

Los años 1920 y 1930 fueron en España una época dorada para el humor, apoyado por el prestigio de los críticos de arte y pensadores. En ese contexto surgió una generación de humoristas que hizo llegar al público muchas de las aportaciones de la vanguardia.

«Fue nuestra generación una verdadera generación precursora, pues todavía se están riendo de nosotros» (Antonio de Lara, «Tono»).

Esa generación a la que, en clave humorística, se refiere Tono es, precisamente, aquella que Pedro Laín Entralgo definió con las siguientes palabras: «Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra Generación del 27, la de los “renovadores” -los creadores más bien-, del humor contemporáneo.»

En 1983, José López Rubio, retomará esta frase para titular su discurso de ingreso a la Real Academia y citará los cinco nombres que, desde su punto de vista, compusieron la denominada «otra generación del 27»: Edgar Neville (Madrid, 1899-1967), Antonio de Lara «Tono» (Sierra de Cazorla, 1900-Madrid, 1977), Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901-1952), Miguel Mihura (Madrid, 1903-1977) y el propio López Rubio (Motril, 1903-Madrid 1996).

«En Europa, primero futuristas y, más tarde, dadaístas y surrealistas utilizarán el humor como un arma con la que ridiculizar la moral, la pasión, el dolor, la piedad, el amor y la política.»

Desde ese mismo instante se ha discutido sobre la entidad de la misma y así Lázaro Carreter en la contestación al discurso del nuevo académico pondrá en tela de juicio la existencia de un grupo paralelo «al que asume por antonomasia, con pleno derecho y gloria, aquel marbete clasificatorio», aunque reconoce que hubo amistades personales con sus miembros. Una de las objeciones es que el grupo de López Rubio: «Tuvo una vocación pública, un deseo de instalarse y de afirmarse multitudinariamente, por los cauces de las revistas de quiosco y de los escenarios céntricos. El lema juanramoniano de la escondida senda, del destino minoritario del arte, no le sedujo, o fue fugaz en ella. Eso establece una diferencia cualitativa de cierta entidad entre ambos grupos, y tan difícil es que uno aceptase la fusión como que el otro la pretendiera.»

Sin embargo, frente a la apreciación de Lázaro Carreter que, en el fondo supone una distinción entre alta y baja cultura, quizá lo más interesante de ese grupo sea ese acercamiento al público que, según como lo miremos, no deja de ser también otra vertiente -aunque con bastantes matizaciones en este caso concreto- de una vanguardia que vio en lo popular una fuente de recursos suficientes para erosionar los cimientos de la sociedad burguesa.



Tono, portada de la revista *Buen Humor*, no. 177.

Y para acercarse al público, estos artistas y literatos prefirieron los medios de mayor difusión del momento: el cine, los periódicos y las revistas -esas revistas de quiosco a las que se refiere Lázaro Carreter-, unos medios que atrajeron a los miembros de una y otra generación. De hecho, Rafael Alberti, en *La arboleda perdida*, reconoce que él y sus compañeros generacionales descubrieron, gracias al cine, una nueva forma de belleza, de la que Ramón Gómez de la Serna -que tanto les influyó- a menudo hablaba en sus tertulias del Café de Pombo.

Vanguardia y revistas

Pero dejando a un lado el cine y por lo que se refiere a las revistas, muchos de los artistas y literatos más avanzados del momento vieron en ellas una herramienta imprescindible para la renovación de la cultura. El mismo Guillermo de Torre siempre insistió en su defensa. Así, -y aunque refiriéndose especialmente a las revistas literarias-, en el texto titulado «El 98 y el modernismo en sus revistas. Elogio de las revistas» señala que: «Todo genuino movimiento literario, todo amanecer [...], ha tenido indefectiblemente su primaria exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista, y, recíprocamente, puede volverse la oración por pasiva y afirmar que todo escritor o todo período sin expresión previa en revista, no merece ser tomado en cuenta, salvo excepciones. La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza.»

Pero no sólo en las revistas artísticas y literarias, también en las de mayor tirada del momento, colaboraron artistas «modernos», conscientes de la influencia que las revistas periódicas empezaban a ejercer en la opinión pública y de la gran oportunidad que les ofrecían para acceder a unos sectores sociales más amplios, lo que les permitía superar los estrechos límites de las exposiciones, por lo general vedadas a los más arriesgados.

