

Jardiel versus Mihura: ¿Un caso de plagio? Cinedramas y revistas musicales

José Manuel Alonso Feito

Università del Salento
Italia

Resumen: Enrique Jardiel Poncela pretendió desde muy joven erigirse en maestro de técnicas humorísticas y atribuirse la paternidad de ellas afirmando, en ocasiones, que determinados escritores humoristas de su generación le copiaban utilizando su técnica y sus ocurrencias. La ‘obsesión’ de Jardiel toma cuerpo cuando en diciembre de 1928 envía una carta a Miguel Mihura en la que le acusa de plagio. Durante el año en cuestión ambos escritores colaboran asiduamente en la revista semanal *Gutiérrez*. Jardiel con la misiva pretende “hacer público un hecho que está en la conciencia de cuantos conocen mi labor íntegra y tu propia labor”. El objetivo de este estudio es el de determinar si los textos de Mihura son fruto de la intertextualidad o meros y vulgares plagios.

Palabras clave: Plagio, intertextualidad, parodia, humorismo, literatura popular.

A Case of Plagiarism? Jardiel versus Mihura

Enrique Jardiel Poncela claimed to be, since an early age, a master of humoristic techniques. He even proclaimed himself to be the founder of them. In several occasions, he stated that certain humor writers of his generation copied from his work, using his own techniques and his lines. Jardiel ‘obsession’ becomes reality when in December 1928 he writes to Miguel Mihura accusing him of plagiarism. In the same year both writers were working together for the weekly magazine *Gutiérrez* and in his letter Jardiel aims to “make public a fact that is in the conscience of those who know my whole work and yours”. The objective of this study consists in determining if the texts by Mihura are the result of intertextuality or mere and vulgar plagiarism.

Keywords: Plagiarism, intertextuality, parody, humour, popular literature.

1. JARDIEL Y LA ORIGINALIDAD A TODA COSTA

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) demostró, sobre todo en sus primeros años de producción literaria, una cierta obsesión por lo que él consideraba copias o plagios por parte de sus coetáneos escritores. Encontramos una primera prueba de todo ello en un texto suyo publicado bajo el título «Mi regalo de año nuevo a los lectores y lectoras» (1927). El preámbulo es revelador de sus intenciones:

Para celebrar el año nuevo, tengo el gusto de regalar a mis lectores una fórmula para escribir cuentos humorísticos. Podrá serles de gran utilidad, como ya les está siendo por ahí a algunos adorables compañeros. Y sólo ruego que me envíen la mitad de las ganancias que les proporcione para ver si los citados compañeros se deciden a hacer igual.¹

Acusación similar encontramos en el texto «Exasperación del amor. Estudio en frío del corazón apasionado» (1928). En él, el autor advierte con una nota a pie de página sobre el elevado número de escritores que copian de otros, de él mismo en concreto, lógicamente:

Cuando un espíritu original (1) cambia de medio, se esfuerza por recoger las sensaciones que ese nuevo medio le depara [...]. (1) Se llama 'espíritu original' en literatura al que escribe sin copiar a los demás. Esto va siendo cada día más raro.²

También es destacable a este respecto un artículo titulado «Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista» (1926), en el que Jardiel da instrucciones a un supuesto lector para que aprenda a escribir un sketch. En este manual de instrucciones intuimos ya al autor obsesionado con el control del proceso creativo: personajes, decoración, movimientos en escena, entonación, etc.: "Argumento trágico para un sketch planeado en escenas y dedicado a mi amable comunicante D. F. S. de Ma-

¹ Jardiel Poncela, Enrique: «Mi regalo de año nuevo a los lectores y lectoras», *Buen Humor*, 317 (27-XII-1927), pp. 16-17.

² Jardiel Poncela, Enrique: «Exasperación del amor. Estudio en frío del corazón apasionado», *Gutiérrez*, 67 (8-IX-1928), pp. 8-9, citamos p. 8.

drid, que quiere escribir un sketch y anda loco buscándole un argumento”³.

Éstos son sólo algunos ejemplos que nos dan una idea de las pretensiones de Jardiel: erigirse en maestro de técnicas humorísticas y atribuirse la paternidad de tales técnicas afirmando, de forma indirecta o no tanto, que determinados escritores humoristas de su generación le copiaban utilizando su técnica y sus ocurrencias. Todo esto nos lleva a pensar que en el ambiente de los humoristas españoles de los años veinte el problema de la copia, influencia, plagio, intertextualidad (o, al menos, las sospechas de que esto sucediera) era moneda corriente y nadie estaba a salvo de ser acusado de plagiarlo. Aunque la verdad, y todo hay que decirlo, los únicos casos que he hallado de acusaciones, directas o indirectas, de plagio provienen del mismo dedo acusador: el de Jardiel Poncela.

2. MIHURA PLAGIARIO (POR BOCA DE JARDIEL)

La ‘obsesión’ de Jardiel toma cuerpo, nombre y apellidos cuando, en los últimos días de diciembre de 1928, a punto de publicar su primera novela⁴ y en un momento dulce de su carrera periodística⁵, envía una carta privada a Miguel Mihura (1905-1977) —éste en sus inicios como escritor y con cierta fama por su original estilo entre los humoristas de su generación y entre los lectores de las revistas humorísticas de la época— en la que le acusa de plagio. Sus palabras son reveladoras: “la influencia en literatura es lícita [...]; lo que ya no es lícito es el plagio. Los hijos nacen ‘influidos’ de sus padres, pero no los pla-

³ Jardiel Poncela, Enrique: «Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista», *Buen Humor*, 217 (24-I-1926), pp. 14-15, citamos p. 14.

⁴ *Amor se escribe sin hache*. Es la primera novela larga de Jardiel Poncela. Fue publicada por primera vez en 1929 por ‘Biblioteca Nueva’ en Madrid. Precisamente, en el prólogo de la primera edición, el autor, hablando de sus amigos, se refiere a Mihura con estas palabras: “con su tipo de obispo, lo oye todo y lo celebra todo. Pero hay que tener mucho cuidado con él, porque cuando oye algo bueno, se deja influir demasiado. Con algunas páginas escritas por mí, él ha logrado después bastantes elogios” (Moreiro, Julián: *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid: Algaba, 2004, p. 82).

⁵ Colaboraba con éxito en aquella época en la revista *Gutiérrez*, pero ya había dejado muestra de su talento en varias revistas humorísticas e infantiles del periodo como *Buen Humor*, *Chiquilín*, *Cosquillas*, etc.

gian jamás”⁶. Durante el año en cuestión ambos escritores colaboran asiduamente y con bastante éxito en la revista semanal *Gutiérrez*, fundada por K-Hito en 1927⁷. Jardiel con la misiva pretende “hacer público un hecho que está en la conciencia de cuantos conocen mi labor íntegra y tu propia labor [la de Mihura]”⁸.

