universal, 41, 52, 53, 58, 208.
El Once, 99-100, 131, 186.
El Pito, 127-129, 131.
El Pueblo Vasco, 62.
El Sainete, 22.
 Elías, 54.
Elle, 221.
 Emet, 250.
En Patufet, 186, 188.
 Enri, 47.
 Enrich, 58, 65, 107, 122, 123, 125, 151.
 Ensor, 250.
 Escobar, 16, 60, 75, 100, 101, 103, 108, 110, 112, 117, 118, 122, 136, 151, 204, 208, 209, 245.
España, 62, 86, 109.
 Espejo Martínez, Jesús, 127.
 Espinás, 120.
Esquitx, 188.
Estampa, 171.
 Estebáñez Calderón, 139.
 Estebita, 83, 98, 151.
 Estivill, Nené, 107.

 Fandiño, 46, 50, 95, 151.
Faro de Vigo, 62, 227.
 Fe, 161.
7 Fechas, 94.
 Feiffer, 250.
 Fer, 53, 58.
 Fernández Figueroa, Juan, 34.
 Fernández Flórez, Wenceslao, 89, 115.
 Fernández Sanz, Manolo, 110.
 Fernando, 64.
 Ferrer, 114, 126.
 Ferreri, Marco, 203.
 Figueras, 106, 130, 151.
Film Ideal, 66.

 Fischer, K., 19.
Flechas y Pelayos, 152, 202.
 Flowers, Don, 114, 126.
 Foco, 161.
 Forain, 25.
 Forges, 40, 43, 46, 51, 52, 65, 67, 73, 84, 137, 140, 141, 154, 160, 166, 167, 175, 176, 180, 181, 182, 191, 200, 213, 222, 229, 230-233, 242, 244, 245, 246, 304, 305.
Fotogramas, 66.
Fotos, 32, 77, 171.
 Fraga Iribarne, Manuel, 34, 35, 36, 38, 51.
 Fragoso del Toro, Jesús, 48, 64, 67, 105, 155.
 Fraguas de Pablos, Antonio, véase Forges.
 France, Anatole, 38.
France-Observateur, 216.
 Francés, José, 98.
 François, André, 133, 176, 205, 249, 250.
Frente Rojo, 28.
 Freud, Sigmund, 18, 19.
 Fuster, Joan, 80, 81, 123, 192.

 Gabi, 56, 98, 150, 273.
 Gabriel, Alfonso de, 77.
Gaceta Ilustrada, 35, 43, 64, 165, 191, 233, 237.
 Galindo, Federico, 46, 47, 49, 64, 74, 82, 87, 98, 106, 123, 151.
 Galinsoga, Luis de, 30.
 Gallo, Federico, 120.
Garbo, 66.
 García, 74, 112, 118, 120, 122, 123, 124, 125.
 García Lorente, 55, 131, 151.
 García Pavón, 25.
 Garmendia, 81, 137, 148.
 Garrido, 47, 99.
 Gasca, Luis, 73.
 Gavarni, 21.
Gedeón, 22, 89.
 Gener, Pompeyo, 239.
Gil Blas, 22.
 Gila, Miguel, 82, 98, 112, 175, 176, 177, 201-203, 205, 206, 207, 229, 243, 244, 246, 292.

- Gill, 21.
 Gin, 103, 107, 111, 123, 125, 130.
 Gironés, José Manuel, 35, 36, 200.
 Goicoechea, Moncho, 116, 212.
 Gómez de la Serna, Ramón, 89, 156.
 González Arroyo, 112.
 González Castrillo, José María, véase Chumy Chúmez.
 González Ruano, César, 115.
 Goñi, 110, 114, 148, 184.
 Gordillo, 119.
 Gosset, 107.
 Goya, 21, 88, 137, 167, 216, 218, 250.
 Gozalo, Miguel Angel, 31, 34, 50, 51, 80, 198.
Gracia y Justicia, 169, 171, 172.
 Grandville, 21.
Graphis, 214.
 Grau, 128.
 Grau Martínez, Joaquín, 107.
 Gris, Juan, 75.
 Grosz, 249.
 Grove, 173, 249.