Por ello no resulta extraño que los miembros de esa «otra generación» se sintieran cómodos trabajando por y para esas publicaciones de quiosco. Es un síntoma más de la época que les tocó vivir sumergida en el avance imparable de la prensa de masas; de entre todas esas publicaciones de quiosco, los miembros de esa «otra generación» prefirieron las humorísticas.

No es raro, tampoco, si tenemos en cuenta que los años 1920 y 1930 fueron una época dorada para el humor, apoyado por el prestigio de críticos de arte como José Francés -que instituirá los Salones de Humoristas en 1917- o por el de filósofos como Ortega y Gasset que en 1925, en *La deshumanización del arte* describía la

comicidad como una cualidad inherente a la inspiración joven y como un rasgo propio de las nuevas estéticas.



Francisco López Rubio, portada de la revista *Gutiérrez*.

El ambiente, por tanto, y también desde el punto de vista del respeto intelectual, era propicio para las revistas de humor, unas publicaciones que desde su nacimiento a finales del siglo XVIII habían crecido de manera imparable al calor de intenciones políticas partidistas, -que en muchos casos solían ser una aventura unipersonal- y que, ahora, a comienzos de la década de los 1920, empezaban a independizarse de la política y a ser editadas por editoriales fuertes, como signo de lo que sucede en

la prensa en general: el nacimiento de empresas periodísticas que intentan hacer frente a unos nuevos retos con productos diferentes dirigidos a las masas, tras los que existe el principio de que han de ser económicamente rentables. Y así, aunque todavía existirá un buen número de publicaciones humorísticas de marcado talante político, también habrá otras interesadas en un humor puro.

De *Buen Humor* a *Gutiérrez*

Las primeras décadas del siglo XX son, pues, las de las revistas «galantes», las de las revistas cómicas y las de aquellas que ponen en marcha un nuevo concepto del humor que podríamos calificar de vanguardista. Aunque la relación de títulos es relativamente larga, tal vez, habría que destacar uno: *Buen Humor*, una revista en la que dan sus primeros pasos algunos de los humoristas de esa «otra generación» y en la que, como señaló José López Rubio, se dieron cita tres generaciones: «la de los “festivos” de fines de siglo anteriores -los Pérez Zúñiga, Carlos Luis de Cuenca, Bonnat... (cuyo estilo nada tenía que ver ya con la evolución de una sociedad que busca lo nuevo, lo trepidante)-, los verdaderos introductores de otro humor en España, Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez y Ramón Gómez de la Serna, que fueron nuestros padres y maestros de la risa y los que retorcieron, descoyuntaron el humor, que andaba demasiado coyuntado, y terminaron de abrir, al viento fresco de la buena nueva, las ventanas que aún quedaban cerradas o apenas entreabiertas».

Buen Humor hizo su aparición en 1921, prolongando su existencia durante diez años. Dirigida por Sileno (seudónimo del caricaturista Pedro Antonio Villahermosa y Borao), con portada y contraportada impresa en color, contará con colaboradores gráficos de la talla de Bagaría, además de con otros buenos humoristas entre los que puede citarse a Garrido, Galindo, Soka (seudónimo de Francesc Fontanals), Federico Ribas, Castanys, Tovar, Gascón, Sama, Areuger (seudónimo de Gerardo Fernández de la Reguera), K-Hito, Pasarell, Sirio, Sama, Fresno, Francisco López Rubio, Tono y Mihura. Entre sus colaboradores literarios encontramos a Manuel Abril, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Antoniorrobes y Ramón Gómez de la Serna.

Desde entonces, y durante mucho tiempo, una buena parte de esos nombres se repiten en bloque mientras, algunos de ellos, quedan

inevitablemente asociados a esa renovación -que señala López Rubio- del humor español: «El humor de carcajada, de cosquillas, [...] se transforma en el humor de sonrisa, un humor que requiere una pequeña preparación mental para su comprensión, que incide antes en el cerebro que en los nervios», un humor propiciado por un grupo de dibujantes y escritores que pasará de *Buen Humor* a otro semanario imprescindible para comprender este momento de tránsito: *Gutiérrez*.

Gutiérrez: punto de referencia

Si cuando se habla de la Generación del 27 es inevitable hacerlo del centenario de Góngora, acontecimiento que sirvió para aglutinar a sus miembros, cuando se habla de la «otra generación del 27», es inevitable acudir a *Gutiérrez*, como punto de referencia.