El hecho origen de la diatriba al que hace referencia Jardiel Poncela es el supuesto empleo por parte de Miguel Mihura de temas y técnicas humorísticas que aquél consideraba fruto de su invención personal y, por extensión, de su propiedad:

Desde hace muchos meses, más de dos años, vienes utilizando para tus cuentos y artículos todos aquellos trucos, desplantes, equivalencias, resortes, comparaciones, hipérbolos, incongruencias y juegos de ingenio que yo inventé para mis artículos y mis cuentos. [...] El plagio en este caso es tan patente que cuando tú comenzabas a publicar mucha gente me preguntó si era yo quien lo hacía con seudónimo.⁹

El asunto del supuesto plagio por parte de Mihura ha tenido poco eco en la crítica y, sin embargo, como nos indica Kevin Perromat Augustín, “las acusaciones de plagio se pueden convertir en utilísimas herramientas para analizar los intereses, los distintos paradigmas y fuerzas en conflicto en un periodo concreto de la historia literaria”¹⁰. Situados ambos autores en el contexto creativo de las vanguardias, al menos en sus primeras épocas como literatos, en el que la influencia y la imitación estaban a la orden del día, tales fenómenos, digamos de intertextualidad, han sido atribuidos por la crítica a la evolución natural de las cosas o a cuestiones ligadas a rivalidades profesionales

⁶ En: Mihura, Miguel: *Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*, ed. de José Antonio Llera. Salamanca: Espuela de Plata, 2007, p. 70.

⁷ *Gutiérrez*, semanario satírico, se publicó en Madrid entre 1927 y 1934. Fundado y dirigido por Ricardo García López, ‘K-Hito’, caricaturista, escritor y director de cine, entre otras cosas. Entre los colaboradores de la revista cabe destacar, además de a Jardiel y Mihura, a Antonio Robles, Edgar Neville, José López Rubio y Wenceslao Fernández Flórez, entre otros.

⁸ En: Mihura (2007), *op. cit.*, p. 69.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ Perromat Augustín, Kevin: «Algunas consideraciones para el estudio del plagio literario en la literatura hispánica», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 37 (2007), p. 27, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/coplagio.html>.

sin entrar excesivamente en el análisis profundo del episodio concreto¹¹.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, podríamos despachar la carta de Jardiel como un berrinche (no me consta tampoco que fuese interpuesta por el ofendido ninguna denuncia formal de plagio) dictado por celos profesionales. En cualquier caso, el episodio también nos podría servir como punto de partida para analizar y estudiar un modo de hacer literatura en el que en un contexto determinado se pone en práctica una especie de comunidad creativa que se convierte en una suerte de laboratorio de cooperación literaria enormemente fructífero. Parece evidente que en la llamada "Otra generación del 27"¹², como la bautizó López Rubio, unos imitaban a los otros y los otros a los unos: hay resortes lingüísticos de Antonio Robles, por ejemplo, que están en el mismo López Rubio y viceversa; y lo mismo sucede con el tipo de parodia de Fernando Perdiguerro, la cual, según mi análisis, fue imitada, sin duda, por Miguel Mihura y, en parte, por Jardiel Poncela.

Volvamos ahora a la epístola punto de partida de nuestro estudio. La cuestión que nos interesa es la famosa carta y su 'verdad' o 'mentira'. Veamos de qué modo va desgranando Jardiel las culpas de Mihura:

Tuve que dejar de hacer los *Argumentos de películas* [...] porque eran exactos a las cosas que tú hacías [...]. Cuando yo ideé mi serie de *Cuentos trágicos* [...], tú hiciste tu serie de historias trágicas. Cuando escribí

¹¹ Valgan como ejemplo los siguientes juicios: "Los celos de Jardiel Poncela están injustificados; la obra de ambos evoluciona hacia lugares muy diferentes, y no hay plagio, lo que ocurre es que Jardiel quería ser él solo el inventor de la vanguardia de su época, todo es una paranoia suya" (Llera, en Mihura (2007), *op. cit.*, p. 25); "leídos con detenimiento, aquellos artículos y cuentos de Jardiel y Mihura sólo coinciden en los mecanismos más anecdóticos y superficiales. [...] Conociendo el carácter tan competitivo de Jardiel, no era extraño que le preocupara la posible delantera que pudiera cogerle Mihura" (Valls, en: Mihura, Miguel: *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, ed. de Fernando Valls. Madrid: Espasa Calpe, 2006, pp. 49-50); "Mihura encuentra pronto una voz propia con la adopción de un punto de vista tendente a puerilizar la realidad, frente al gusto por lo inverosímil característico de Jardiel, más variado y experimental" (Moreiro (2004), *op. cit.*, p. 86).

¹² El nombre que dio José López Rubio al grupo de escritores humoristas surgido en España en los años veinte con autores como Jardiel, Mihura, Neville, López Rubio. Véase López Rubio, José: *La otra Generación del 27. Discurso y cartas*. Edición, introducción y notas de José M. Torrijos. Centro de documentación teatral, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes: 2003.

las *Comedias rápidas* de todos los países, tú entraste en ellas a saco hasta agotarlas [...]. A mis caricaturas de los géneros teatrales, diste la réplica haciendo la opereta y otras más. [...] Cuando yo ideé el truco de las citas idiotas a la cabecera de los artículos, tú pusiste citas idiotas en los tuyos, llegando a cogerlas por completo [...]. Cuando a mí se me ocurrió acabar los cuentos con un diálogo entre el lector y el autor, tú escribiste diálogos entre el lector y el autor. A una aventura de Sherlock Holmes me contestaste con una aventura de otro detective enfocada y resuelta con el mismo mecanismo y concluida con las mismas palabras. Cuando yo metí versos incongruentes en el texto de los cuentos, tú metiste versos. Cuando yo los comenzaba con preámbulos absurdos [...], tú hiciste preámbulos absurdos [...]. Cuando yo escribía largos principios [...], tú escribiste largos principios en el mismo tono [...]. Si yo puse en mis cuentos diálogos ingleses en camelo, tú pusiste en tus cuentos, en camelo, diálogos ingleses.¹³

Como se puede observar las acusaciones son claras y explícitas y parece claro que no nos queda más remedio que tratar de desvelar su fundamento o su inconsistencia. Lo haremos analizando algún ejemplo de la parodia del llamado “cinedrama” (argumentos de películas) y de los espectáculos de la revista musical.

