

EL HUMOR Y LA POLITICA

La muerte en Madrid, el 12 de febrero pasado, del dibujante José Robledano, casi a los noventa años de edad, ha logrado un eco que difícilmente había esperado en la prensa periódica. Con notable dignidad, su figura ha sido evocada, hasta ahora, por la prensa. No en vano fue, desde *Alegrías*, en 1904, hasta los tiempos recientes, como ilustrador de *ABC* y *Bianco y Negro*, el más longevo representante de una generación de buenos dibujantes y humoristas, donde su nombre se inscribe, en la amistad y en su trabajo gráfico, al lado de los de Sánchez y Luis Bagaría.

No obstante, la muerte de Robledano tiene también otra posible lectura. Es una pieza más en el juego, cada vez más acelerado, de la desaparición de los hombres que protagonizaron la vida política española con anterioridad a la guerra civil.

La ocasión se presta también a recordar un vacío, el conocimiento, con un mínimo de rigor, de las relaciones entre el lenguaje gráfico de humor y la política en España. Por que Robledano fue uno de los últimos cultivadores de un tipo de discurso político, de formas y destino populares, que firmó su auge en el último tercio del XIX: la alhuya política. Enlazando con la literatura de cordón, la alhuya política responde a un tipo de codificación en que la ideología se reduce a contenidos muy elementales, ya que, en principio, los parados o parte explicativa se oíen a subrayar un mensaje gráfico que es el que ha de fijar unas cuantas ideas —la maldad de la dinastía reinante, la generosidad del federal o la cerrazón mental del noé— mediante un camino lineal que, en ocasiones, por la falta de habilidad del serador, resulta comprometido en el quiebro final de la moraleja. Aunque en otros casos, como las propias alhuyas de Robledano contra el bienio negro o las coetáneas electorales de *Gracia y Justicia*, que se cierran con un cambio total de cuadro y la aparición del sol de la España unitaria y católica, sea esta ruptura, aparente infracción del orden, la que permite reconstruir el significado ideológico del discurso anterior.

Sobre el mencionado fondo de historia ausente podría apuntarse qué el marco político (en especial la legislación de impronta), el cambio tecnológico en la producción de la prensa periódica y la evolución del propio lenguaje, gráfono y humorístico, constituyen el triple eje de coordenadas de la evolución del humor político en nuestro país. En líneas generales, y casi sin excepción, las evoluciones del discurso humorístico de finalidad política se producen, marcando un

bivio según el grado de democracia, a partir de cierto nivel de libertad de expresión, por debajo del cual sólo cabe el desahago clandestino (pensamos en nuestros diáscos políticos de los cuarenta) o el silencio. No es aventurado, salvando las formas, establecer un paralelismo entre los cambios lanzados hacia 1780 desde *El Censor de Cañuelo* contra el orden estatal y las plumas a sueldo del absolutismo, el runruno de periódicos en apariencia locos, como *El Mescardón* y *El Sueco*, durante la década moderada; los «bronzos» de *El Soltero*, en los primeros años de la Restauración carnovista, y ciertas formas de humor actual, de un auténtico traslado del discurso crítico, desplazado normativamente de su trayectoria habitual. E incluso cuando éste trata de reaparecer, se convierte en figurado e involuntario delator de la falta de claridad de sus primeros balbuceos.

Otra evidencia parece ser la transformación de este discurso humorístico en períodos democráticos como elemento de movilización popular. El cambio tecnológico interviene aquí decisivamente, pudiendo citarse como hitos la apli-

publicaciones menores, las trayectorias de *La Campana de Gracia* y de *El Motín* pueden ser representativas del período. Sólo con el incremento en el número de lectores que sigue a la alfabetización progresiva del país y la transformación en el nivel informativo y doctrinal de los periódicos en torno al cambio de siglo, va cobrando forma un nuevo tipo de humor político, que responde a un mayor contenido teórico, y se convierte en complemento gráfico de unos propósitos de renovación de la vida social y política española.