Bluff, página interior de *Gutiérrez*, 1930.

Considerada por algunos autores la mejor publicación humorística española del siglo XX, llegará a tener una tirada que evidencia su popularidad: entre 15.000 y 20.000 ejemplares semanales y servirá de aglutinante de un numeroso grupo de dibujantes unidos por unos planteamientos modernos.

Por allí pasarán, además de los componentes de «la otra generación», algunos otros profesionales que en buena parte

coinciden con los que aparecían en la nómina de *Buen Humor*, entre los que es preciso citar a Sileno, Tovar, Roberto, Bluff (seudónimo de Carlos Gómez Carreras), Alfaraz, Galindo, Orbegozo, Menda, Emili Ferrer, Ribas, Barbero, Cenzano, el arquitecto José Borobio, Baldrich (Roberto Martínez-Anido Baldrich), Fervá, Rivero Gil, Almada, Mauricio Amster (con alguna pequeña colaboración), Grau Sala, Tauler, Ruiz Castillejo, Perals, Blas, Apa, Urda, Sanchidrián, Ojeda, Bon (seudónimo de Romà Bonet) y Francisco López Rubio -al que habitualmente no se menciona dentro del grupo pero que siempre permaneció vinculado a éste-, unos dibujantes aún no suficientemente estudiados, que han quedado eclipsados por el brillo de otros ilustradores coetáneos -Penagos, Ribas, Bartolozzi, Morell, por ejemplo-, símbolos de una época de convivencia ideológica pacífica que a medida que nos acercamos a la Guerra Civil empieza a desmoronarse y que, a partir de los inicios de los años treinta -como también ocurre con la vanguardia- experimenta un viraje desde el lenguaje más puro hacia el más social.

Una convivencia pacífica que se extiende también a la gráfica, porque *Gutiérrez*, con una maquetación sencilla, sin grandes alardes vanguardistas pero con la suave modernidad del art déco, representada por pequeños detalles, -como los titulares contruidos a base de tipos de plantilla sobre fondos de abstracción geométrica-, nos muestra los chistes de Tovar y Sileno, buenos dibujantes aunque anclados en la figuración caricaturesca de comienzos del siglo XX -y posiblemente ya poco adecuados a los gustos de una sociedad que pretende modernizarse-, junto al déco galante de Ribas, Roberto y Baldrich, la linealidad de Borobio, la influencia de la pintura de «retorno al orden» mezclada con el cubismo de Barbero y también de Tono, quien con evidentes ecos

constructivistas coincide además en la simplificación formal con K-Hito, López Rubio y Mihura.

Dejando a un lado a estos cuatro últimos, quizá de entre esos colaboradores de *Gutiérrez*, habría que destacar a dos: Bon y Francisco López Rubio. El primero, por su personalidad y la entidad de su trabajo y el segundo por su relación con «la otra generación del 27», uno de cuyos miembros fue su hermano pequeño, José.



Tomo, portada de *Gutiérrez*, no. 177.

Romà Bonet i Sintès, Bon (Barcelona, 1886-1967) aparece rodeado de un cierto halo de leyenda que ha llevado a algunos estudiosos a adjudicarle una procedencia gitana, que nunca existió, posiblemente en un intento de aportar romanticismo a la vida de quien durante algún tiempo fue un auténtico trotamundos. Cartelista, caricaturista y humorista gráfico publicó sus primeros dibujos a los doce años en *L'Esquella de la Torratxa*. En 1922 se hace cargo

de la dirección artística del semanario *Bilbao Gráfico*. Dos años más tarde, se instala en Madrid e inicia su colaboración con diversas publicaciones: *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *El Liberal*, *Muchas Gracias*, *Chiquilín*, *El Heraldo de Madrid* y, la mencionada *Gutiérrez*, entre otras.

Amigo personal de Gómez de la Serna y portadista de sus libros, compartió con él la atracción por el objeto trivial. En 1927 marcha a Estados Unidos como representante de la Unión de Dibujantes Españoles y como portador de una exposición de dibujos de los mismos. Permanece en Nueva York durante dos años donde colabora como ilustrador y caricaturista en los periódicos *World Traveler*, *Herald Tribune*, *Times*, *The Morning Telegraph*, *Evening Post* y en las revistas *Cosmopolitan* y *Vanity Fair*. A su vuelta a España, instala su estudio en una roulotte sobre un chasis Ford -«el carro de Bon»- con el que desde 1929 -y tras la Exposición de Barcelona- inicia una gira por España haciendo caricaturas.