3. ARGUMENTOS DE PELÍCULAS: LA PARODIA DEL WESTERN

Entre 1926 y 1934 Jardiel publica primero en *Buen Humor* y después en *Gutiérrez*, alternando con otros géneros, una serie de relatos y piezas teatrales titulada *Argumentos de películas* en los que parodia algunos géneros cinematográficos. Mihura también lo hace a partir de 1928 con algunas piezas breves de una serie titulada *Las profesiones y sus dramas* entre las que se incluye el texto «El desfiladero del diablo», publicado el 14 de abril de 1928 en *Gutiérrez*, justo una semana después de que Jardiel publicara en la misma revista su ‘cinedrama’ «Carne de búfalo. El terror del rancho». En ambos textos se parodian, fundamentalmente a través del absurdo, de la hipérbole y del travestimiento, diferentes momentos típicos y tópicos del cine del oeste americano. Por ejemplo, ambos desarrollan una historia de amor con enamoramientos instantáneos y fulminantes que evo-

¹³ Mihura (2007), *op. cit.*, p. 71.

luciona con altibajos y alguna dificultad por la presencia de los malvados bandidos. Tanto en «Carne de búfalo» como en «El desfiladero del diablo», la protagonista femenina es salvada por el héroe mientras el caballo de la joven se desboca:

Una tarde de primavera volvía Patsy del poblado, adonde iba diariamente a tomar la emulsión Scout, y su caballo se desbocó como un abrigo mal cortado. Patsy pidió auxilio y disparó su revólver. Y de pronto [...] un joven salió de entre las ramas de un grupo de árboles genealógicos y se lanzó en su socorro; la cogió de sus largos cabellos, dio un vigoroso tirón y le evitó una muerte cierta. [...] A la media hora y treinta minutos volvía en sí y se sintió dulcemente abrazada por el joven, que tenía en sus manos los largos cabellos arrancados involuntariamente a Patsy.

— ¡Oh! —gimió la muchacha—. ¡Gracias, gracias! ¡Me ha salvado usted la vida y además me ha dejado el pelo a lo 'garçon'... ¡Gracias!

—¿Me ama usted? —indagó él.

—Con toda el alma.

Después de lo cual, se besaron con ternura y dispararon sus revólveres.¹⁴

RUTH. (*Subida en un caballo que galopa vertiginoso.*) — ¡Oh! ¡Mi caballo se ha desbocado! ¡Estoy perdida! ¡Caeremos irremisiblemente en el profundo precipicio!... (*Hay unos momentos de angustia insana y brutal.*) ¡Ah, qué júbilo! ¡Han tirado un lazo a mi caballo, que lo ha hecho parar! ¡Estoy salvada!...

EDIE. — La he salvado yo que, como tengo el cabello bastante ondulado, soy bueno y heroico. Me ha ayudado Bird, mi noble e inteligente caballo.

RUTH. — Gracias, valeroso muchacho. Siento ya que le amo. En mi rancho tiene usted un puesto de vaquero. Y ahora, démonos un beso prolongado.¹⁵

Como vemos las similitudes son bastante evidentes, aunque la diferencia principal quizá esté en la actitud de los personajes que se conecta naturalmente con el tipo de estructura genérica

¹⁴ Jardiel Poncela, Enrique: «Carne de búfalo», *Gutiérrez*, 45 (7-IV-1928b), pp. 8-9, citamos p. 8.

¹⁵ Mihura, Miguel: «El desfiladero del diablo», *Gutiérrez*, 46 (14-IV-1928), pp. 16-17, citamos p. 16.

utilizada: el hecho de que en el texto de Mihura los propios personajes comenten su suerte en momentos presuntamente dramáticos, carga de mayor contenido humorístico la escena. En cualquier caso, las ocurrencias de Jardiel pueden ser consideradas más vanguardistas e imaginativas (pensemos en los árboles físicamente existentes que por trasposición se convierten en árboles genealógicos) e incluso, en algún caso, como en las referencias al caballo desbocado que montan las protagonistas, Mihura parece tomar descaradamente prestadas algunas ideas jardielianas.

En las dos historias triunfa el amor y se impone el final feliz típicamente cinematográfico, aunque con el tratamiento paródico natural en cualquier texto humorístico:

Y el hijo de «Carne de Búfalo» no era otro que el joven a quien amaba Patsy. Diez minutos más tarde se casaban. Al año tenían un hijo y disparaban sus revólveres alegremente.

Desde entonces en el rancho reina la felicidad. «Carne de Búfalo» trabaja ahora para su nieto, y todo el ganado que roba en sus correrías lo mete en el rancho de Pickman.¹⁶

EDIE. — Estoy llorando, pues esta tragedia me conmueve extraordinariamente. Es un drama de vaqueros que estremece.

RUTH. — Sin embargo, besémonos prolongadamente.

EDIE. — ¡Besémonos! (*Se besan.*)

Su amor quedó sellado con un beso, y en el corazón de Ruth, la hermosa muchacha, floreció la ilusión.¹⁷

Sin embargo, sería conveniente detenernos un momento para analizar con mayor profundidad los finales de las historias presentadas. La cuestión es la siguiente: las historietas de los dos autores son delirantes y transitan por caminos cercanos al absurdo; cada una de las premisas de las acciones y de las situaciones que se presentan son absurdas, es decir, poco racionales, y sus consecuencias son lógicas porque parten de una premisa que el lector debe dar por buena. Esto es: no nos encontramos ante textos anárquicos, sino que en ellos se pone en funcionamiento un mecanismo basado en una suerte de silogismos absurdos. Lo interesante es ver hasta qué punto nuestros autores

¹⁶ Jardiel Poncela (1928b), *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ Mihura (1928a), *op. cit.*, p. 17.

son capaces de llevar hasta sus últimas consecuencias un planteamiento de este tipo. Tratemos de explicarnos: ¿es necesario aclarar al final de la historia cuáles son las consecuencias finales de las acciones y situaciones? ¿Es necesario dar al lector una clave de lectura que le permita desentrañar los intrínquilos que sostienen la historieta aun cuando ésta es puramente delirante? Me parece que en el caso de Jardiel existe la necesidad de dar esa llave al lector para que la historia adquiera una cierta lógica que lo deje satisfecho; en el caso de Mihura esa necesidad no se percibe y el autor deja al lector colgado de una historia que no tiene, por decirlo de alguna manera, ni principio ni final.

En «Carne de Búfalo» Jardiel Poncela utiliza las últimas líneas del relato para recomponer un puzzle que el autor se empeña en racionalizar, dando una lógica innecesaria a un argumento que probablemente al autor le resultaba demasiado ilógico:

De improviso un hombre mandó hacer el alto el fuego y se colocó a la puerta del rancho gritando:

—¡David Pickman y su hija están bajo mi protección!