El humor gráfico se incorpora así, por los días de la primera guerra mundial, a la inteligencia que desde los años diez va forjando la conciencia crítica frente al régimen de «oligarquía y caciquismo», preparando, en definitiva, la llegada de la República. Lo que no quiere decir que desaparezca la función tradicional del humor político, cuya eficacia dentro de moldes en apariencia arcaicos ha de probarse en los años treinta. En este contexto, a la sombra de los «grandes», Castiella y Bagaría, y desde la radicalización de conflictos que promueve la democracia republicana, ha de entenderse la labor de José Roble-

el redactor-jefe de la publicación, *Relófilo* (Félix Lorenzo). El hecho es muy verosímil, y responde bien al ajuste que suele existir entre la línea ideológica de los periódicos para los que Bagaría dibuja y su trabajo individual. El caso de España es el más característico, el discurso gráfico de Bagaría desde la portada de la revista ilustra, potencia y resume al mismo tiempo las pretensiones de renovación política y albedofilia militante que animan al semanario fundado por Ortega y Gasset. Es, pues, la mejor expresión de la tendencia a transformar la sección permanente de humor en símbolo y elemento de movilización del periodismo político.

Sería, en todo caso, demasiado pobre tomar a Bagaría por un simple ilustrador de ideas ajenas. Pasajero militante del PSOE hacia 1920, expresión gráfica de la Agrupación al Servicio de la República más tarde, su vocación crítica permanece hasta el punto de verse forzado a dar una explicación pública a sus factores en el verano de 1931, de por qué su discurso «sufría» una aparente conciliación con la realidad del país. Un constante juego con formas y articulación de espacios le permite mantener un doble cuadro de referencias, con un contenido teórico relativamente estable, coordinado con las perspectivas de desorden, denuncia de situaciones o confianza coyuntural en la evolución de la sociedad española. Incluso el distanciamiento respecto a la propia obra, patente en las frecuentes alusiones de su autocaricatura al espacio reservado a sus manos, confiere a éstos una calidad de testimonio muy superior a la de intelectual cuya capacidad de estimación se encuentra constantemente mediada por su protagonismo o su cuadro de referencias ideológicas y/o metafísicas. Por poner un ejemplo, pocas testimonios más agudos de la impotencia del pensamiento frente a una situación de censura previa que los «dibujos de almohadón» con que Bagaría obsequia a sus lectores bajo la Dictadura: la libertad absoluta de la forma, incluso la aparente ruptura del nexo de comunicación vigente entre el dibujante y el lector, constituye la mejor muestra de la transgresión que sobre esta comunicación operan los censuras.

En este sentido puede citarse el dibujo del invento de 1924, en que un paisaje nevado aparece con una gran tachadura y la leyenda explicando que, a pesar de su apariencia impensiva, el dibujo ha de ser tachado porque la censura no permite los blancos. Es un mecanismo de disyunción doble (falso-verdad), en que la unidad de sentido sólo se logra coordinando la imá-

Antonio Elorza

dano como autor de alhuyas políticas.