 Guareschi, 88.
 Guasch Masachs, Juan, 128.
 Gubern, Román, 69, 79, 242.
 Guedón, 148.
 Guerra, 74, 114, 125, 151.
 Gutiérrez, 22, 30, 87, 89, 149, 161, 171.
- Hara-Kiri*, 85, 103, 121, 123, 138, 142, 223, 238, 240, 250, 260, 261.
Haute Societé, 216.
Herald Tribune, 225.
 Hernán, 50.
 Herrerros, Enrique, 23, 30, 42, 43, 47, 64, 74, 82, 87, 88, 92, 93, 98, 135, 139, 148, 158, 160, 161, 165-167, 212, 218, 229, 235, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 257, 260, 276.
Hierro, 161.
 Ho, 29.
 Hoffnung, 218, 250.
 Hogarth, 21, 250.
Hoja del Lunes (Barcelona), 225.
Hola, 66, 94, 210.
Humorismo Mundial, 115.
- Ianiro, 208.
 Ibáñez, F., 15, 84, 151.
 Ibáñez Escofet, Manuel, 60.
 Iber, 126.
Il Borghese, 85.
Indice, 67.
Informaciones, 40, 46, 50-51, 74, 77, 141, 162, 199, 212, 230, 231, 232, 233, 304, 305.
 Insúa, Alberto, 115.
Insula, 67.
 Iñigo, 106, 107, 108, 147.
 Iranzo, 84, 100, 208.
 Ivà, 53, 55, 67, 130, 143, 155, 159, 271.
- Ja, 130, 143, 155.
 Jaén, 244.
Jaimito, 75, 151, 220.
 Jas, 47.
 Jeben, 155.
Jeremías, 22.
 Jip, 118.
 Joaquín, 114.
 Jor Dom, 118.
 Jorge, 100, 151, 208.
 Josechu, 29.
 Joso, 65, 104, 107, 123, 124, 125.
 Juam, 65, 143, 155.
Juanpérez, 158.
 Julián, 119.
 Junceda, 22, 75.
- Kalders, 28, 53.
 Kalikatres, 42, 154.
 Karikato, 22.
 Karpa, 151.
 Ketcham, 204.
 K-Hito, 22, 30, 33, 48, 64, 82, 87, 150.
 Kike Nicanor, 43, 95.
 Kimpollet, 56.
 Kin, 30, 31, 32, 47, 48, 141, 148, 159, 169-171, 222, 243.
 Kiraz, 65.
 Klee, Paul, 162.
 Koke, 125.
- La Actualidad Española*, 65, 173, 183, 227, 233.
La Ametralladora, 15, 22, 29-30, 87, 91, 149, 160, 161, 165.

- La Batalla*, 56.
La Campana de Gràcia, 22.
La Caricature, 21.
La Carreta, 66.
La Codorniz, 15, 22, 26, 30, 31, 33, 34, 35, 41, 43, 52, 62, 71, 75, 79, 85, 86-97, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 120, 131, 133, 134, 135, 137, 139, 147, 149, 152, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 170, 174, 175, 179, 182, 183, 191, 195, 201, 202, 203, 205, 212, 218, 220, 230, 233, 237, 239, 244, 245, 254, 260, 264, 272, 273, 276, 282, 283, 291, 300, 302, 303.
La Esfera, 161.
La Flaca, 22.
La Gaceta del Norte, 62.
La Garrapata, 85.
La Gordá, 22.
La Legión, 182.
La Olla, 121-123.
La Prensa, 41, 52, 53, 57, 58, 210, 225.
La Publicitat, 223.
La PZ, 122, 123-124, 126, 127, 131.
La Región (Orense), 227.
La Trinchera, 29.
La Vanguardia, 30, 32, 40, 49, 52, 53, 55, 157, 175, 188, 190, 237, 238, 285.
La Veu de Catalunya, 186.
La Voz de España, 161.
 Laborde, Enrique, 110, 114.
LAE, véase *La Actualidad Española*.
 Laiglesia, Alvaro de, 34, 71, 87, 92-94, 97, 105, 112, 134, 161, 165, 166.
 Lara Gavilán, Antonio de, véase Tono.