Aquel hombre era el hijo de 'Carne de Búfalo'. Y el hijo de 'Carne de Búfalo' no era otro que el joven a quien amaba Patsy.¹⁸

Todo esto no deja de ser curioso: Jardiel rechazó siempre los elementos verosímiles que aparecían en sus comedias teatrales, "sólo lo inverosímil me subyuga; de tal suerte que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concepción y con repugnancia"¹⁹. Sin embargo, y como señala la crítica, la tendencia de Jardiel es la de dar un sentido lógico a sus comedias sobre todo en la resolución de los conflictos o enredos planteados²⁰. Esto se podría justificar claramente por la necesidad de dar al público un producto que éste pudiese desentrañar sin demasiada dificultad. Dar una cierta lógica a los argumen-

¹⁸ Jardiel Poncela (1928b), *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ *Obras completas*. Barcelona: AHR, 1973, vol. I, p. 879.

²⁰ "Ciertas reiteraciones abusivas, virajes demasiado violentos, humanizaciones súbitas dentro de una línea deshumanizada, desconcertantes cambios de género; explicaciones, justificaciones demasiado minuciosas, barroquismo artificioso" (Marquerie, Alfredo: «Novedad en el teatro de Jardiel», en: Rof Carballo, Juan (et al.): *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 63-81, p. 75); "excesivo enredo y acumulación de personajes y situaciones, que luego quiere clarificar y explicar" (García Pavón, Francisco: «La inventiva de Enrique Jardiel Poncela», en: Rof Carballo et al. (1966), *op. cit.*, pp. 85-104, citamos p. 92).

tos tratados formaba parte, digamos, de un cierto pacto tácito entre autor y público en el mundo del teatro, género latente quizás ya desde su juventud en Jardiel. En Mihura, sin embargo, a la premisa absurda de cada acción del relato, siguen las consecuencias, absurdas también, pero que operan dentro de una lógica que podríamos situar fuera de lo racional: por ejemplo, los protagonistas están atados a las vías del tren en el desierto de Arizona y logran, no se sabe muy bien cómo, poner trozos de queso cerca de las ligaduras para que las enormes ratas del lugar desgajen las cuerdas que les mantienen inmóviles; es todo 'normal' si partimos de la premisa de que también las vías del tren han sido puestas allí por arte de magia, ya que un momento antes no existían, gracias a que uno de los bandidos, vistiéndose de guardabarreras, ha conseguido que pase el tren justamente por ese lugar. De este modo, el autor no siente la necesidad de aclarar ciertas cuestiones al lector (aunque a veces, siguiendo la técnica jardieliana de la conversación entre autor y lector, trate de legitimar con ironía lo que está contando: cuando el personaje del caballo propone que pongan un cartel en un charco que diga 'Océano Atlántico' para que pase un avión "porque todos los aviones pasan por el océano Atlántico"²¹ para ir a San Diego y alcanzar a los malhechores, el lector replica diciendo que eso es ya demasiada idiotez y el autor responde que es lo único que se le ha ocurrido para que la historia pueda continuar).

La idea fundamental que se infiere de este análisis es que ambos autores parten de premisas poco racionales, llevando hasta sus últimas consecuencias la parodia del género del *western*, pero en Jardiel se percibe una necesidad de dar una cierta lógica al relato, de construir una historia, digamos clásica, en la que los hechos terminen por tener una cierta consecuencia. Parece que, a Mihura, sin embargo, no le importe demasiado la lógica causa-efecto y su objetivo sea jugar con la historia dejando fluir su imaginación infantil. En este sentido, la parodia de Jardiel mantiene una serie de puentes de unión con el género en el que se funda y, por tanto, adquiere sentido en su naturaleza paródica: la parodia de Jardiel se basa en la discrepancia cómica, pero es un *western* a todos los efectos. Mihura no parodia en sentido estricto, toma un género, y lo transforma mediante la caricaturización y la exageración fantasiosa: su historia podría estar ambientada en cualquier lugar y rehacerse en cualquier otro género, se trata, en el fondo, de un pastiche o de

²¹ Mihura (1928a), op. cit., p. 17.

una contextualización, modalidad de parodia bastante habitual en Mihura.

Evidentemente, todos los elementos comunes y las diferencias deben ser observadas también teniendo en cuenta la presencia de los estímulos culturales que rodean a los autores: el cinematógrafo en los años veinte está de moda y las películas del oeste a la orden del día, con lo cual nos encontramos, en este caso y en mi opinión, ante el empleo por parte de los autores de temas que formaban parte del constructo extratextual de ambos. En los dos se advierte claramente la asimilación del mundo cinematográfico con sus imágenes típicas y tópicas (el *sheriff*, el joven guapo y valiente, el rancho, los guardabarreras, el ferrocarril, los malos y los buenos, etc.) convenientemente parodiadas. El dinamismo, la acumulación de personajes, especialmente en Jardiel es evidente, como lo es la recreación de ciertas imágenes clásicas y tópicas del cine del oeste: “Se pusieron en dos patas para que todo el mundo supiera que eran los caballos de los bandidos de Arizona”²². La descripción de los personajes obedece, sin duda, a una recepción común de determinados modelos paradigmáticos que funcionan en la parodia como arquetipos fácilmente reconocibles por el lector: “Sheriff, juez de paz con carácter policiaco. La gente maleante les conoce de lejos porque todos llevan bigote blanco, y gracias a eso, los sheriffs casi nunca detienen a nadie”²³; “WALTER. — Es cierto, Tú eres el repugnante capataz del rancho, y como tienes una espesa barba y un espantoso bigote, estás en la obligación de robárselos”²⁴. No hay que olvidar que ambos escritores en esta su primera época creativa no se muestran muy interesados por las fuentes, digamos, clásicas, sino que tienden al empleo de lo que el contexto moderno de su época les ofrece. Tanto uno como el otro se sienten atraídos por el mundo del cinematógrafo. Buena muestra de ello son sus trabajos en este campo²⁵. En

²² Jardiel Poncela (1928b), *op. cit.*, p. 8.

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ Mihura (1928a), *op. cit.*, p. 17.

