

# Las tácticas de Gila para hacer humor durante la dictadura franquista

ILLESCAS, Raúl Marcelo / Universidad de Buenos Aires - illescas.r@gmail.com

Eje: Estéticas y zonas altas-bajas del humor - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Gila – dictadura franquista – monólogos - dibujos

## > Resumen

A partir de una reflexión relacionada con la biografía y el humor, el presente trabajo analiza las condiciones que le permitieron a Miguel Gila Cuesta (1912-2001) hacer humor en plena dictadura franquista. Conocido simplemente como Gila, se abrió camino como dibujante, actor y humorista, y logró no solo sortear la censura del régimen sino también crear un público. En esta intervención me referiré a las tácticas mediante las cuales este artista pudo realizar su actividad a pesar del contexto imperante. Ellas son la construcción de personajes y su representación, entre ellos, del denominado “cateto”, el cual ofrece una mirada crítica y ácida aunque desde una perspectiva inocente. Además, la cosmovisión humorística de Gila está cimentada, por un lado, en una percepción quevediana –escéptica– de la realidad y, por el otro, en la convicción de que la violencia subyacente y la consecuente brutalidad normalizada, en la España de ese tiempo pueden leerse como semas barthesianos. Dichas condiciones determinan la internacionalización del personaje del “cateto”, como un arquetipo del hombre español inmerso en una dictadura, que es reconocido y festejado tanto por los partidarios franquistas como por los derrotados republicanos. Para esta participación selecciono y examino algunos de sus textos gráficos, publicados en las revistas *La Codorniz* y fragmentos de sus libros, guiones y *performances*.

## > Presentación

En esta presentación me referiré al modo en el que Miguel Gila Cuesta (1912-2001), conocido simplemente como Gila, utilizó el humor como táctica de resistencia, modo de reflexionar sobre lo sucedido para no olvidar y como forma curativa. Fue dibujante, actor y humorista, o un humorista que utilizó cuanto camino pudo para hacer reír y pensar.

Por este motivo, no encuentro mejor punto de partida que hacerme eco de la cita bajtiniana que nos convocó a estas II Jornadas: “la risa es una actitud estética ante la realidad” (Bajtín, 1986: 231). Presumo

que para Gila esta ha sido una de las claves de su trabajo y de supervivencia en la posguerra y durante la larga dictadura franquista.

En ese contexto, la decisión y las posibilidades no resultaban sencillas teniendo en cuenta que la denominada Guerra Civil Española fue una guerra –sobre todo– fratricida que, en lo inmediato, produjo una venganza interminable en los vencidos republicanos y, con el paso del tiempo, una herida traumática dada la extensión y la profundidad.

El General Francisco Franco, líder del levantamiento militar, luego de interrumpir y derrocar el gobierno democrático, organizó un régimen de características nazi-fascistas apoyado por la Iglesia Católica y dispuso el aislamiento de España, a comienzos de la Segunda Guerra Mundial. Considerado el centinela de Occidente dado que detuvo el Comunismo, recibió el apoyo de Alemania e Italia y el silencio aprobatorio de EEUU, entre otros países, contrarios al Eje.

En esa situación, Gila como tantos artistas e intelectuales, que no tuvieron que partir al exilio, llevó adelante su proyecto creativo para lo cual –en términos de Michel De Certeau (1996)– desarrolló una serie de tácticas, que son las que intentaré explicar brevemente aquí. Mientras Michel Foucault afirma: “donde hay poder hay resistencia” (1977: 116), De Certeau se ocupa ya no de quienes ostentan ese poder y son los productores de bienes materiales y simbólicos sino de la resistencia. Este teórico de la “antidisciplina” analiza las “mil maneras de hacer” (De Certau, 1996: 35) prácticas cotidianas en la cultura popular. Frente a las estrategias del poder, contrapone las tácticas, las argucias o como refirió Josefina Ludmer (1984) respecto de la producción de Sor Juana Inés de la Cruz, “las tretas del débil”. Michel de Certeau señala que –entre otras condiciones– las tácticas conllevan creatividad en sus acciones.