 Larra, Mariano José de, 138, 139, 140, 165, 168, 185, 239.
 Lata, 75.
 Layus, 67, 143, 155, 159.
Le Canard Enchaîné, 85, 116.
Le Figaro, 223.
Le Figaro Littéraire, 216.
Le Journal pour Rire, 21.
Le Rire, 85.
Lean, 67, 188.
Lecturas, 65.
 León, José, 207.
 Leopardo Anchóriz, 110.
L'Esquella de la Torratxa, 22, 223.
L'Humanité, 223.
 Liaño, 99.
 Lilo, véase Mihura.
 Linder, Max, 24.
 Linus, 204.
 Lipps, Theodor, 18.
Locus, 33, 120-121, 129, 131, 189.
 López Motos, 47, 74, 148.
 López Rubio, 22, 149.
 López de la Torre, Salvador, 233.
 Lorente, 84, 114.
 Loriga, 67.
 Luca de Tena, Guillermo, 179, 183.
 Lucas, 125.
Lui, 216.
 Luis, 95, 155, 159, 215.
 Luján, 120.
Luna y Sol, 77.
 Lladó, José María, 106, 120, 122.
 Llanas, Albert, 239.
 Llimona, Mercedes, 29.
 Llopis, Jorge, 103, 106, 110.
 m. lorenzo m., 123, 125.
 Machado, Antonio, 185.
Mad, 85, 103, 121, 142, 145, 170, 240.
Madrid, 35, 46, 51, 74, 80, 194, 195, 212, 288, 289.
Madrid Cómico, 22.
 Madrigal Collazo, Antonio, 25, 36, 40, 41, 44, 46, 50, 51, 63, 65, 77, 84, 93, 95, 105, 111, 112, 137, 138, 140, 142, 143, 155, 158, 159, 160, 166, 167, 170, 172, 176, 177, 183, 191, 203, 212, 218, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 233-236, 241, 242, 248, 250, 254, 256, 259, 263, 271, 306, 307.
 Maidagán, 46, 140, 154.
Mamut, 116, 131.
 Manel, 128, 130.
 Manzi, 88.

- Manzoni, 88.
 Maño, 29.
 Marca, 46, 52, 94, 171, 173, 174.
 Maro, 62, 111, 128.
 Marsillach, Luis, 187.
 Martí, 60.
 Martí Farreras, 120, 122, 239.
 Martí Gómez, 240.
 Martín, 111.
 Martín Mena. véase Mena.
 Martín Monforte, Miguel, 104, 106, 107.
 Martín Morales, 43, 65, 95, 103, 104.
 Martínez Díaz, 126.
 Martínez de León, 110, 147.
 Martz-Schmidt, 100, 117, 118, 122, 151.
 Masats, Ramón, 195.
 Mata Ratos, 97, 100, 108, 116, 129-131, 158, 210, 274, 297.
 Matamala, 98.
 Matías Guiu, Armando, 103, 106, 107, 116.
 Matisse, 214.
 Mauldin, 222, 223, 225.
 Máximo, 20, 25, 33, 34, 36, 38, 40, 41, 44, 46, 48, 50, 52, 59, 63, 65, 67, 72, 73, 81, 83, 95, 96, 111, 134, 140, 141, 142, 149, 153, 167, 175, 177, 184, 193, 194, 198-201, 209, 213, 214, 218, 222, 229, 240, 244, 246, 247, 249, 253, 255, 258, 261, 290, 291.
 Mayor, 98.
 Mazo, Ricardo, 129.
 McLuhan, 193.
 Mecachis, 22.
 Medrano, Luis J., 48.
 Méliès, 24.
 Mena, 42, 83, 84, 93, 96, 119, 134, 136, 151, 158, 176, 244, 246.
 Menaje, 225.
 Méndez, 98.
 Menéndez Chacón, 98.
 Mesonero Romanos, 139.
 Mestres, Salvador, 99, 118, 123, 124, 125, 151.
 Mía, 123, 125.
 Mihura, Miguel, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 34, 56, 87-92, 93, 96, 97, 98, 103, 112, 122, 123, 133, 134, 135, 137, 139, 149, 150, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 173, 198, 203, 206, 207, 244, 245, 246, 249, 264.