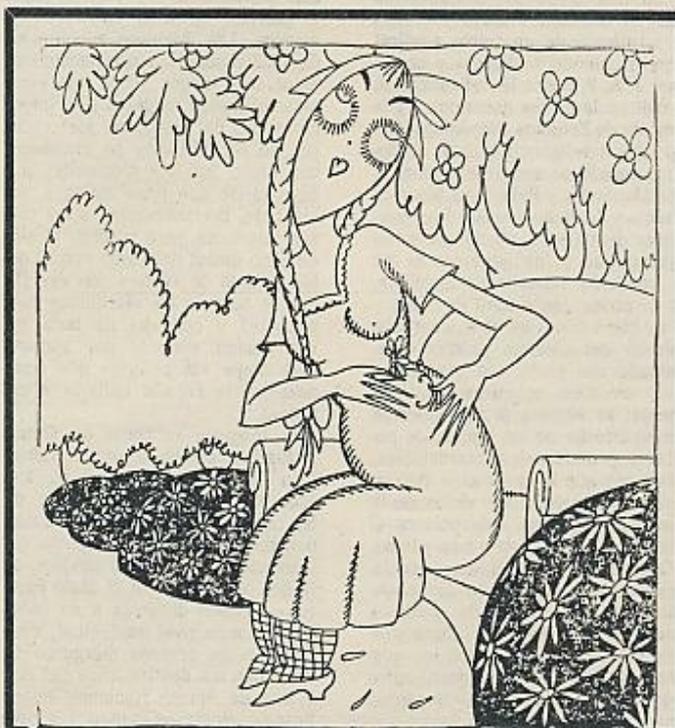
El mundo de Luis Bagaría

Después de unos orígenes oscuros en revistas barcelonesas, y tras su traslado a Madrid para colaborar en *La Tribuna*, el semanario *España*, que a partir de 1915 dirige Luis Aragoistain, sirve de plataforma al hombre que ha de protagonizar el humorismo político hasta la guerra civil: Luis Bagaría. Bagaría es un bohémio que, según la tradición oral, tendrá, con frecuencia que ser sometido a procedimientos extraordinarios, bien para que la remuneración percibida por sus dibujos no desaparezca de inmediato, bien para que su compromiso con las publicaciones que le contratan se vea efectivamente cumplido. Con frecuencia hace sus caricaturas «entre tres y cinco de la madrugada, bajo la luz de un farol y ante un gran vaso de cerveza». Al parecer, y según las mismas fuentes impresas, tampoco era hombre de demasiadas lecturas, y a lo largo de su copiosa colaboración en *El Sol*, los temas de sus «monos» le venían sugeridos por



LA MADRE.—¡Cochino! ¡Guarro! ¡Hay que ver la ropa que trae!
 ¡Dios mío, la camisa limpia de hoy, negra como el carbón!
 EL PADRE.—Déjalo, mujer. ¡Es un "vidente"! ¡Está "orientao";
 "quí" ser fascista!

La línea de Robledano como dibujante humorista es más tradicional que la de Bagaría, moviéndose en torno a los temas casticistas del madrileñismo. Colaboró en «El Sol», «La Voz», «Crisol», «Luz» y «Blanco y Negro».



MARGARITA VOTA MAÑANA, por Bagaría
 —¿Lo que me diga Fausto?... ¿Lo que me diga el cura?... ¿Lo que me diga Fausto?...

Bagaría, dibujante de «El Sol de España», de Araquistain... Hacía sus dibujos a la luz de un farol y ante un vaso de cerveza. Sus chistes en la portada de «España» eran verdaderas editoriales, inspiradas a veces por «Heliófilo».

gen y la escritura explicativa, y sirve para al mismo tiempo reducir al absurdo el sistema de valores en que se apoya el procedimiento censorio e imponer el dibujante su discurso crítico por una doble negación de su forma aparentemente ingenua, la única que la censura podría tolerar. Los meses que siguen contemplarán un constante esfuerzo por codificar ante el lector una impotencia que quiere convertirse en símbolo de unos intelectuales adversos a la Dictadura, cuya única salida lícita será la desaparición. Salpicado de tachaduras en los pies, advertencias de la dirección sobre la imposibilidad de publicar la caricatura acostumbrada, «dibujos para almohadón» y salidas extemporáneas del dibujante y de sus monos «en sentido estricto». El Sol logrará, hasta el silencio forzado de su colaborador, convertirse en espléndido indicador de las condiciones de trabajo intelectual bajo Primo de Rivera. Hasta el punto que, de ser ciertas unas declaraciones del propio Bagaría, fue el propio Primo de Rivera quien zanjó la cuestión, advirtiendo al director de El Sol, en una nota personal, que «si seguían publicando caricaturas mías, suspenderé el periódico». Más tarde, el ciclo ha de reproducirse, si bien con otro desenlace, en 1935.