En el caso de Gila, se puede destacar la construcción de personajes y su representación, entre ellos, del denominado “cateto”, el cual ofrece una mirada crítica y ácida aunque desde una perspectiva inocente. Una de las acepciones del diccionario de la Real Academia define al cateto como una persona pueblerina y tosca, un palurdo rústico e ignorante. Gila lejos de considerar a esos personajes de manera despectiva, se asumía como uno de ellos y desde esa ignorancia y candidez leía el mundo críticamente.

Además, dicha cosmovisión humorística estaba cimentada, por un lado, en una percepción quevediana, es decir, escéptica de la realidad y, por el otro, en la convicción de que el hambre y la violencia subyacente y la consecuente brutalidad normalizada, en la España de ese tiempo se puede leer como semas barthesianos. Con ello me refiero a elementos significantes o palabras que, como afirma Roland Barthes, “en su inestabilidad, su dispersión, [se convierten en] partículas de polvo, reverberaciones del sentido” (1980:14).

Como adelanté, el comienzo de la actividad de Gila se produjo a través del dibujo. Se sabe a través de su autobiografía, *Y entonces nació yo. Memorias para desmemoriados* (1995), que sus primeros dibujos los realizó mientras prestaba servicio como voluntario y militante de las Juventudes Socialistas en el 5º

Regimiento comandado por el Gral. Enrique Lister. Luego y con la caída de la II República, Gila integró el bando de los vencidos por lo cual fue detenido en el campo de concentración cordobés de Valsequillo y, sucesivamente, en las cárceles de Yeserías y Torrijos. Como tantos soldados republicanos, cumplió el servicio militar durante cuatro años. Quizás para exorcizar la guerra y todo lo que esta conllevaba, garabateaba las figuras de compañeros y suboficiales de la “mili”<sup>1</sup>.

En el “Prólogo” a *Gila y sus gentes* (1957), el escritor y periodista Ángel Palomino reflexiona:

¿Qué ha aportado Gila como dibujante? La nariz. Es una nueva especie de nariz la de sus muñecos. Si alguien dibuja una deforme nariz en un chiste, lo hace con que el propósito de la deformación incite a la risa. Y eso ya no produce risa a ninguna persona inteligente. Gila dibuja esa berenjena colgando del entrecejo de sus soldados, de sus piratas, de sus bandidos, porque ésa es la nariz necesaria y suficiente, la nariz única que conviene a seres tan ingenuos para hacer la guerra con una sola bala, que vuelven a guardar cuidadosamente después de la batalla (Gila, 1957: 2).

De este modo, la nariz aberenjenada es la sinécdoque no solo de una persona, sino que también determina la cosmovisión de un pueblo. Las narices que dibujaba Gila, tan elementales e infantiles en sus trazos, refieren la candidez, la ingenuidad, la incomprensión y la incertidumbre del pueblo español en la posguerra, sin distinción de bandos. En relación con el soneto satírico quevediano a ese órgano sensorial, “A un hombre de una gran nariz” se puede recordar el primer cuarteto:

Érase un hombre a una nariz pegado,  
 érase una nariz superlativa,  
 érase una nariz sayón y escriba,  
 érase un pez espada muy barbado (Quevedo, 1963: 562)

Desde esa inocencia en las actitudes y en las reflexiones de los personajes, Gila pudo expresarse a través del humor gráfico con ironía y mordacidad y, en cada una de las situaciones disparatadas, evidenciar la situación asimétrica entre el fuerte y el débil, entre vencedores y vencidos.

Las viñetas explicitan sus obsesiones, que operan como constantes en toda su producción. En ellas se observan a sus personajes inmersos en la pobreza y en la violencia naturalizada. En el caso de esta última, Gila denunciaba de qué modo el Franquismo, lejos de una actitud pacificadora, intensificó el odio e interiorizó la violencia en todos los españoles.