²⁵ “La dedicación al cine de Mihura se extiende, sobre todo, de 1933 a 1951, aunque después de esta última fecha todavía participó en cinco películas [...]. En 1933 empieza a trabajar en la sección de doblaje de los estudios CEA, como adaptador del diálogo original de las películas de la Columbia, importadas por Cifesa. Allí coincidió también [...] con Eduardo García Maroto, con quien colaboró como dialoguista en cuatro películas, que no eran sino parodias del cine de aventuras, de misterio, de terror, policiaco y de folletín” (Valls, en Mihura (2006), *op. cit.*, p. 26). “En el mes de septiembre de 1932 Jardiel Poncela marcha a Hollywood contratado por la Fox Film [...], para trabajar como guionista en el

este sentido y como muestra de la asimilación por parte de Mihura del lenguaje no verbal del cine, hay que señalar un fragmento de su historieta en el que trata de presentar ciertos cuadros del relato como si fueran fotogramas de un filme en una especie de montaje de imágenes o, casi mejor, de dibujos animados:

ESCENA V. (se ve a los bandidos desenterrando el tesoro)

ESCENA VI. (se ve al caballo que corre veloz)

ESCENA VII. (se ve a los ladrones que ya han sacado el cofre de su escondite)

ESCENA VIII. (se ven las patas de los caballos).²⁶

Naturalmente, esta configuración puramente visual del relato provoca en el lector un cambio de perspectiva. Lo transforma en espectador que mira lo que está sucediendo y abandona 'psicológicamente' por un momento su estatus de lector. La asimilación del lenguaje visual por parte de Mihura anticipa aspectos de focalización del elemento central de la narración en un estilo que podríamos considerar puramente cinematográfico: uso del zoom, planos largos o cortos, etc.

Con todo lo dicho, y aun afirmando que el plagio en sentido técnico no existe, sí que se puede decir que Mihura tiene necesidad de anclarse a un texto preexistente. Jardiel experimenta con

Departamento de Español, en el que ya se encontraba su amigo José López Rubio, que es quien se lo propone. [...] En 1933 escribe el guión de la película *Se ha fugado un preso*, dirigida por Benito Perojo" (Alemany, en Jardiel Poncela, Enrique: *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? Novela del donjuanismo*, ed. de Luis Alemany. Madrid: Cátedra, 2007, p. 13). Señalo también las no casuales acusaciones de plagio por parte de Jardiel contra Mihura y Tono con relación a la serie de aquél, *Celuloides Rancios*. Cito directamente a Julián Moreiro: "en 1940 Mihura y Tono estrenaron *Un bigote para dos*, película con diálogos disparatados que nada tenían que ver con las imágenes, correspondientes a una vieja cinta alemana; ese mismo año Jardiel obtuvo un gran éxito con el estreno de *Eloísa está debajo de un almendro*. Cuando la obra se editó, el autor [...] aprovechó el prólogo para reclamar el mérito del invento, ya que en 1933 había estrenado su serie *Celuloides rancios* en los que ponía diálogos humorísticos a películas de principios de siglo [...]. Jardiel descalifica «cuanto se ha hecho después en ese sentido» por ser «el cínico plagio y la descarada copia de una invención que me corresponde por entero». Ésas son sus palabras" (Moreiro (2004), *op. cit.*, p. 85). Precisamente en una de estas sonorizaciones Jardiel utiliza las imágenes de la película *El gran asalto al tren corto* dirigida en 1903 por E. S. Porter y considerada como el primer *western* de la historia del cine.

²⁶ Mihura (1928a), *op. cit.*, p. 17.

modelos de actualidad en su época, con el lenguaje cinematográfico; Mihura lo sigue desde el punto de vista técnico, formal. No es descabellada la idea de una imitación basada en la asimilación por parte de Mihura de cuadros genéricos que Jardiel anteriormente ha asimilado y utilizado con maestría. Estaríamos ante lo que Genette llama imitación a través de la asimilación de un género determinado.

4. LA PARODIA DE LA REVISTA MUSICAL

En una época caracterizada por una búsqueda insaciable de originalidad y de ruptura, el mecanismo más utilizado para alcanzar tal objetivo es justamente la parodia. Curiosamente, como nos señala Antonio Carreño, la parodia es “con frecuencia el signo de la ruptura, pero a la vez el elemento de asimilación: un texto previo se contrahace en uno nuevo”²⁷. Dos procesos, por tanto, se ponen en funcionamiento: por un lado, un diálogo entre distintas obras inevitable e infinito; por otro, una transformación semántica o estilística de la obra que se construye a partir de otra. Estamos analizando estos procesos a partir de las acusaciones de Jardiel contra Mihura, pero he aquí que surge otro diálogo, como veremos, que pone en duda de algún modo la originalidad de Mihura como parodiador de determinados géneros (en este caso, la revista musical). Estamos haciendo referencia a la prehistoria literaria de un autor considerado ‘menor’ dentro de la generación de los humoristas, Fernando Perdiguero Camps²⁸. Efectivamente, Perdiguero, al menos desde 1923 encuentra un filón temático en la parodia del género de la

²⁷ Carreño, Antonio: «El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia», *Ínsula*, 579 (marzo 1995), pp. 4-7, citamos p. 4.

²⁸ Fernando Perdiguero Camps (1898-1970), trabajó como cuentista y articulista en *Buen Humor* y *Gutiérrez*. Es considerado un gran parodista por su capacidad para la recreación de géneros y de estilos. Según los pocos estudios críticos sobre su obra, sus parodias no son mero seguimiento de formas, sino perfectas adecuaciones de estilos y contenidos. Colaboró también, como otros autores de su generación, en revistas infantiles como *Chiquilín* entre 1924 y 1926. Escribió una novela anticlerical, *Las mentiras de la Biblia*, y diversos artículos del mismo tono en revistas como *La traca*. Perdiguero, agnóstico, anticlerical, pero también anticomunista, fue condenado en 1940 a dos penas de muerte por ‘adhesión a la rebelión’ contra el régimen franquista. Conmutadas ambas penas, estuvo en la cárcel hasta 1942, año en que se le concedió la libertad. A partir de 1943 pasa a formar parte de la redacción de *La codorniz*, revista en la que trabajará hasta su muerte.

revista musical. No sabemos si Mihura tuvo la oportunidad de leer las parodias de Perdiguero, aunque creemos que sí: no podemos imaginarnos que el joven Mihura no dedicase su tiempo a la lectura de la revista *Buen Humor*, publicación en la que Perdiguero colabora, al principio de forma algo esporádica, desde 1923. Rastreado entre los primeros números de *Buen Humor* nos encontramos con algunas parodias del género de la revista musical firmadas por Perdiguero, también bastante joven (había nacido en 1898), pero más veterano que Jardiel y Mihura. Al enfrentarnos a estos textos nos llaman la atención dos aspectos: por un lado, la presencia de una especie de modelo posible para Mihura en su parodia del género señalado; por otro, la novedad que representa Perdiguero en su momento y su capacidad para jugar con el género de partida y aportar nuevos cauces creativos. Analizaremos a continuación los elementos, digamos, innovadores de los tres autores utilizando el texto de Mihura «La boca de la Isla», el de Perdiguero «La victoria de Venus» y la breve pieza teatral de Jardiel «El descubrimiento de América»²⁹.