Respecto a sus contemporáneos, con la gran excepción de Castelao, Bagaría representa un nivel superior en que su calidad como dibujante es elemento necesario, pero no suficiente, de explicación. Su rasgo fundamental no consiste en crear o seguir unos determinados clichés sometidos a una combinatoria de acuerdo con la coyuntura, sino en la búsqueda de un discurso crítico, paralelo a la realidad social de España, en torno al eje innovación-conservación del orden. Las características de una figura permanecen en sus rasgos básicos, pero sufren estallidos constantes por la acumulación o sustracción de símbolos, la combinatoria o incluso la articulación de tamaños. El troglodita, símbolo de la reacción española, queda aplastado en 1917 por el peso intelectual que representa la figura de Unamuno. Crecerá después amenazador, cobrará o perderá la punta del casco prusiano sobre su cabeza o aparece transformado en asno volador frente al impulso pedagógico de los años treinta. Son escasos los símbolos que, como el del terrorista, permanecen, y casi siempre el caricaturista nos permite aprehender la relación existente entre las tomas de posición que efectúa y las posiciones de poder existentes en la sociedad española, trátase de la desviación popular hacia los toros y el fútbol o de la neutralidad en la primera guerra mundial.

El ataque personal, tan frecuente en el dibujo político, se disuelve así en el discurso recurrente sobre una serie de temas que, hasta 1923, giran en torno a la inviabilidad del antiguo régimen y la

fuerza renovadora, casi siempre sometida o encarcelada, del «león español», y desde 1930, sobre las perspectivas y frustraciones del régimen republicano. Famoso desde su colaboración en España, la colaboración asidua de Luis Bagaría prosigue en la prensa del grupo Urgoiti: El Sol, primero, y más

tarde, Crisol, Luz y nuevamente El Sol. Bagaría alterna con otros humoristas en la sección de historietas, con una preferencia marcada por la utilización del estereotipo nacional germano (los Von Pilsan, Otto, etcétera), pero destaca, sobre todo, al presidir habitualmente la publicación desde su carica-

tura-comentario de la actualidad en el centro de la parte inferior de la primera página (la tercera, en Crisol). Las coordenadas ideológicas procedían de los días de España. Allí había acompañado a Luis Araquistain en sus intensas campañas en favor del alineamiento de España con los aliados, repicando una y otra vez en la brutalidad de las cabezas cuadradas, más el saliente del casco, de los seguidores del Kaiser. El correlato español venía dado por los sectores germanófilos, tradicionalistas y mauristas. Y es significativo que a la estilización de la caricatura de Maura correspondía un ataque constante e implacable contra sus discípulos, los jóvenes mauristas. Cercado por individuos cavernarios y bajo el vuelo de los grajos, el pueblo español, simbolizado por unos trabajadores o por un león español, ora enjaulado y feliz, ora raquítico, deambula de caricatura en caricatura sin otras perspectivas que la represión y la miseria.

El mismo león se desespera al llegar la República. Pero a pesar de las proclamaciones de confianza, el cerco se reproduce. El lápiz se vuelve más agrio y personaliza sus ataques contra los componentes de la coalición vasco-navarra, carlistas y nacionalistas vascos, cuyo antilaicismo simbolizan una y otra vez Beunza y Pildain. Hasta 1933 se mantendrá el doble frente, con una denuncia creciente de la tendencia insurreccional anarquista como instrumento de la reacción. Más tarde llega el turno de la desesperanza bajo el predominio radical-cedista. La caricatura de enero de 1935 sobre la formación del Bloque Nacional, con el cavernícola cabalgando de espaldas sobre un cangrejo y el pie «Va a hacer cuatro años que no salvamos a España. ¡Corramos a formar el bloque!», resume mejor que cualquier texto escrito la sensación de fracaso republicana, al mismo tiempo que ofrece una riqueza extrema de lenguaje, con un doble juego de disyunciones: dos físicas —el cangrejo que camina hacia adelante y el monárquico que cabalga hacia atrás— y una fiscal de carácter político, la salvación de España proclamada por la figura en el texto escrito, reducida a su significación por la hilería de cipreses que simboliza la muerte del país. En esta ocasión, las gafas negras con que Bagaría suele adornar a sus reaccionarios carecen de función, ya que el avance inexorable del cangrejo permite a su jinete acercarse, a pesar de la ceguera, a sus objetivos.