En 1930, pone en marcha sus «Conferencias Mudas», ilustradas con dibujos y caricaturas y en la línea de los espectáculos futuristas, dadaístas y surrealistas, aunque desde luego con un talante más suave y sin buscar la provocación de aquellos.

Respecto a Francisco López Rubio fue colaborador habitual de *ABC* y *Gente Menuda*, -el suplemento infantil del semanario *Blanco y Negro*-, *El Sol*, *Crónica*, *Buen Humor*, *Macaco*, *Muchas Gracias*, *Pincho*, entre otras publicaciones. Siempre, dentro de un humorismo amable, López Rubio emplea un lenguaje gráfico sencillo pero de gran eficacia expresiva que hace de él uno de los innovadores de la ilustración humorística española, junto a K-Hito y a Miguel Mihura. Como a ellos, le interesa más el ritmo de la historia que está contando, la planificación inteligente de las escenas -no olvidemos la influencia del cine- que el recurso a elementos de la realidad.

Pero, volviendo a *Gutiérrez*, es preciso señalar que sirvió de plataforma para que los dibujantes de humor pudieran alcanzar una mayor libertad formal, rompiendo con las fórmulas tradicionales y encontrando nuevas soluciones. Por eso, tal vez la gran aportación

de ese «Jefe del Negociado de Incobrables de la Dirección General de Cuentas Atrasadas», «probo funcionario, celoso oficinista, representante de la prensa de la mesocracia, de la sufrida clase media» fue su capacidad para generar una nueva filosofía del humor, imaginativa y en la línea del absurdo, que dotó a la revista de una acusada personalidad.

Humor y vanguardia

Precisamente, el nacimiento de esa filosofía del humor -próximamente emparentado con las propuestas de André Breton, que ve en él una manera de sobreponerse a la adversidad de la vida y de distanciarse de la realidad- es paralela a la difusión en España -aunque es preciso recordar que sin la virulencia que alcanza en los países de origen- de unas vanguardias artísticas y literarias que hacen de éste parte fundamental de las actitudes vitales de sus miembros y lo convierten en una herramienta imprescindible con la que forjar sus gestos iconoclastas y transgresores frente a los valores burgueses.

En Europa, primero futuristas y, más tarde, dadaístas y surrealistas utilizarán el humor como un arma potente con la que ridiculizar la moral, la pasión, el dolor, la piedad, el amor y la política. Pero, también, y especialmente a partir de la Primera Guerra Mundial, el humor es parte de un concepto lúdico del arte y de la vida que, según como se mire, es una forma de escapismo ante la durísima realidad de una civilización asolada por una contienda que, como saldo, ha dejado innumerables víctimas; un modo de manifestar cierta esperanza ante una nueva era que se abre tras lo que se cree será el último conflicto entre los seres humanos, o una manera de poner de relieve las contradicciones de un sistema cuya validez se ha revelado absolutamente falsa. El humor es, además, para el artista de vanguardia no un fin deliberado sino «una cualidad inherente a la naturaleza del arte nuevo, iconoclasta, hipervitalista, jovial y antisentimental», como ha dicho Rosa María Martín Casamitjana.

Ramón

En España, que permaneció al margen de la conflagración, será Ramón Gómez de la Serna quien desde las páginas de su revista *Prometeo*, difundirá el futurismo, en una fecha tan temprana como abril de 1909, momento en que publica la traducción del *Manifiesto y Fundación del Futurismo* de Marinetti, que acababa de salir en el diario parisino *Le Figaro*. Al año siguiente, saca a la luz la *Proclama Futurista a los españoles* encabezada por una introducción suya, firmada bajo el seudónimo de «Tristán».

Ramón será un auténtico precursor, divulgador y adaptador de los «ismos» europeos, tanto con su propia obra -nunca realizada bajo ningún «ismo» concreto sino desde una conciencia de individualidad e independencia- como desde su tertulia de los sábados -establecida desde 1915- en la botillería de Pombo. Allí da a conocer a Cocteau, Apollinaire, Lautréamon, etc., y por allí pasarán algunas de las figuras más representativas de la intelectualidad española y extranjera, entre ellos Bartolozzi, Bagaría, Manuel Abril y Solana además de los miembros de esa «otra generación del 27».