El pasaje de Gila a los medios gráficos parece algo natural en su primera incursión en la revista *La Codorniz*. En este sentido, la censura franquista resultó un factor decisivo dado su carácter eminentemente represivo, ya que estaba dirigida por el nacional-catolicismo. Esa situación influía y condicionaba qué se

<sup>1</sup> En España se denominaba así al servicio militar.

publicaba y, sobre todo, las posibilidades de recepción tanto de la crítica como del público. A pesar de ello y como refiere Miguel Mihura, creador y director de la publicación entre 1941 y 1944:

La Codorniz nació para tener una actitud sonriente ante la vida; para quitarle importancia a las cosas; para tomarle el pelo a la gente que veía demasiado en serio, para acabar con los cascarrabias; para reírse del tópico y del lugar común; para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía. Para decir a nuestros lectores: “No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. [...] Y aquí, reunidos, mientras la gente discute y se mata, nosotros, en un mundo aparte, vamos a hablar de las mariposas, de las ranas, de los gitanos, de la luna y de las hormigas. Y nos vamos a reír de los señores serios y barbudos que siempre están dando la lata y buscándole los pies al gato” (Moreiro, 2004: 235).

Así, la revista comenzó a publicarse en medio de la posguerra con la consigna: “La revista más audaz para el lector más inteligente”. La audacia suponía por un lado, la explícita evasión practicada como un juego infantil que, desde esa actitud y perspectiva, embestía contra la solemnidad reinante y por ende, contra la vida cultural del régimen. A través de esa actitud lúdica, los lectores podían escapar –fugazmente– de la realidad y del clima sociocultural opresivo y timorato impuesto por el régimen. Por otro, la audacia suponía que esa generación de humoristas –cuyas familias estaban próximas al Franquismo– proponía una nueva impronta en la posguerra.

Más allá de la forma y los procedimientos, *La Codorniz*, una revista humorística pero en absoluto frívola, trabajó –en apariencia– para pasar un momento amable y olvidar el horror de la guerra y consiguió todo lo contrario, puesto que los chistes y las viñetas daban cuenta de una realidad nada edificante. En ese contexto, *La Codorniz* establecía una lectura de la realidad a través de la evasión y creaba un público, que elegía u optaba por soluciones disparatadas y absurdas, las cuales serían llamadas “codornicescas”. Igualmente, soportó la lupa vigilante de la censura, que intentó ser implacable aunque incapaz para leer.

De manera que considerando el carácter y el espíritu de *La Codorniz* y la situación imperante, la publicación resultaba un espacio propicio para Gila que colaboró en ella entre 1942 y 1951. Al inicio firmaba con el seudónimo de XIII y más tarde fue –definitivamente– Gila.

La forma de presentación del joven dibujante para conseguir trabajo fue original y, desde luego, a la altura de las circunstancias. Así, el director Miguel Mihura recibió la siguiente imagen, acompañada por una tarjeta en la cual se leía: “Le mando este chiste, si le gusta, me lo publica y si no le gusta, me lo firma por detrás, ya que soy un gran admirador de usted”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Recuperado de: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-gila-nunca-fue-serio/4444661/>



Es probable que la clave de la publicación para evadir la censura tenga relación con la figura de la ironía. Ya sea en los chistes como en las caricaturas o en las viñetas se operaba con el doble sentido entre lo que dice y lo que –efectivamente– se quiere decir, contando, desde luego, con la complicidad de ese público que la revista denominaba “el lector inteligente”.

Gila reconoció esa posibilidad, esa treta, e hizo de la ironía un instrumento productivo, dada la contradicción que explicita. La misma –en tanto juego– expresaba algo que no se podía decir abiertamente. Así, permitía subvertir y privilegiar aquello que permanecía no dicho, obturado.

Una etapa posterior –quizás, la que le otorgó mayor visibilidad y reconocimiento– es la de monologuista. Sin temor a equívocos, se puede afirmar que Gila fue el primer “standapero”<sup>3</sup> de la península ibérica.

La puesta en escena era sencilla, austera. Consta de una mesa o un pie, que solo exhibían un teléfono. La elección de este aparato tecnológico permite más de una lectura. Por un lado, ese artefacto negro de baquelita con disco para marcar conectado mediante un cable a un tubo para oír y hablar era reciente en España y, por ese motivo, muy pocos tenían acceso a él. Por otro, la escena desnuda y la presencia estelar del teléfono daban cuenta del encierro y la incomunicación en la que la dictadura había sumido a España. Era evidente que su intención era buscar o crear “interlocutores válidos”. En un reportaje otorgado al diario *ABC*, en 1982, Gila afirmaba:

<sup>3</sup> Neologismo para referirse al “stand up”.