La derecha y el humor político: «gracia y justicia»

Al mismo tiempo que un sector de los dibujantes republicanos experimentan el influjo de Bagaría, la situación de libertad de imprenta recuperada y el carácter laico

EL HUMOR Y LA POLITICA

del régimen potencian el suge de una prensa de humor que opera sobre esquemas muy simples y, con frecuencia, juega a fondo la carta de la difamación personal o de la siempre fácil veta anticlerical que explotara con anterioridad **El Motín**. Entre otros muchos, periódicos como **Sin Dios** o **El Cenarro** encarnan un tipo de prensa que actúa a favor de corriente, jugando con los viejos motivos antimonárquicos y anticlericales. El cliché inevitable del clérigo gordiflón y trabucaire cuenta con la complicidad de un público popular, para el cual, el componente anticlerical es el factor dominante de toda actitud progresiva. La firma al pie del dibujo apenas cuenta, y sólo la intensidad del conflicto político irá marcando un índice más alto o más bajo de frecuencia de utilización del signo. Para culminar, tras el eclipse relativo del año de censura (1935), en los meses que preceden a la guerra civil.

Esta insistencia sobre el tema anticlerical serviría como pie a la actuación en sentido contrario de la prensa adversa al nuevo régimen. Al nacer, el 5 de septiembre de 1931, el semanario **Gracia y Justicia** se presenta así: «Es el periódico del pueblo verdad, sano, trabajador y alegre y que aspira a alimentarse con algo más práctico que el camelo de comerse los curas crudos».

Como sucedería en el bienio progresista con **El Padre Cobos**, la prensa humorística conservadora resurge en la República como instrumento ideológico dispuesto a no desaprovechar las bazas puestas en juego por los partidarios de la renovación, pero ahora en sentido inverso. Y también como en ocasiones anteriores, la sátira y la difamación de personajes políticos dará lugar, salvo alguna excepción, a un tipo de discurso degradado, asimilable sólo a las formas menos elaboradas de sus oponentes. El **Diccionario crítico-burlesco** va a parar una y otra vez, en la acera opuesta, al **Filósofo de antaño**.

Gracia y Justicia (1931-36) y **Bromas y Veras** (1932-33) son los mejores representantes de esta prensa satírica, dirigida a fomentar una imagen negativa del nuevo régimen. **Bromas y Veras**, semanario ligado a **La Nación**, de Delgado Barreto, desarrolla en sus veinte números una curiosa actividad bifronte, de repicar incansable contra el gobierno republicano, por un extremo (las «bromas»), y de búsqueda de la solución autoritaria más idónea para el caso español, por el opuesto (las «veras»). Una serie de entrevistas con políticos asimilables a la derecha —creo recordar que figuran entre ellos Antonio de Goicoechea, Ramiro de Maeztu, Pedro Sainz Rodríguez— conduce a un mosaico de respuestas que el semanario decide zanjar por su cuenta aportando su propia solución: un fascismo a la española. El resultado será la proclamación, en febrero de 1933, de que se aca-

baron las bromas y va a nacer un nuevo semanario, portavoz de la nueva tendencia: **El Fascio**. La historia de su único número, de 16 de marzo de 1933, relatada usualmente de acuerdo con el relato de Ledesma Ramos, como proyecto original, olvida este precedente que le encadena a la línea editorial de **La Nación** y al mencionado **Bromas y Veras**, al que sirve de frustrada culminación. El espléndido dibujo en que Orbeagoza trazaba un signo de interrogación sobre fondo negro resumía la búsqueda que **Bromas y Veras** iniciara apenas apagados los rescoldos del golpe fallido de 10 de agosto.

Por su parte, consciente de los peligros que comportaba la reunión en un solo periódico de la sátira antirrepublicana y la difusión de un pensamiento político autoritario, **Gracia y Justicia** respetará en sus años de vida la división del trabajo que en cuanto a publicaciones caracteriza a la prensa católica de los treinta. Mientras **Jeromín**, el semanario infantil, relata a sus amiguitos de Rusia lo bien que viven los niños españoles o da cuenta de los estragos de toda revolución, **Trabajo** intentará la formación de un frente sindical obrero uniendo a «libres» y católicos; **J. A. P.** busca la radicalización y militancia de las juventudes, y la **Revista de Estudios Hispánicos**, forjar una inteligencia sobre el patrón trazado en sus «Heterodoxos» por Menéndez y Pelayo. La labor de **Gracia y Justicia** consistirá en martillar desde su fundación el sistema político y los gobernantes de la coalición republicano-socialista, en el poder desde abril de 1931.