Al igual que a los «ismos» del momento, a Ramón le interesa el humor pues le parece una manera de introducir desorden en la

realidad. A menudo escribe sobre la cuestión. Así, su artículo «Gravedad e importancia en el humorismo», publicado en febrero de 1928 en *Revista de Occidente*, resulta clave para entender su teoría sobre el humor no sólo como ingrediente literario sino como una actitud vital; o su obra *Ismos*, en la que dedica un capítulo al humorismo, señalando la vinculación de este concepto al de modernidad. Le interesa, además, la trivialidad y la evasión como fuentes de la experimentación literaria.

Quizá la mayor influencia y el mayor legado de Gómez de la Serna a los miembros de la «otra generación» será esa perspectiva vanguardista del humor que proporciona la posibilidad de abrir una brecha en el sistema establecido por la lógica, aunque en el caso español sin la agresividad patente en los movimientos extranjeros.

Ramón ejerció en esa «otra generación del 27» un magisterio siempre reconocido por todos sus miembros. Así, Edgar Neville señala con admiración: «Allí, en la tertulia de Pombo, tuve la alegría de conocer al que iba a ser mi mejor maestro, a Ramón Gómez de la Serna. [...] Iconoclasta sólo de lo podrido y lo falso, nos enseñaba los caminos de la vocación pura, y en todos los jóvenes de aquel momento tuvo influencia decisiva.» Por su parte, Jardiel señala: «Sin Ramón Gómez de la Serna, muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no pudo digerir entonces de Ramón, se lo dimos nosotros masticado y lo aceptó sin pestañear siquiera.»

La capacidad para llegar al público es quizá uno de los méritos de esa «otra generación», que además del humor también asimiló y supo difundir ciertos elementos estéticos de las vanguardias como demuestran, por ejemplo, las páginas de algunos de los libros de Jardiel Poncela en los que existen evidentes coincidencias con los caligramas de Apollinaire, el futurismo o el dadá, movimientos estos últimos que ofrecían nuevas posibilidades tipográficas y todo un estímulo para combinar poesía y elementos visuales que, además provocan la comicidad. Así, Jardiel, a menudo intercala entre los textos de sus obras pequeños anuncios, onomatopeyas -resto del habla infantil en un contexto adulto, signos de lo incongruente, por tanto, que recuperan el goce por el disparate lingüístico, a menudo reprimido por la razón-, viñetas que imitan o proceden de revistas elegantes, algún que otro chiste, hojas de diarios contables -que simbolizan la prosaica realidad en una disparatada novela de amor poniendo, de paso, de relieve la cursilería romántica- e incluso construye auténticos poemas visuales.

También las ilustraciones de Tono y Mihura, -y sin poder calificarlos exactamente de vanguardistas-, demuestran relaciones directas con algunas de las vanguardias artísticas como el cubismo, el constructivismo o el dadaísmo, especialmente en el caso del primero.

Tono

Antonio de Lara Gavilán, -parece ser que de formación autodidacta-, dio a conocer sus dibujos en la revista valenciana *El Guante Blanco*, fundada en 1912 por Maximiliano Thous. En 1915 se instala en Madrid y con el seudónimo de Tono comienza a colaborar con algunas de las publicaciones más prestigiosas del momento como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y, como ya he indicado, *Buen Humor*. Al mismo tiempo, diseña carteles, cubiertas de libro y hace caricaturas para *El Liberal*.

A finales de los años veinte marcha a París donde se instala durante diez años, aunque viaja con cierta frecuencia a Madrid. En la capital francesa publica sus dibujos en *Le Rire*, *Le Surire*, *Candide*, *Ric et Rac* y *Le Boulevardier*. Mientras tanto, forma parte de la redacción de *Gutiérrez*.



Miguel Mihura, *historieta para Gutiérrez*, ca. 1930.