—(El teléfono) Es una buena forma de poder establecer un diálogo sin tener que recurrir a ningún compañero. Hacemos una buena pareja. Fíjate que los dúos no duran mucho, excepto Tip y Coll,<sup>4</sup> y el teléfono y yo llevamos más de treinta años juntos, ¡y sin tener diferencias!<sup>5</sup>

De manera que cuando Gila subía a escena, ya fuera protagonizando a un soldado, un bombero, un cirujano o uno de su pueblo, vestido con boina y ambo con camisa roja o blanca, utilizaba el teléfono como arma o ventana para entablar un diálogo disparatado e irónico y para explicitar lo absurdo de la dictadura.

En todos y en cada uno de sus monólogos asumía la condición de cateto o paleta, sobre todo cuando –en ocasiones– prescindía del aparato para traer y remedar las historias de su pueblo. Del mismo modo que el argentino Luis Landriscina, Gila se servía de esos personajes como modo de ilustrar la cultura popular, frente a la creciente intensidad del régimen por europeizar España. (Franco buscó en los años sesenta, reinsertar al país mediante el turismo). Gila apelaba a las tradiciones populares, a las anécdotas y los personajes distintivos de las pequeñas comunidades manteniendo sus modismos, sus refranes y sus diferentes tonos. Asimismo, esas historias mínimas que daban cuenta de las costumbres más acendradas como –por ejemplo– “dar a luz” en las casas es lo que le permitía unir lo brutal, lo ingenuo y lo surrealista. Respecto de los partos domiciliarios proponía diferentes versiones; una de ellas recordaba que, cuando nació, su madre no estaba en casa puesto que había ido a pedirle perejil a una vecina y que dado que su padre había muerto en un accidente, “él era un hijo póstumo”. La escena se completaba con la auto-presentación del recién nacido: “¡Mamá, que ya he nacido!” y el reto de la mujer sorprendida: “Que sea la última vez que naces solo”. En esa deriva desopilante, el bebé esperó a nacer en mayo, porque la familia carecía de calefacción. Dado que habitaban en una buhardilla, su abuela le decía que el vecino de arriba era Dios. La otra versión perteneciente a “La verdadera historia de mi vida” contaba:

Yo tenía que nacer un 12 de octubre, pero no pude nacer ese día porque era fiesta nacional y estaba todo cerrado, así que me esperé unos días y nací un jueves, que era un día laborable y ya estaba todo abierto.

Mi mamá había ido a la peluquería para hacerse la permanente. Mi mamá tenía la cabeza metida en el secador cuando se me ocurrió nacer, y mi mamá con el ruido del secador no se dio cuenta de que había dado a luz, pero una señora que estaba en el sillón de enfrente dijo:

—¿Es de usted ese niño?

Y dijo mi mamá:

—¡Ay, sí, qué tonta! Pues si no llega a ser por usted, oiga, es que ni me entero de que he dado a luz.

---

<sup>4</sup> Pareja humorística de la escena española formada por Luis Sánchez Polack (Tip) y José Luis Coll (Coll). Estuvieron unidos desde 1967 hasta 1995.

<sup>5</sup> En línea: “Treinta años de humor con Gila” (REPORTAJE) En: M.B ABC, LUNES 23-8-82. En línea: <http://humoristan.org/es/articulos/treinta-anos-de-humor-con-gila/>