En el caso de «La boca de la Isla» parece que Mihura parte de una obra existente y no tiene intención de modificar el modelo genérico. Esto tiene una cierta importancia a la hora de analizar el texto bajo la óptica de la parodia. La situación se presenta en la consulta de un dentista a la que ha acudido la célebre vedette Aurora Porcaminotes, más conocida por la Isla. Tras una breve conversación entre el dentista y la Isla, la consulta se convierte en un escenario propio de los espectáculos de revista:

Al terminar de decir esto, se hace un oscuro y suena la música mucho, durante dos horas, para hacer tiempo a que preparen la otra decoración. Y al darse la luz nuevamente aparece ocupando todo el escenario la boca de la Isla. [...] Todo el escenario está tapizado de seda roja. La parte de arriba es el cielo —el cielo de la boca—, y la de abajo es el paladar. Una alfombra escarlata, que viene desde el foro y llega hasta la concha, es la lengua. Para dar idea de que esto representa una boca de mujer muy guapetona, en el cielo habrá adheridos unos trozos de miga de pan y de mojama. Con este detalle sentimental es suficiente. Las segundas tiples van vestidas de molares, de premolares, de incisi-

²⁹ No he conseguido localizar esta pieza entre las colaboraciones periodísticas de Jardiel. El texto está tomado de la antología de José Luis Rodríguez de la Flor (ed.): *El negociado de incobrables. La vanguardia del humor español en los años veinte*. Madrid: ed. De la Torre: 1990, pp. 163-172.

vos, etc. según los figurines que se acompañan, y colocadas por el conocido orden que tienen estos útiles huesos en la boca del hombre y en la de algunos animales. La primera tiple representa la muela de oro y está, por esto, muy contenta. Ella y su madre. El efecto de este cuadro es maravilloso. Al verlo la primera vez da un poco de asco; pero luego, cuando se acostumbra la vista, gusta un horror.³⁰

Se introducen después los números musicales protagonizados por dientes, molares y premolares:

Música.

LOS MOLARES INFERIORES

Somos los dientes
de una boquita
como una rosa
de perfumada.
Somos los dientes,
tan deliciosos
como los versos
de La Iliada.
Somos blanquitos,
somos pequeños
y somos fuertes
como bargueños.

LOS PREMOLARES SUPERIORES

Y masticamos
carne y pescado,
flanes y fruta
y algún guisado.
Por las mañanas
el desayuno.
Cuatro libretas
y bollos, uno.
Café con leche
y una tostada.³¹

³⁰ Mihura, Miguel: «Teatro de Gutiérrez. La boca de la Isla», *Gutiérrez*, 79 (1-XII-1928), pp. 6-7, citamos p. 6.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

Tras una serie de presuntos números sin orden ni concierto, protagonizados por palilleras, dientes y molares, la pieza termina de forma abrupta con la participación del público que recibe una limpieza de dientes durante el espectáculo:

Y todos reunidos bajan por una escalerita al patio de butacas, en donde les limpian los dientes a los espectadores de las primeras filas. A los de los palcos, como han pagado más, les sacan las muelas que tengan picadas y todo. Y luego vuelven a subir nuevamente al escenario, donde cantan otra vez lo de antes. Y siguen así mucho rato. Bueno, el resultado es que al final aparece El Escorbuto, que ya saben ustedes que es una terrible enfermedad de la boca, y todos los dientes salen corriendo y se van a sus casas exclamando: "¡Dios mío! ¡Dios mío!".

Y ya está.³²

Mihura no lleva a cabo una parodia propiamente dicha, sino más bien un pastiche. Su pieza es un pastiche porque, como nos indica Genette, se basa en que "la manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos"³³. Por lo tanto, el autor procede por imitación de estilo. En la parodia del género cinematográfico, en concreto del *western*, Mihura logra asimilar un género para presentar una discrepancia tanto de tipo semántico como estilístico. En la revista musical no. En ésta el trabajo de Mihura consiste en dar un carácter surrealista a un género que inconscientemente ya lo es.

Perdiguero y Jardiel años antes actúan de otra manera. No llevan a cabo un pastiche, sino que construyen sus piezas a través de lo que Carreño, citando a Bajtin, denomina "asimilación literaria"³⁴: los elementos propios del género revisteril se introducen en un contexto inesperado. Pero no sólo se produce un fenómeno de descontextualización, sino que, mediante éste, la discrepancia cómica real se infiere a nivel tanto contextual como léxico y lingüístico. No se establece la parodia con el empleo de la hipérbole o de la adición, sino mediante el contraste (por desplazamiento o por anacronismos) y la discrepancia, bases legítimas de la incongruencia.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ Genette, Gérard: *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1985, p. 37.

³⁴ Carreño (1995), *op. cit.*, p. 5.

Jardiel en su pieza introduce elementos propios de la revista musical en un contexto espacial y temporal inadecuado, pero mantiene una relación clara con el género de partida. Así, el autor coloca la acción en un decorado exótico en el que hacen aparición un número enorme de personajes que prefiguran la acumulación, típica en la revista, de objetos y de personas:

Decoración: una playa tropical, que dan ganas de ponerla en cura porque pertenece al trópico de Cáncer. Fastuosa vegetación. El océano se supone que está a la derecha, oculto por las primeras cajas. Al fondo, selva impenetrable. Otra salida de bosque en la izquierda. Tras él salen los hermanos Alonso y Francisco Pinzón, Juan de la Cosa, Rodrigo de Triana, Eleuterio Salcedo, dos frailes, marineros, guerreros, timoneles, grumetes, etc. Toda gente de mar; pero la mar de gente.³⁵

A partir de este incipit, Jardiel va introduciendo en la pieza otros componentes propios del género parodiado: por un lado, el entusiasmo y los gritos fuera de lugar; la música y la actitud de los personajes; la presencia del coro; la alegría y el regocijo; por otro, la organización de la historia por medio de cuadros con números musicales y hablados y la tenue relación, a veces inexistente, entre las distintas escenas que configuran el relato, aunque se puedan considerar unidas por lo que dicta la tradición y las crónicas históricas sobre el descubrimiento de América. Se hace, además, referencia a la desnudez de las indias con las que se encuentran los descubridores y al efecto que esto provoca en ellos. Así, Jardiel introduce en su pieza otro elemento propio de la revista musical, esto es, su pseudoerotismo basado en la presencia de bellas jóvenes en paños menores.