La pieza clave es el desmantelamiento del sistema político, presentado una y otra vez como símbolo de caos, mientras, paralelamente, se sugiere la reproducción en su interior de las figuras de políticos profesionales corrompidos, haciendo aún más visibles por su extracción popular los vicios de la clase política que usufructuara el sistema de oligarquía y caciquismo. «Queremos una República —proclama **Gracia y Justicia** en su segundo número— limpia de políticos profesionales. Los que ahora predominan, francamente son los mismos que antes manejaban entre bastidores a nuestros gobernantes monárquicos».

En segundo lugar se trata de jugar a fondo la carta del cliché deformador de los personajes políticos del equipo gobernante. La acumulación de caricaturas coincidentes en la forma y el significado tiene como misión forjar una imagen negativa de los «puntos débiles» del sistema, agrupando los mensajes en torno a un eje asociativo fácilmente aprehensible. Así, la obesidad de Indalecio Prieto, como la del alcalde de Madrid, Pedro Rico, servirán de contrapunto de la miseria y el paro populares. El físico de Azaña, convertido en «el granujiento», simbolizará la pequeñez y la incapacidad de los hombres del régimen. Algo parecido, a

menor escala, le ocurrirá a Alvaro de Albornoz. La afición al cante flamenco y la vocación erasmista serán los puntos de ataque de Fernando de los Ríos. Pero el blanco preferente, como muestra de un ascenso en la escala social intolerable y encarnación viva de una supuesta corrupción de los socialistas beneficiarios de las instituciones, será Manuel Cordero, virtualmente machacado número a número en torno a un «leit motiv» inalterable: sus enchufes.

Con música de «Las Leandras» o parodiando a plegarias populares, Cordero pasa a ocupar el puesto central en la escena, explotando el punto débil que representa el inevitable acercamiento al poder de alguno de sus dirigentes para un partido que, como el socialista, ha hecho profesión de austeridad. La comunicación de **Gracia y Justicia** tiene un solo sentido: configurar la imagen del enemigo o la coincidente del villano, sin que en ningún caso se registren infracciones de este orden en dirección a los políticos conservadores, que sólo aparecen excepcionalmente (en periodos electorales), y son tratados al margen de toda intención satírica. Las **Aleluyas** electorales de 1933 resumirían adecuadamente estos tres rasgos a que nos venimos refiriendo respecto a la intencionalidad del periódico: los oradores no republicanos se presentan con gesto noble y elocuente, sus adversarios son tipos zafios y, sobre todo, pertenecientes a las clases inferiores, para resumir el significado global del juego con el doble sentido de «votar» con «v» (lo que se hará en las elecciones convocadas) y con «b» de bota (la eliminación violenta del sistema para alejar los peligros que amenazan a la España unitaria y católica).

El lenguaje utilizado en **Gracia y Justicia** apunta a una composición interclasista de su público. Algunas secciones —como la de las crónicas figuradas de las sesiones de Cortes y la inteligente deformación de la prensa política, de la que no se libra ni **El Siglo Futuro**— parecen dirigidas a un público de cierto nivel intelectual, identificable sin grandes márgenes de error con los destinatarios del programa de Acción Nacional: miembros de las clases dominantes cuyo antipoliticismo viene dado por la prioridad que otorgan a una defensa intransigente de la tríada Propiedad-Religión-Orden. La presentación del socialista como ignorante y analfabeto y la del hombre del pueblo como un desharrapado movilizable para eliminar violentamente al enemigo, cuadran con estas mismas intenciones. No están ausentes, sin embargo, los recursos que propiciarían un acercamiento a un público más popular, disidente potencial respecto al sistema republicano. La cita que antes hacíamos sobre la asimilación de los nuevos políticos profesionales a la corrupción de la monarquía se incluye en esta segunda línea, manteniendo

un doble juego en el que cuenta, sin duda, como dato positivo la buena calidad de los dibujantes colaboradores (como Reguera, Fresno, K-Hito).