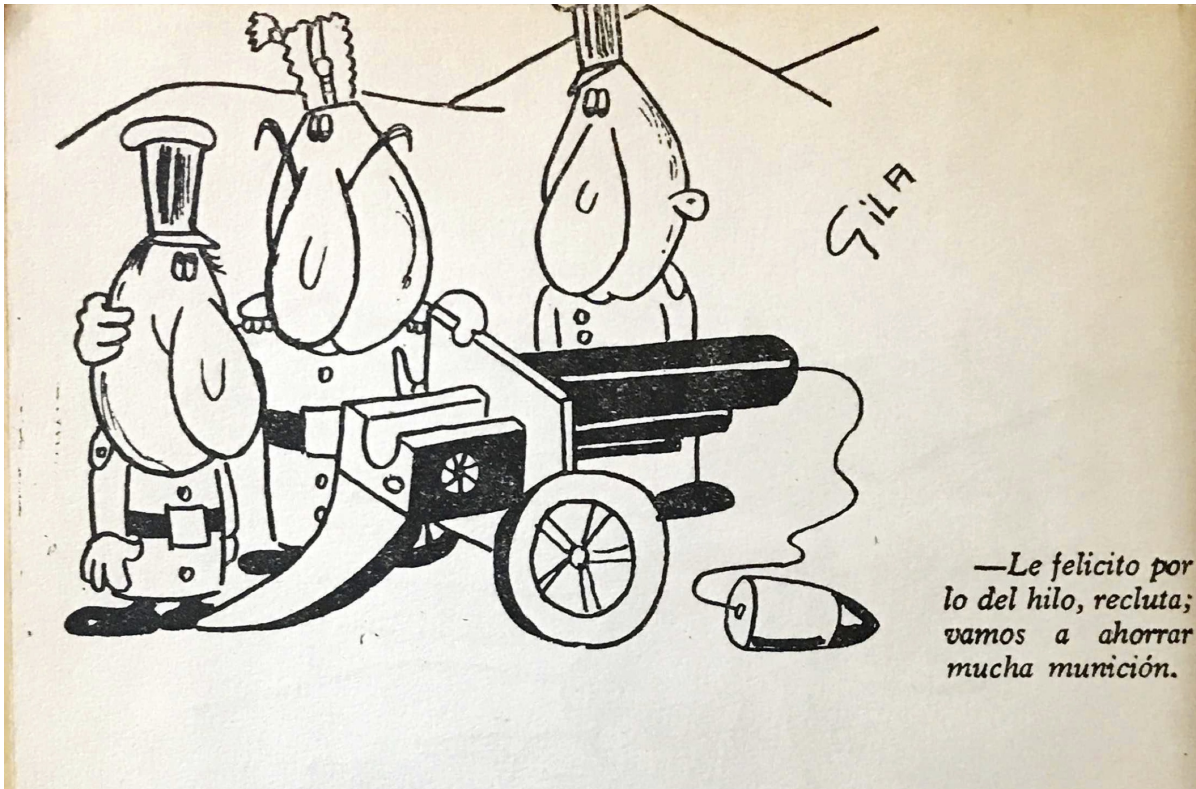
Mi mamá se puso muy contenta, me dio un baño con champú anticaspa, me puso un rato debajo del secador, me envolvió en una revista del corazón y me llevó a casa para que me conocieran (Gila, 1995: 3).

En cuanto a sus monólogos es necesario destacar el modo de concebirlos. Además, su trabajo como actor planteaba –a través del teléfono– las situaciones más absurdas. Por ejemplo, en el monólogo “La guerra” llamaba al enemigo para saber cuándo iban a atacar y, que eventualmente, no lo llevaran a cabo durante la siesta. O personificando a un bombero, avisaba que acudiría de inmediato a sofocar el incendio, pero en autobús. En estos personajes o cualquier otro, Gila se presentaba frente al público, grave, hierático e incluso insensible y, desde esa actitud, demolía la realidad y lograba que los espectadores se rieran de la tragedia de la guerra o de la vida que les había impuesto el régimen.

Sobre todo ese humor que conjugaba lo cotidiano, lo costumbrista y lo surrealista tenía objetivos precisos. En el aspecto formal, cada uno de los monólogos, de las historias atentaban contra la solemnidad y, en el aspecto ideológico, trabajaban contra el olvido y a favor de la memoria, cuando esta aún no era objeto de análisis. En síntesis, dinamitar lo solemne y mantener la memoria no solo de la guerra sino de una posguerra cruel, vengativa, hambrienta y plena en humillaciones.