 Mingo, 108, 123, 125, 130.
 Mingote, Antonio, 20, 25, 35, 40, 41, 46, 49, 62, 71, 72, 73, 74, 75, 83, 88, 93, 96, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 135, 136, 137, 139, 140, 145, 148, 161, 167, 174, 175-179, 180, 181, 183, 184, 191, 194, 196, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 229, 233, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 255, 257, 260, 280, 281.
 Ministrál Masià, 116, 120.
 Miranda, 84, 95, 111, 155, 159, 215.
 Miró, Joan, 216.
 Moix, Ana María, 241.
 Moix, Terenci, 73, 125.
 Molleda, 46, 52, 84, 95, 140, 154.
 Monturiol, 185.
 Moraguetes, 239.
 Morales, María Luz, 116.
 Moreno, 208.
 Moreno, Arturo, 55, 151.
 Moro, 64, 98.
 Mosca, 88.
 Moto Récord, 74.
 Motociclismo, 74.
 Mozo, 151.
 Muchas Gracias, 165, 171.
 Mundo, 35, 65, 191, 200, 225, 290.
 Mundo Gráfico, 161.
 Munoa, Rafael, 42, 62, 74, 93, 96, 139, 140, 143, 148, 160, 205, 217, 218-220, 221, 227, 229, 244, 245, 246, 248, 250, 253, 256, 259, 262, 300.
 Muntañola, Joaquín, 53, 55, 57, 60, 67, 75, 82, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 139, 154, 175, 186, 188-190, 238, 244, 247, 249, 252, 255, 258, 261, 285.
 Nabau, 123, 125.
 Nacher, 82, 83, 110, 151, 244, 246.

- Nadal, 100, 101, 108, 118, 123, 124, 125, 147, 208.
 Nan, véase Hernán.
 Narmas, 64.
 ND, véase *Nuevo Diario*.
 Neville, Edgar, 90, 91, 110.
New Yorker, 24, 85, 93, 145, 260.
 Nin, 151.
Nivel, 46.
 Nogués, Xavier, 239, 240, 249.
 Nonell, 239, 240.
 Novello, 88.
Nuestro Cine, 66.
Nuestro Tiempo, 67.
Nuevo Diario, 40, 43, 46, 50, 65, 174, 176, 182, 183, 233, 234, 284, 306, 307.
Nuevo Fotogramas, 237.
Nuevo Mundo, 161, 171.
 Nuez, 215.
 Núñez, Pablo, 42, 110, 119, 124, 125.
- Obach, 99.
Objetivo, 66.
 Oli, 42, 43, 53, 57, 58, 72, 95, 96, 106, 107, 108, 111, 116, 130, 134, 136, 148, 158, 191, 237.
 Oliphant, 142, 222, 223, 225, 226.
 Oliván, 95, 111, 130.
 Oliver, Joan, 239.
 Oliveres, 99.
Ondas, 66, 210.
 Opisso, 78, 79, 99, 117, 139, 148.
 Ops, 65, 95.
 Orbegozo Urruela, Antonio, 28, 30, 31, 42, 46, 47, 48, 49, 52, 64, 67, 82, 98, 105, 140, 151, 159, 169, 171-174, 229, 244, 246, 249, 251, 255, 257, 260, 277, 278, 279.
Oriflama, 65, 237, 240.
 Ortega, 106.
 Ortego, Francisco, 22, 25, 137, 139.
 Ortiz, José, 127.
 Ortuño, 40, 46, 48, 140, 151, 216.
 Oscar, 53, 61, 67, 130, 143, 155, 274.
 Ozores, 112, 150.
- Pablo, 20, 35, 37, 40, 42, 50, 52, 73, 74, 79-80, 83, 93, 94, 95, 96, 138, 140, 145, 148, 167, 174, 176, 180, 181-183, 184, 185, 205, 213, 229, 244, 247, 249, 252, 255, 258, 261, 283.
- Páginas Vividas*, 188.
 Palacios, 64, 98.
 «Paleta Agromán», 82, 83, 161, 179, 182, 183, 199, 212, 214, 216.