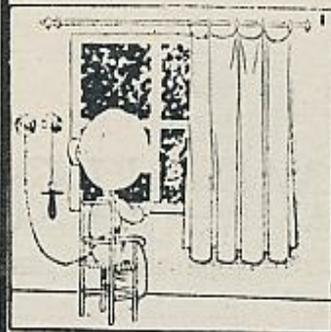
Las «aleluyas» de Robledano

En este contexto de conflictividad política creciente y tendencia, por tanto, a convertir la caricatura en elemento gráfico al servicio de una movilización popular, se inscribe la colaboración de José Robledano como autor de «Aleluyas» en **El Socialista**. La fecha en que aparece la primera, noviembre de 1933, es también representativa. A partir de este momento, y hasta casi el término de la guerra civil, sus aleluyas —primero en **El Socialista**, luego en **Claridad**— servirán de complemento gráfico, en busca de la conciencia popular, respecto a la línea política seguida por la izquierda socialista.

Tanto por su actitud personal como por la evolución temática de sus dibujos, e incluso por la calidad de los mismos, Robledano será en buena medida la expresión gráfica de la línea seguida por la base popular del socialismo madrileño. Robledano es amigo y contertulio de Bagaría —en la taberna de Mérida, junto a la calle Luchana—, y como él lleva una vida irregular, entre el trabajo y la bohemia, que compagina con una clara aptitud de disidente respecto al orden político y social heredado de la Restauración. También como Bagaría, colaborará preferentemente en los periódicos de Urgotti, arrancando de **El Sol** y **La Voz** hasta **Crisol** y **Luz**. Pero aquí se agotan las coincidencias. Su línea como dibujante será más tradicional, moviéndose en torno a los temas casticistas de un «madrileñismo», entre los límites que trazan los golfos y los truhanes como cota inferior y la pequeña burguesía de empleados, artesanos y tenderos. También a diferencia de Bagaría le gustan los toros —firmará sus crónicas taurinas con el pseudónimo de «Cayetano», e incluso ha intentado en su juventud ser torero—, el boxeo, y como ilustrador acepta las colaboraciones que le ofrecen periódicos monárquicos, como **Bianco y Negro**. Posiblemente por su menor remuneración como caricaturista se ve forzado a ejercer una pluralidad de funciones en la prensa, desde la mencionada de cronista taurino o deportivo a la de confeccionador, que pondría a partir de 1935 al servicio de las publicaciones de la izquierda socialista. Sobre el telón de fondo de su profesión originaria de catedrático de dibujo, que ejerce en la República en el Instituto Obrero de la calle Abascal.

El ajuste a que nos referíamos entre la trayectoria de Robledano en la Segunda República y la base sindical socialista de Madrid se refleja en el carácter y evolución del personaje, «Cayetano», que la

VIDA DE UN SEÑOR AUSTERO QUE RESPONDE POR CORDERO



Nació Manolín Cordero una mañana de enero.



Lo cual que la tal mañana dijo: "Este chaval me gana".



Mostrando sus aficiones se agarró a tres biberones.



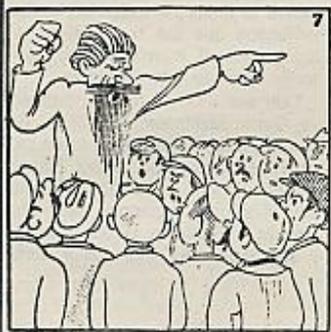
De mayorcito, con celo se dedicó a echar buen pelo.



Fué recio propagandista de la idea socialista.



Y encarnaba su ideal la revolución social.



Prometiendo con afán que habría trabajo y pan.



Y para no perder ripio se metió en el Municipio.



Luego se hizo un afeitado y se mostró más templado.



Cuando la idea triunfó, de lo dicho se olvidó.



Aunque el obrero ceñudo se lo recuerda a menudo.



Cuando la gente se abufó se le acabará el cochufe.