Música (Colón y los hermanos Pinzón se adelantan a la batería y, a pesar de que se adelantan a la batería, se quedan más atrás que ella.)

CRISTÓBAL COLÓN. — ¡Yo soy Cristóbal Colón!

A. PINZÓN. — Y yo, Alonso.

F. PINZÓN. — Y yo soy Paco.

LOS DOS PINZÓN. — Y los dos somos Pinzón.

LOS TRES. — Somos tres marinos, pero que hasta allí,
y ahora descubrimos la isla Guahananí.

³⁵ Jardiel Poncela (1990), *op. cit.*, p. 165.

A España mandamos fiel salutación,
¡y también mandamos la tripulación!
CORO. — Tri, tri, tri, tri, tri, tri, tri, tripulación.
LOS TRES. — Al venir acá la tripulación
ha querido armar una insurrección
y del mar que ves, bajo el cielo gris
ha estado en un tris de morir los tres.
CORO. — ¡Los tres, los tres, los tres, los dos pinzones y el genovés! [...]
JUAN DE LA COSA. — Mirad hacia ese claro del bosque de la izquierda.
[...]
SALCEDO. (Mirando hacia el lugar indicado, en el cual se ve una india
apenas tapada por un cinturón de hojas) — ¡Mi tía, la priora de
las Recoletas! ¡Una india!
JUAN DE LA COSA. — ¡Es más rica que el marqués de Fontalba!
SALCEDO. — ¡Y que enseña más que la experiencia!
JUAN DE LA COSA. — ¿La habéis examinado?
SALCEDO. — Sí.
JUAN DE LA COSA. — ¿Y qué?
SALCEDO. — Sobresaliente. Estoy deseando hacer el indio. ¡Robémos-
la!³⁶

Fernando Perdiguero en «La victoria de Venus», por su parte, presenta una modalidad paródica similar a la de Jardiel en cuanto al punto de partida, al situar la acción en un lugar y en un tiempo inesperados: la revista está ambientada en el Olimpo de los dioses y sus protagonistas son Júpiter, Juno, Plutón, Momo, Eolo, Neptuno y las Ninfas: “CUADRO PRIMERO: El Olimpo. Nubes por todos los sitios. Al foro, un puente con cinco ojos: en los ojos, también nubes. Júpiter está sentado”³⁷. La pieza se abre con las ninfas que bailan y hacen mutis. Encontramos a continuación a un Júpiter aburrido e hipocondríaco. Ni siquiera le divierten las mujeres; tampoco le anima la sabiduría de Minerva: “La hipocondría me consume. [...] Inútil. Caí en forma de lluvia de oro sobre Dánae. Fui toro y rapté a Europa. Me hice cisne para dar coba a la hermosa Leda”³⁸. Sin previo aviso, entran Baco y Venus, “la cual viene elegantemente des-

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

³⁷ Perdiguero Camps, Fernando: «La victoria de Venus», *Buen Humor*, 67 (11-III-1923), pp. 3-4, citamos p. 3.

³⁸ *Ibid.*, p. 3.

nuda”³⁹, que se disponen a prestar solaz al desanimado Júpiter. El cuadro segundo se presenta así: “El reino del Dios Baco. Cubas y parras por doquier”⁴⁰. Entran el vermouth y las anchoas que cantan:

VERMOUTH. — Soy incitante
soy excitante
y el que me tome
ya lo verá,
mucho ganita
de otra cosita
yo le aseguro
que le dará.

ANCHOAS. — Somos chiquititas
somos desgraciadas
pero en cambio somos
bastante saladas.⁴¹

Tampoco logran divertir a Júpiter, así que, poco después entra en escena la “gran fiesta vinícola (entran el ajeno, el champagne, el cointreau, el valdepeñas, el chinchón, el coñac, etc. y bailan desenfadadamente)”. En el cuadro tercero estamos en el reino de Venus, “todo azul y blanco. Esculturas, flores, alguna que otra paloma y un par de palominos atontados”. La acumulación de elementos no se aplaca y todo parece estar sometido al baile y a la música. De tal modo que inmediatamente hacen su ingreso en escena las futbolistas del amor que “en vez del balón traen un corazón con el que simulan jugar”; también ellas, obviamente, cantan:

Somos el equipo triunfador
de las futbolistas del amor
y siempre nos sirve de balón
del hombre enamorado el corazón.
Dale con el pie
dale una patá,
dale por aquí,
dale por allá.⁴²

³⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

Sin solución de continuidad, y para curar a Júpiter, entran por fin las mujeres españolas que cantan y logran animar al desventurado Júpiter:

Españolita, españolita soy,
de Cuenca, de Madrid y de Valencia,
de Sevilla, de Cádiz y Palencia,
de Málaga, de Córdoba y de Alcoy.
Quiero a un manolo,
quiero a un chispero
quiero a un gitano
quiero a un torero;
¡cualquiera sabe
a quién yo quiero!
La sangre de los héroes
por dentro de mí arde.
¡Qué vivan Malasaña
y Daoiz y Velarde!
¡Olé, olé y olé!
Soy la más chula
que ha visto usted.⁴³

El final, como merece cualquier revista que se precie, ha de ser pirotécnico, espectacular, apoteósico:

Gran apoteosis final. Entran todas las diosas y ninfas vestidas de españolas. Se hace un rompimiento al fondo y aparece Agustina de Aragón en culotte apuntando con el cañón a un francés. Junto a ella, una figura que representa a Marcial Lalanda, sostiene la bandera nacional. Forillo de la Alhambra. En un torreón toca la guitarra Boabdil el chico. Música, baile, gritos, aplausos, relinchos, eructos y, afortunadamente, telón.⁴⁴

Resumiendo, la cuestión que nos interesa es la siguiente: la revista musical como género no se presta a ser parodiada humorísticamente, sino que casi por sí misma es una parodia (de la ópera, de la zarzuela). La parodia de la parodia encuentra

⁴² *Ibid.*, p. 4.