 Palop, 151.
 Paniagua, 98.
 Pañella, 53, 57, 58, 65, 67, 73, 107, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 143, 151.
 Papas, 142.
Papitu, 22, 28, 189, 223.
Pardon, 85, 260.
Paris Match, 191.
Paris Soir, 161.
Paseo, 225.
Paseo Infantil, 225.
 Paso, Alfonso, 110.
 Patecca, 37, 43, 46, 52, 65, 67, 73, 95, 116, 144, 154.
 Pastor, 122.
Patoruzú, 85.
Patuflet, 237.
 Pedraza, 56.
 Pelé Melé, 29.
 Pellicer, José Luis, 22, 139.
 Pena, 64, 98.
 Peñarroya, José, 41, 53, 58, 61, 67, 100, 101, 103, 104, 107, 108, 110, 112, 117, 118, 122, 139, 140, 151, 186, 207, 208-209, 210, 211, 238, 245, 296.
 Pep, 56, 150.
Pepe Cola, 122, 125-126, 127.
Pepote, 119, 122, 131.
 Pérez Creus, Juan, 110.
 Perich Escala, Jaime, 25, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 53, 55, 57, 58, 60, 66, 68, 77, 79, 80, 81, 86, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 123, 125, 130, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 146, 152, 155, 159, 160, 162, 165, 167, 174, 175, 176, 181, 186, 188, 190, 191, 192, 194, 196, 198, 203, 208, 209, 210, 211, 213, 217, 218, 222,

- 223, 225, 226, 227, 229, 237-242, 244, 245, 246, 248, 250, 254, 257, 260, 263, 308, 309.
- Peynet, 137, 218, 250.
- Pezuela, Alfonso, 234.
- P. García, 103.
- Philipon, Charles, 21.
- Picanyol, 55, 65, 130, 143, 155, 159.
- Picasso, Pablo, 179, 214, 217, 249, 250.
- Picó, 87, 88, 139, 147, 163, 272.
- Picón, Jacinto Octavio, 22.
- Pils, 114.
- Pin, Oscar, 103, 106.
- Pla, 56.
- Pla, Josep, 239.
- Planes, Josep M., 22.
- Poli, 98.
- Pomba*, 116, 131.
- Pompeia, Nuria, 61, 65.
- Porcel, Baltasar, 193.
- PP, 64.
- Prat de la Riba, 185, 186.
- Prego, Adolfo, 110.
- «Premio Mingote», 83, 161, 176, 227.
- Presencia*, 65.
- Primer Acto*, 66.
- Primer Plano*, 32, 66, 171.
- Pueblo*, 34, 35, 41, 46, 48, 51-52, 62, 77, 175, 181, 183, 194, 199, 206, 227, 230, 290.
- Puig Rosado, Fernando, 42, 48, 75, 83, 96, 109, 110, 111, 112, 135, 153, 158, 184, 212, 215, 216-217, 218, 245, 246, 248, 250, 253, 256, 259, 260, 262, 299.
- Puigmiquel, 99.
- Pujols, Francesc, 239.
- Pulgarcito*, 100, 101, 105, 108, 151, 245.
- Punch*, 24, 85, 191, 260.
- P. Usátegui, Luis, 77-78.
- Puyal, 126.
- Puyol, 28.
- 248, 250, 254, 256, 259, 263, 301.
- Quino, 204.
- Racaj, 112.
- Raf, 107, 123, 125, 126, 128, 130, 148.
- Rafael, 114.
- Ramírez Pastor, Diego, 56.
- Ramiro, 98.
- Ramón, 74.
- Ramos, Gonzalo, 114.
- Rando, Juan Antonio, 77.
- Raúl, 64, 98.
- RB, 188.
- Regueiro, Francisco, 31, 62, 65, 111, 137, 138, 158, 175, 201, 204-206, 221, 245, 248, 249, 253, 259, 262, 293.
- Reiser, 61, 77, 143, 217, 250.
- Reseso*, 126-127, 129, 131.
- Revista de Occidente*, 67.
- Revista SP*, 65, 199.
- Ric et Rac*, 161.