Las aletuyas de Robledano servirán de complemento gráfico en busca de la conciencia popular respecto a la línea política seguida por la izquierda socialista.

protagoniza. «Cayetano» nace hacia 1930, con ocasión de un concurso de historietas de *La Voz*, que ganará, creemos, Francisco López Rubio, y al que concursan, entre otros, los jóvenes «Tono» y Miguel Mihura. Sus primeras andanzas por *La Voz* no quiebran los moldes casticistas del ilustrador de Arniches y Gómez de la Serna: no es un obrero, sino un pequeño burgués mal trajeado que pasea por tiendas y bares su desgarrado y su escasa fortuna. La vocación popu-

lista de la «Vida y milagros del señor Cayetano» tenía también su precedente en las series de aletuyas que desde 1927 había insertado semanalmente en *El Sol* (primero, «Aletuyas del perfecto ciudadano»; luego, «Aletuyas semanales del otro jueves»; «Hasta que te hartes habrá aletuyas los martes», de 1929), pero sin que el componente político fuera nunca dominante. Es cierto que, entre broma y broma, aparecía la denuncia de la miseria popular y la oposición

al sistema político, pero, al menos en el material que hemos consultado, la coordinación de Arniches y Bagaría sólo surge excepcionalmente (el mejor ejemplo, la caricatura «Precocidad», de 1923).

La frustración de las intenciones reformadoras del primer bienio republicano es, pues, lo que convierte a las formas de expresión popular, en principio destinadas a un mero pasatiempo, en instrumento de filiación de contenidos y, sobre todo, de consignas políticas.

La nueva orientación revolucionaria de las organizaciones ampara la recuperación de las formas de lenguaje popular a que corresponde la aletuya política. Técnicamente, las tres fases de la aletuya —la presentación del tema, su desarrollo y la moraleja final— son respetadas, con una insistencia en figuras, contenido crítico y consejo final que responden al papel de una colaboración semanal orientada a subrayar la nueva orientación doctrinal del socialismo, a transmitir al pueblo su cambio de rumbo, más que a ilustrar una línea a lo largo de diferentes situaciones, como sugiere la caricatura política habitual. El encuadre de las aletuyas, cerrando la última página dominical de *El Socialista*, responde a este objeto.

Como en su oponente, la prensa política de derechas, las imágenes se agriarán progresivamente, en particular cuando recojan el balance de la represión de octubre. La ecuación original que propone desde su recuadro «Cayetano», pequeño burgués radicalizado, se transforma, a partir de un enfrentamiento socialista casi juvenil al fascismo y el capital, hacia la protesta violenta contra el «bienio negro». Las aletuyas electorales compuestas en colaboración con Javier Bueno, como sus carteles de propaganda para los comicios de febrero, culminan este proceso. Su estudio se encuadra, en todo caso, en el marco de una evolución doctrinal cuyos aspectos gráficos han sido hasta ahora desdénados, del mismo modo que la eclosión de poesía popular en tiempo de guerra civil.

A partir de 1939, y tras un momento de desolación que coincide con sus mejores trabajos, el prolongado exilio interior permite seguir la erosión de los acontecimientos sobre la labor de Robledano como dibujante. El hundimiento que muestran en los años cincuenta sus aletuyas de *ABC*, al abordar temas como las costumbres femeninas o el gamberrismo, no tienen sólo fundamento ideológico. Las exigencias de trabajo apenas permiten alguna reaparición marginal de la veta crítica, como en las aletuyas para un mesón, en el Madrid de los cuarenta, cuyos pareados finales enlazan con las de la preguerra. («Si Candelas hoy viviera, / tan triste fin no tuviera. / Porque el estraperlo hoy día / da fama y categoría»), y que, por otra parte, no logra sobrevivir a los efectos de la censura privada. Otro tanto sucederá con el denominador común de las evocaciones post-mortem. Nada expresaría mejor, a nuestro juicio, esta larga etapa final de más de tres décadas, compartidas en circunstancias análogas por tantos hombres de su generación, que su borrosa portada de unas novelas del Oeste escritas por otro de los publicistas dejado en el margen por la guerra. En definitiva, como testimonio de una lenta e inexorable destrucción. ■ A. E.