Gila ponía en eficacia una serie de procedimientos en sus monólogos para explicitar esas condiciones. En primer lugar, proponía historias concisas y tremendas. En segundo lugar, si cada historia se constituía en un caso, la figura retórica que definía el relato era la hipérbole. Este procedimiento en sus monólogos podría leerse como equivalente a la nariz aberenjenada de las viñetas. Es decir, Gila contaba la guerra mediante la alteración exagerada de la realidad, la desmesura. A este procedimiento y en tercer lugar, es necesario incorporar el humor negro sin sutilezas, que presentaban todas las acciones bélicas hasta las más nimias en su dimensión más violenta. Como se sabe, el denominado humor negro ridiculiza o trata de manera desprejuiciada o escabrosa situaciones o sentimientos dolorosos con una intención crítica próxima a la ironía. Este tipo de humor es una vía directa a la estética quevediana, escéptica. Quizás todo ello contribuyó a la tipificación brutal y grotesca del español.

También se reconoce una relación entre el humor negro y una mirada y una actitud absurdas a partir de una deliberada subversión de las leyes de la lógica y de la experiencia.



Por último, no se puede obviar la ironía que, además de un recurso narrativo y de comunicación, es otro procedimiento que atenta contra el orden establecido. Gila intentaba el dismantelamiento simbólico, presentaba combate a los tópicos sociales, las costumbres, el *status quo* binario y arbitrario, que intentó perpetuar el Franquismo.

De manera que mediante el humor representaba, explicitaba, la situación traumática con los procedimientos a fin de conseguir una mayor expresividad y desde luego, hacer reír. Respecto de la tradición del humor en ese país, Ramón Gómez de la Serna en su ensayo “Gravedad e importancia del humorismo” proponía:

El humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida [...] El mayor reactivo de la vida, lo que la ataca en lo entrañable es este contraste entre la risa y el llanto, entre la vida y la muerte [...] El humorismo debe ser esa explosión de realidad inevitable que surge en las fiestas y en los funerales, como comentario definitivo del vivir, como preparando al mundo para bien morir (1930: 377).

Así, Gila que participó en la Guerra Civil y padeció la posguerra, se convirtió en un testigo de ambas situaciones dramáticas desde el humor como atajo. Su modo de contar era hilarante, ingenuo y elegante. Desde lo absurdo, lo grotesco y lo paradójico establecía sus tácticas frente a las estrategias de la censura franquista para criticar y darle voz a los silentes y silenciados. En lo personal, Gila humorista –en el contexto de la dictadura franquista– puede pensarse desde Sigmund Freud (2000), que consideraba el



humor como una clave del principio del placer y para el triunfo del yo como un mecanismo de defensa, que pone en marcha el individuo frente a las adversidades. En lo colectivo y como creador, buscó terminar con las trincheras, con “las dos Españas” de republicanos y franquistas y, a través del humor balsámico, recordar –una y otra vez– e impedir que se olvide ese drama.

## Bibliografía

- Bajtín, M. (1986). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. México, Siglo XXI editores.
- De Certeau, M. (1996). *La Invención de Lo Cotidiano. 1 Artes de Hacer*. México, Universidad Iberoamericana/Iteso/Centro Francés de Estudios Mexicana y Centroamericanos.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Freud, S. (2000). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza.
- Gila, M. (2002). *Cuentos para dormir mejor*. Madrid, Planeta.
- Gila, M. (2001). *Siempre Gila. Antología de sus mejores monólogos*. Madrid, Ed. Aguilar.
- Gila, M. (1998). *Memorias de un exilio. Argentina mon amour*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- Gila, M. (1995). *Y entonces nació yo. Memorias para desmemoriados* Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- Gómez de la Serna, R. (1930). *Gravedad e importancia del humorismo*. En: *Revista de Occidente* N° 84, pp. 348-391. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset.
- Ludmer, J. (1984). *Las tretas del débil*. En González, Patricia y Ortega, Eliana (Comps.): *La sartén por el mango*, pp. 1-7. San Juan de Puerto Rico, Huracán.
- Moreiro Prieto, J. (2004). *Mihura: humor y melancolía*. Madrid, Algaba.
- Quevedo, F. de. (1963). *A un hombre de una gran nariz*. En *Obras Completas I*, p. 562. Edit. Plantea, Barcelona.