En 1930 viaja a Hollywood contratado por la Metro Goldwyn Mayer para ocuparse de la escenografía de las versiones españolas. Allí se reúne con Jardiel, López Rubio, Gregorio Martínez Sierra y Benito Perojo, entre otros y conoce a Chaplin que le encargará el cartel de Luces de la ciudad, que nunca realizó. A los nueve meses de estancia regresa a París y a mediados de los años treinta vuelve a Madrid para asumir la dirección de los Estudios Cinematográficos de Chamartín

-carrera que se trunca por la Guerra Civil- y para trabajar como ilustrador en diversos diarios y revistas como *Crónica*. Es en esta revista donde, entre 1932 y 1934, publicará «El Arca de Noé», una serie de recortables para niños con una formulación vanguardista próxima al futurismo y al constructivismo, y en la línea de la pedagogía moderna, que luego presentó como esculturas metálicas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Pero, volviendo a *Gutiérrez*, en la revista *Tono* manifiesta su conocimiento de las soluciones del expresionismo, el constructivismo, el futurismo y el dadaísmo, introduciendo, por ejemplo, fotos retocadas a las que añade un pie chocante. Sus dibujos son sencillos, de formas simplificadas y de una precisa geometría, recursos que proporcionan a sus chistes gran efectividad visual. Sus personajes orondos, contruidos a base de círculos y rectángulos, trazados con la perfección de la regla y el compás, resultan irresistiblemente cómicos por la sorpresa de su planteamiento reductor, pregnantes y comprensibles para cualquier lector, implican un cierto grado de desrealización que se corresponde con el tipo de humor de defiende este autor. Como en el suprematismo o en neoplasticismo, las figuras geométricas de Tono suponen una clara evasión de la realidad que subraya, aún más, su búsqueda del absurdo.

Hay una reflexión del mismo Tono sobre su teatro, que podría perfectamente aplicarse a sus chiste: «Yo uso un diálogo explosivo [...] que impide que los personajes y las situaciones tengan humanidad, la asociación al absurdo, el desplazamiento de las palabras a su normal significado y la rotura de los tópicos y del mundo poético escondido, infinitamente tierno, bondadoso y noble...». Ahí es quizá donde reside su novedad, en la lucha contra el tópico y en la búsqueda de la innovación verbal y, en este caso, también, visual.

Mihura

Miguel Mihura, inicia su trayectoria como humorista haciendo historietas cómicas para algunos semanarios «galantes» -como por aquella época se denominaba a las revistas eróticas- y para el diario *El Sol*. En los años veinte, colabora con *Buen Humor* y con *Muchas*

Gracias, revistas en las que dibuja de manera esquemática pero aún dentro de una línea tradicional donde la mayor carga humorística está en los textos situados al pie de las viñetas.

En 1927 ingresa en *Gutiérrez*. Allí, partiendo de una situación trivial, cuenta historias intrascendentes que, llevadas al extremo se convierten en absurdas y allí, también, cambia su estilo gráfico. Para sus relatos emplea ilustraciones escuetas, esquemáticas, reducidas a la más mínima expresión pero, por eso mismo, absolutamente eficaces ya que contribuyen a subrayar las elipsis narrativas que a menudo utiliza para obligar al lector a reconstruir la historia que le está contando. En esas historietas, a menudo, los personajes aparecen solos, sin más recursos que su propia figura resaltada contra el fondo. Mihura subraya esa desnudez reduciendo los textos que aparecían al pie de las viñetas e, incluso, haciéndolos desaparecer. A veces sustituye esos textos por bocadillos que integra en la misma ilustración, añade onomatopeyas y signos que expresan movimiento, sorpresa, etc..., o enmudece por completo a sus personajes, mientras recurre a metáforas visuales, sumamente expresivas.

De las ilustraciones de Tono y de Mihura -en *Gutiérrez* y ya desde entonces- se desprende una cierta puerilidad que tiene bastante que ver, por un lado, con la superación vanguardista del concepto de belleza y, por otro, con la concepción de la infancia como reducto de un futuro mejor, capaz de salvar al ser humano de la decadencia de un mundo ya viejo y aquejado de una enorme seriedad que se muestra inútil para resolver los grandes problemas. En ese sentido, la ingenuidad también ligada a la infancia forma parte de los chistes de estos dos dibujantes, pero en este caso procede de personas adultas y se expresa mediante el despiste, que niega lo evidente y que manifiesta un alto grado de irrealidad frente a lo real y, por lo tanto, una ruptura que puede llegar hasta la ignorancia de las formas y usos sociales y hasta la floración de conductas inconvenientes.

Por otra parte, en los chistes de Tono y Mihura también encontramos elementos surrealistas, puestos de relieve en la incongruencia de las relaciones entre los personajes.