⁴³ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 4.

aquí su propia justificación y la transformación semántica o estilística sólo puede establecerse a través de recursos como la deshumanización o cosificación de los protagonistas de las acciones narradas o el desplazamiento a través del anacronismo, así como la ubicación de las situaciones en lugares improbables que el género difícilmente puede admitir por su propia naturaleza. El estilo, por otra parte, solamente se puede transformar pasando de lo fantástico a lo posible. El efecto, en cualquier caso, es deshumanizador o cosificador, o posible en su aparente imposibilidad. Esto lo habían entendido tanto Perdiguero como Jardiel cuando desplazan la acción a momentos y lugares posibles o que, al menos, forman parte de mundos conocidos por el lector, aunque no experimentados por él; lo había entendido Perdiguero en el momento en el que presenta a personajes que son botellas de licor que cantan y bailan o cuando nos describe un cuadro con personajes que representan el espíritu español como si fuera un esbozo de una obra de arte absurda que, deshumanizada, es sólo parte de un decorado y, sobre todo, al presentarnos al serio Júpiter, neurasténico, hipocondríaco y aburrido como muestra de la 'seriedad' cómica en un mundo burlesco; lo entiende Jardiel cuando se sirve del desplazamiento de acciones y personajes. Lo entiende también Mihura, pero usando un procedimiento probablemente menos elaborado, ya que construye su revista mediante cuadros surrealistas (aunque el género en sí ya lo sea) y a través de la hipérbole y el disfraz (muelas, dientes e incisivos son sólo personajes que se visten así), lo cual no transforma el género, sino que únicamente se burla de él.

Encontramos, por tanto, diferencias sustanciales en cuanto al arte de la parodia, en este caso de la revista musical. En Jardiel y Perdiguero se mantiene un estilo elocutivo serio y elevado en el sentido de que su punto de partida son situaciones (fábulas) elevadas, al menos en la conciencia común (tragedias clásicas, importantes hechos históricos). Tales formas se degradan a través de cambios espacio-temporales (anacronismos) e incongruencias en la conducta de los personajes; en Mihura la parodia está más cerca del travestimiento al basarse en transformaciones cuantitativas (hipérbole y acumulación), pero sin incidir en cambios temáticos.

5. CONCLUSIÓN

Ya Michael Reinelius y Jakob Thomasius en 1673 se referían al plagio diciendo que era una falta imperdonable desde el punto de vista moral, pero que desde una perspectiva del bien colectivo podía cumplir una función beneficiosa para la sociedad. Si trasladamos estas afirmaciones a nuestro caso, podríamos decir lo siguiente: respecto a la primera, Jardiel censuró el comportamiento de Mihura desde el punto de vista moral, quizá también lo hiciera el público receptor de las obras de Mihura y, sin duda, nosotros también en alguna ocasión hemos sentido la tentación de hacerlo mientras leíamos ciertos textos; respecto a la segunda, se impone una breve reflexión porque en literatura el plagio, la intertextualidad, la influencia o como queramos llamar a los fenómenos de contacto entre autores distintos, podría conformarse como un punto de partida. Asumir una obra anterior o un modelo genérico puede ser un fin en sí mismo (en cuyo caso, no ha de ser ni siquiera tenido en cuenta puesto que es repetición de lo existente y la réplica, siendo solamente eso, no puede, por lógica, superar al original), o bien puede convertirse en una pista de despegue para alcanzar otras metas (en cuyo caso, contribuirá a la mejora de las artes o al menos a su diversificación). En nuestra opinión, Mihura parte de modelos de Jardiel, del mismo modo que éste último parte de modelos anteriores. Afirmación que puede parecer de Perogrullo si no fuera porque sin ellos (y sin sus modelos y coetáneos humoristas) la literatura de humor española no habría evolucionado y no habría logrado superar los angostos límites de la comicidad realista de caricatura y chiste fácil para alcanzar un humorismo de corte abstracto y, en buena medida, intelectual.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold: *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, trad. de Damià Alou. Madrid: Taurus, 2011.
- Carreño, Antonio: «El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia», *Ínsula*, 579 (marzo 1995), pp. 4-7.
- García Pavón, Francisco: «La inventiva de Enrique Jardiel Poncela», en: Rof Carballo, Juan (et al.): *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 85-104.

- Genette, Gérard: *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1985.
- González Grano de Oro, Emilio: *Ocho humoristas en busca de su humor*. Madrid: Polifemo, 2005.
- Jardiel Poncela, Enrique: «Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista», *Buen Humor*, 217 (24-I-1926), pp. 14-15.
- «Mi regalo de año nuevo a los lectores y lectoras», *Buen Humor*, 317 (27-XII-1927), pp. 16-17.
- «Exasperación del amor. Estudio en frío del corazón apasionado», *Gutiérrez*, 67 (8-IX-1928a), pp. 8-9.
- «Carne de búfalo», *Gutiérrez*, 45 (7-IV-1928b), pp. 8-9.
- *Exceso de equipaje. (Mis viajes a Estados Unidos, versos, cuentos, artículos, conferencias, novelas cortas y cinco kilos de cosas más)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943.
- *Obras completas*. Barcelona: AHR, 1973, vol. I.
- «El descubrimiento de América», en: Rodríguez de la Flor, José Luis (ed.): *El negociado de incobrables. La vanguardia del humor español en los años veinte*. Madrid: De la Torre, 1990, pp. 163-172.
- *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? Novela del donjuanismo*, ed. de Luis Alemany. Madrid: Cátedra, 2007.
- Koestler, Arthur: «El acto de creación: el bufón», trad. de Eva Aladro, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7 (2002), pp. 189-220.
- López Rubio, José: *La otra Generación del 27. Discurso y cartas*, ed. de José M. Torrijos. Madrid: Centro de documentación teatral, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003.
- Losada Gaya, José Manuel: «Intertextualidad y literatura comparada», *Poligrafías, revista de literatura comparada*, 2 (1997), pp. 9-34.
- Marquerie, Alfredo: «Novedad en el teatro de Jardiel», en: Rof Carballo, Juan (et al.): *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 63-81.
- Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Mihura, Miguel: «El desfiladero del diablo», *Gutiérrez*, 46 (14-IV-1928a), pp. 16-17.
- «Teatro de Gutiérrez. La boca de la Isla», *Gutiérrez*, 79 (1-XII-1928b), pp. 6-7.
- *Teatro completo y prosa y obra gráfica*, ed. de Arturo Ramoneda. Madrid: Cátedra, 2004.
- *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, ed. de Fernando Valls. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

José Manuel Alonso Feito

- *Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*, ed. de José Antonio Llera. Salamanca: Espuela de Plata, 2007.
- Moreiro, Julián: *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid: Algaba, 2004.
- Perdiguero Camps, Fernando: «La victoria de Venus», *Buen Humor*, 67 (11-III-1923), pp. 3-4.
- Perromat Agustín, Kevin: «Algunas consideraciones para el estudio del plagio literario en la literatura hispánica», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37 (2007), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/coplagio.html>.
- Reyes, Graciela: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- Segre, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo Santayana. Madrid: Crítica, 1985.