- Ricardo, véase Oliván.
- Rico Tipo*, 85, 101, 102, 103, 107, 108, 122, 128, 150-151, 208.
- Rius, 143.
- Robreño, 185.
- Roca, 117.
- Roglá, Miguel, 125.
- Rojas, 151.
- Rojo Caamaño, Serafín, véase Serafín.
- Romero, Emilio, 52.
- Rousseau, Henri, 216.
- Royo, José, 122, 123, 124, 125.
- Rubio, Enrique, 32, 63, 126.
- Rusiñol, Santiago, 239.
- Sábado Gráfico*, 230.
- Sabanito, 125.
- Sabatés, 99, 151.
- Sagarra, Joan de, 198, 241.
- Sagarra, Josep Maria de, 239.
- Salvador, Tomás, 120.
- Sam, 114.
- San José García, Pablo, véase Pablo.
- San Juan, Máximo, véase Máximo.
- Sánchez, Lolita, 178.
- Sánchez-Luis, 83.

- Sánchez Vázquez, José, 50, 62, 77, 98.
 Sanchidrián, 47, 64, 98.
 Sanchis, 151.
 Santos Torroella, 187.
 Saulo, 119.
 Scarpelli, 88.
 Schulz, 204.
 Searle, Ronald, 24, 176, 249, 250.
 Seguí, 101.
 Segura, 103, 106, 148, 151.
Semana, 65, 163.
 Sempé, 35, 65, 81, 130, 210, 248, 250.
 Sempronio, 120.
 Serafín, 15, 35, 50, 52, 63, 64, 66, 74-75, 78, 79, 84, 93, 96, 123, 125, 127, 130, 140, 152, 160, 183, 202, 217, 218, 220-222, 244, 245, 246, 248, 250, 254, 259, 302, 303.
 Serna, Jesús de la, 51.
 Serny, 206.
 Serra, José María, 127.
Serra d'Or, 65, 80, 191.
 Serra Massana, 29, 147.
 Serrano Anguita, Francisco, 82.
 Serrat, Joan Manuel, 185, 186.
Sick, 85.
Siglo 20, 35, 65, 288, 289.
Signo, 65, 274.
 Sileno, 22, 25, 33, 64, 89, 139, 150, 168, 269.
 Siné, 25, 77, 81, 123, 142, 143, 181, 190, 216, 217, 238, 239, 240, 241, 248, 250.
 Silva, 128.
 Snif, 130.
 Soc, 53, 58, 155.
 Soglow, O., 88, 93, 150.
 Sogo, 154.
 Solana, 122.
 Solana, José Gutiérrez, 88, 167, 218.
 Soler, Jordí, 65.
Solidaridad Nacional, 52, 53, 57-58, 237, 238.
Solidaridad Obrera, 57.
 Solís Ruiz, 130.
 Soravilla, 97, 98.
 Soria, 95, 148.
 Soro, 65.
 SP, 46, 50.
 Spín, 52, 111, 140, 151.
 Steig, 93, 117.
 Steinberg, Saul, 19, 20, 24, 72, 93, 111, 112, 133, 134, 176, 184, 205, 213, 214, 215, 216, 217, 249, 250.
 Stevenson, 250.
 Summers, Francisco, 206.
 Summers, Manuel, 35, 51, 52, 137, 140, 151, 173, 175, 201, 206-207, 244, 246, 294.
Sur, 62, 77.
 Syverson, 250.
Taco Myrga, 69, 84.
 Tamayo, 114, 151.
 Tasu, véase Usátegui, Luis P.
TBO, 75, 186, 188.
T/e, véase *Tele-exprés*.
Teatro, 66.
 Tejerina, 98.
Tele-Cómico, 126, 129.
Tele/estel, 188, 191.
Tele/exprés, 52, 53, 56, 57, 58-60, 76, 178, 190, 191, 223, 225, 237, 238, 241, 303.
Tele-Guía, 67, 225, 230.
Tele-Pepe, 73.
Tele-Radio, 67, 227.
Telva, 233.
 Teniers, 21.
Teresa, 65.
 Tharrats, Juan José, 88.
The Boulevardier, 161.