Otra de las características que ambos comparten es su capacidad para provocar choques, rupturas con situaciones que deberían invitar al sentimentalismo, a la compasión pero que, tal y como nos las presentan, lo que nos producen es risa. Tal vez fueron conscientes de que, -como señalaba Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*-, «la compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes del placer humorístico».

La Ametralladora

El estallido de la Guerra Civil conducirá a Tono y a Mihura por unos derroteros más comprometidos, políticamente hablando. Si bien Mihura desmintió su adscripción política: «Mi paso de la zona roja a la zona nacional no tiene nada que ver con las ideologías», Tono militó en las filas del falangismo.

De esta manera, y alineados en el bando franquista, en enero de 1937 fundan en San Sebastián *La Ametralladora*, -que también llevó el título de *La Trinchera* durante sus tres primeros números y el subtítulo de «Semana de los soldados»-, considerada un

precedente de la que sería la publicación de humor más famosa de la postguerra: *La Codorniz*.

En *La Ametralladora* -cuyo nombre coincide con el de una revista italiana de similar carácter-, Tono y Mihura -quien firma como Lilo- parecen haber heredado el espíritu de *Gutiérrez*, de ahí que mantengan el estilo de humor que les había hecho famosos en ella, mas ahora cargarán insistentemente contra el enemigo republicano, lo que les aproxima por ejemplo, al antirrepublicanismo de la revista *Gracia y Justicia*, que nunca escondió su militancia derechista.



- ¡Caramba, don Jerónimo! Está usted muy cambiado. -Es que yo no soy don Jerónimo. - ¡Pues más a mi favor!, portada de Tono para *La Codorniz*, no. 1.

Aunque ambos siguen practicando un humorismo absurdo, -y, por tanto, en esencia cercano a la vanguardia- Tono, sin embargo, irá abandonando aquellos rasgos característicos de sus dibujos que delataban las influencias de la abstracción geométrica. Es cierto que mantendrá la esquematización y la simplicidad que hicieron de sus chistes un ejemplo de modernidad, pero, si los situamos en relación con su trabajo en *Gutiérrez*, es preciso señalar que sus dibujos han ido perdiendo audacia.

A pesar de todo, las viñetas de Tono y las de Mihura seguirán resultando modernas, especialmente si las comparamos con el panorama general que se inicia con la postguerra y si nos olvidamos de la época de esplendor de *Gutiérrez*. Algo patente en *La Codorniz* que resultó considerablemente avanzada a la luz del momento, pues pronto se echa tierra sobre los referentes de las tres primeras décadas del siglo XX.

La Codorniz

Fundada en 1941 -el primer número salió el 8 de junio de ese año-, en ella Mihura retoma su concepto de humor anterior a la guerra. Para él: «El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos media vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rastros y perfiles que no conocíamos. El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes.»

Aunque la cita es larga, resume bien el concepto de humor inocuo, sin intencionalidad crítica, de Mihura y de sus compañeros de generación que no parece tener demasiado que ver con la imagen del humorista satírico que denuncia y censura los vicios y defectos

de una sociedad. Las ideas de Mihura encajan a las mil maravillas en una España arrasada que intenta olvidar y huir de una realidad bastante sombría. Por eso, quizá *La Codorniz* tuvo tanto éxito, convirtiéndose en abanderada de un humor abstracto, intemporal que huía del tópico pero también de esa realidad inmediata.



«Hogar de artistas. -¿Qué tocas? - Oíelo, ¿no lo oyes?», Mihura, contraportada de *La Codorniz*, no. 134, 1943.

Esa concepción del humor lleva a Mihura a crear unos personajes que ni desde el punto de vista gráfico ni desde el de los diálogos, son objeto de burla alguna, sino de una comprensión que delata la identificación del autor con sus criaturas. Y si bien, en ocasiones, ataca a los convencionalismos, no lo hace con ningún afán moralizante ni de cambio sino como una forma de ridiculizar aquellos valores morales que la sociedad dicta como norma, que son mayoritariamente aceptados

por el individuo pero que, a menudo, se conculcan en secreto desencadenando consecuencias irónicas. Como resultado de su intención de contemplarse «ante los tres espejos de una sastrería», nacen caricaturas enfocadas desde nuevas perspectivas, -aunque nunca desde lo grotesco- que, precisamente, ponen en evidencia la ridiculez, lo errado, lo prefabricado y lo injustificable de algunas situaciones y conductas que surgen al perder el individuo su libertad en una sociedad plagada de normas impuestas.

En *La Codorniz*, las ilustraciones de Tono y Mihura continuarán con su simplicidad y linealidad casi infantil. Tono, sin embargo, y como ya apuntaba en *La Ametralladora*, deja a un lado la mayoría de las influencias vanguardistas con las que nos sorprendía en *Gutiérrez*, dando paso a unas ilustraciones formalmente menos interesantes que las de su etapa prebélica, aunque sus textos mantengan la misma chispa.

Pero si en sus «monigotes» todavía existen algunos rasgos del pasado -rostros que evidencian influencias picasianas, escenas compuestas como bodegones cubistas, fotografías retocadas y combinadas con ilustraciones, etc...- ya no encontramos en ellos las aristas cortantes del cubismo o el eco de la claridad de formas del constructivismo; Tono ha dejado a un lado el compás, la regla y el tiralíneas, con los que trazara buena parte de sus dibujos anteriores a la Guerra Civil, posiblemente porque la abstracción geométrica había sido borrada del mapa estético del franquismo pero también, seguramente, porque ya durante los años treinta, el art déco al que el dibujante se adscribió en las revistas «de buen tono», había ido desposeyéndose paulatinamente de sus formas más duras para dar paso a una figuración amable que coincidía con el avance de los realismos.

Desde el punto de vista de Mihura: «*La Codorniz*» fue, en sus principios, un periódico lleno de fantasía, 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. No nos divertíamos con la desgracia ajena, ni nos burlábamos del caído, ni halagábamos a los que estaban en las alturas. «*La Codorniz*» era como una pieza musical, como una canción, como un disco de

música de baile que se escuchaba para pasar el rato y nada más.»

En su afán de mantener a la publicación en esa línea sólo se rodeará -además de Tono- de colaboradores ideológicamente afines: Álvaro de Laiglesia, Enrique Herreros, Miquelarena, Fernández Flórez, Gómez de la Serna, Cossío, Edgar Neville, Picó y José López Rubio. Asimismo, Mihura recurrirá a dibujantes italianos como Mosca, Guareschi que trabajaban para la revista Bertoldo y, como ya se en hiciera *Gutiérrez*, publicará los textos y chistes de profesionales extranjeros.

De entre esos colaboradores, quizá el más interesante sea Enrique García Herreros, «Herreros» (Madrid 1903, Potes 1977) que había colaborado en *La Ametralladora* y que, posiblemente, tuvo un importante papel en la configuración gráfica de Vértice cuando Tono dirigía la revista.

Durante los años 1920 y 1930 ilustró para las revistas *Buen Humor* y *Muchas Gracias*, -donde conoció a Tono y a Mihura-, al mismo tiempo que trabajaba en el departamento de publicidad de Filmófono, donde se encargó de realizar todo tipo de material impreso, aunque destacó como cartelista. En sus carteles supo aplicar las técnicas y procedimientos que empleaban los americanos para el lanzamiento de las películas, mezclándolas con un interesante toque de vanguardia, aunque siempre dentro de las líneas de un déco de resonancias francesas.

En *La Codorniz*, Herreros adopta una vía más expresionista y algo más grotesca que la de Tono y Mihura y, con el tiempo, ejercerá un humor menos «blanco» que éstos.

A mediados de la década de los 1940, Mihura abandonará *La Codorniz* por discrepancias con el nuevo director, Álvaro de Laiglesia, que decide dar un rumbo más crítico a la publicación. Como Tono, irá trasladando poco a poco sus intereses a otros campos -el cine y el teatro-, aunque sin abandonar nunca el humorismo.

Él como sus compañeros de «generación», pero también como otros muchos humoristas -que percibieron el humor de manera radicalmente contraria a ellos-, permanecieron fieles a las palabras de Ramón Gómez de la Serna, para quien el humorismo no era un género literario «sino un género de vida o, mejor dicho, una actitud frente a la vida».

Para saber más:

Freud, S.: *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

Martín Casamitjana, R.M.: *Humor y vanguardia*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1995.

Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1983.

López Ruiz, J. M.: *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

Mihura, M.: *Mis Memorias*, Barcelona, José Janés, 1948.

VV.AA. *Vanguardia y Humorismo: La otra generación del 27*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.