 Thurber, James, 24, 88, 93, 145, 155, 165, 216, 250.
Tía Vicenta, 85.
Tiempo Nuevo, 65, 230.
 Tihu, 74, 98, 105.
Time, 65.
 Tinet, 65, 99, 117, 118, 120, 122, 139.
Tío Landrú, 85.
Tiovivo, 108, 109.
 Tisner, 23, 53, 56, 59, 60, 145, 148, 186, 196, 222, 223-225, 228, 238, 245, 248, 250, 254, 256, 259, 262, 303.
 Toledano, 123, 125.
 Tono, 22, 23, 28, 29, 30, 51, 56, 63, 75, 82, 83, 87, 88, 89, 98,

- 103, 110, 112, 113, 135, 136,
139, 141, 143, 149, 150, 158,
159, 160, 161-165, 166, 173,
175, 176, 212, 217, 243, 244,
245, 246, 249, 251, 255, 257,
260, 273, 275.
- Töpffer, 250.
- Topor, 23, 205, 249, 250.
- Torá, 53, 60, 67, 123, 125, 130,
151.
- Torres Villarroel, 239.
- Tovar, 22, 25, 139, 150, 188, 269.
- Tran, 123, 130.
- Triunfo*, 35, 65, 195, 205, 237.
- Tunet Vila, 84.
- Turnes, 53, 57, 58, 60, 104, 106,
107, 145, 152, 155, 237.
- Tururut*, 33, 116-119, 129, 131,
190.
- Ugalde, 123.
- Ungerer, Tomi, 250.
- Unidad*, 161.
- Urda, 122, 151, 161.
- Usátegui (véase P. Usátegui, Luis).
- Usa, 48.
- Utrilla, 114.
- Valle-Inclán, Ramón del, 239.
- Vallés, 126.
- Vallfogona, Rector de, 239.
- Vázquez, 16, 75, 100, 101, 103,
107, 151, 208.
- Vázquez Montalbán, Manuel, 30,
33, 202.
- Vázquez de Sola, 112.
- Vega, Luis Antonio de, 78, 152.
- Velasco, José Luis, 148, 177, 178,
195, 197.
- Vértice*, 161.
- Vespa Club*, 74.
- Via Libre*, 182.
- Vida Deportiva*, 188.
- Vila, Joan, 190.
- Vila Rufas, Francesc, véase Cesc.
- Vila San Juan, Pablo, 187.
- Villena, 151.
- Vinyes, 117.
- Vip, 150, 214, 215, 221.
- Violet*, 186.
- Visca, 114.
- Vives, Jordi, 155.
- Vizcaíno, 50.
- Wilson, Gahan, 216, 250.
- Williams, 88.
- Wingert, Dick, 214.
- Wolinski, 61, 77, 143, 190, 217,
250.
- Xaudaró, 22, 82, 89, 150, 245, 270.
- Ximem, 55.
- Xut*, 99, 186.
- Ya*, 35, 41, 42, 46, 48-49, 74, 171,
172, 175, 179, 180, 194, 230,
278.
- Yorick*, 66.
- Zata, 110.
- Zaragoza Deportiva*, 67.
- Zuasti, Manuel, 169.
- Zurita, 155.

COLECCION DE MONOGRAFIAS

| | | |
|-------------------------|--|----------|
| Sección 1. ^a | FILOSOFIA Y TEOLOGIA ... | Azul |
| Sección 2. ^a | HISTORIA, LITERATURA Y FILOLOGIA | Rosa |
| Sección 3. ^a | ARTES PLASTICAS Y MUSICA. | Verde |
| Sección 4. ^a | MATEMATICAS, FISICA, QUI- MICA Y GEOLOGIA | Naranja |
| Sección 5. ^a | BIOLOGIA, MEDICINA, FAR- MACIA, VETERINARIA Y CIENCIAS AGRARIAS | Amarillo |
| Sección 6. ^a | DERECHO, ECONOMIA, CIEN- CIAS SOCIALES Y COMUNICA- CION SOCIAL | Beige |
| Sección 7. ^a | ARQUITECTURA, URBANISMO E INGENIERIA | Rojo |

