

DONATELLA SIVIERO JUEGO Y HUMOR EN LA NOVELA ESPAÑOLA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

Università degli Studi di Messina
dsiviero@unime.it

Resumen

Este trabajo se propone analizar algunos aspectos de la combinación entre humor y juego que surge desde finales del XIX hasta bien entrado el siglo XX en novelas que podemos considerar obras maestras de la experimentación. Con vistas a ello, se investigan una serie de mecanismos del humor que desafían al lector y juegan con él en la novela colectiva *Las vírgenes locas* (1886), en los títulos de Max Aub *Luis Álvarez Petreña* (1934-1965-1970), *Josep Torres Campalans* (1958) y *Juego de cartas* (1964), en las creaciones de los humoristas de la "Otra generación del 27" y en las *Falsas novelas* (1945) de Ramón Gómez de la Serna.

palabras clave: Madrid Cómico, novela experimental siglos XIX y XX, *Las vírgenes locas*, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub

Abstract

Play and humour in the Spanish novel from the 19th to the 20th century

*This paper will examine some aspects of the combination of play and humour which, from the end of the 19th to the opening decades of the 20th century, produced novels which may be considered real masterworks in experimentation. Starting from the collective novel *Las vírgenes locas* (1886) to Luis Álvarez Petreña (1934-1965-1970), Josep Torres Campalans, (1958), and *Juego de cartas* by Max Aub, as well as works by the humourists of the so-called "Other generation of 27", and the *Falsas novelas* (1945) by Ramón Gómez de la Serna, the paper will examine the way in which humour challenges the reader while at the same time playing with him.*

keywords: Madrid Cómico, experimental novel 19th and 20th century, *Las vírgenes locas*, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub

*Parece mentira que se sepan tantas cosas
de astronomía, que son lejanas, y no sepamos
qué es el humorismo.*

Pío Baroja

Sólo los tontos no se divierten.

Max Aub

Es bien sabido que, en una dimensión literaria, la noción moderna de “humorismo” empezó a desarrollarse en la Europa del siglo XIX a partir de las reflexiones sobre el humor expuestas por Johann Paul Friedrich Richter en su ensayo *Vorschule der Ästhetik* (1804). Desde entonces, se fueron sucediendo distintos planteamientos teóricos con miras a dar una definición unívoca de tal concepto, lo cual resultó –y sigue resultando– imposible debido a su naturaleza polisémica. De hecho, el devenir diacrónico del término “humor” desde la Antigüedad hasta nuestros días pone de manifiesto su complejidad y la “lluvia de definiciones” (Fernández de la Vega 2009: 37) que ha ido generando corresponde a posiciones teóricas dispares y contradictorias, aunque, por lo general, se suele asociar el humor “de façon quasi exclusive a l’un des effets, le rire, qui l’enferme dans la famille du comique” (Fillière, Laget 2011: 1).

En España, hacia la segunda mitad del siglo XIX, la adopción del significado moderno del término y sus derivados también originó cierto debate teórico (Hempel 1984; Llera 2001). Entre las primeras consideraciones al respecto, se cuentan las de Manuel Milá y Fontanals, quien subrayaba la importancia de no confundir lo “humorístico” con lo “cómico”, si bien admitía que lo segundo constituía uno de los ingredientes del humor. Así, en los *Principios de teoría estética*, el filólogo catalán escribía:

No ha mucho se ha introducido la calificación de humorístico, fácil de confundir con la de cómico. Deriva aquella de la palabra “humor” en el sentido de temperamento, y designa el predominio de la personalidad, a menudo caprichosa, del artista, en el modo de ver y exponer las cosas. Reconócese prosaísmo, de razón y de extravagancia, de cómico y de doloroso, y en general ciertos contrastes inesperados, tanto en los pensamientos como en la exposición artística (Milá y Fontanals 1869: 112).

Pocos años después, Francisco Giner de los Ríos, en un artículo publicado en 1872 en el *Boletín Revista de la Universidad de Madrid* (recogido posteriormente en

Estudios de literatura y arte), titulado “¿Qué es lo cómico?”, ofrecía una panorámica de las teorías de varios pensadores europeos sobre el concepto de lo cómico y afirmaba que “Entre todas las formas cómicas que produce *voluntariamente* el espíritu, como libre creación de la fantasía, ninguna quizá ha sido objeto de más singular estudio que la conocida modernamente con el nombre de *humor*”. Además, declaraba que Richter y Schopenhauer habían elevado el humor “a manifestación fundamental de lo bello en la vida moderna” (Giner de los Ríos 1876: 44-45). Por su parte, en 1886, Urbano González Serrano, en su artículo “El humorismo”, publicado el 25 de abril en la *Revista de España*, aludía a las dificultades que conllevaba cualquier intento de definir algo que por su naturaleza se resistía a ser definido, algo que “es un matiz del talento irreducible a concepto” (González Serrano 1886: 542-52). Y, en 1889, el duque de Rivas subrayaba la inexistencia de una entrada para definir la palabra en el *Diccionario* de la Real Academia. En su respuesta al discurso de ingreso de José Castro y Serrano en la RAE, el duque señalaba que hasta entonces “los vocablos *humorismo* y *humorístico* no han sido aún sancionados por esta Academia”, si bien añadía que en español “se ha llamado siempre *hombre de humor* al chistoso y agudo, y tenemos la palabra *humorada*, que define nuestro Diccionario, *dicho ó hecho festivo y extravagante*”. Y concluía: “se puede asegurar que aquellas voces no son enteramente exóticas, y que el género á que solemos hoy aplicarlas no es nuevo ni exclusivo de ninguna literatura” (1889: 45). Así pues, el duque de Rivas estaba convencido de que “el género humorístico, ó sea la sátira mezclada con el chiste, lleva naturalmente la marca del pueblo y de la época en que se produce”, y de que “hay una risa universal [...] aunque después cada nación acostumbre a reírse a su modo” (1889: 45).

La Real Academia tardaría otros veinticinco años en incluir el término –que aparece por primera vez en la XIV edición del DRAE (1914)–, pero los debates teóricos continuaron y el vocablo siguió empleándose con distintos significados¹. Así, cuando Leopoldo Alas lo utilizó en el artículo “Castro y Serrano”, publicado

¹ El significado de “humorismo” siempre ha sido bastante escurridizo, como demuestra el hecho de que sus definiciones en el DRAE hayan ido cambiando a lo largo del tiempo. Así, la primera de ellas fue “estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”, mientras que en la vigésima edición (1984), leemos: “Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas; y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y de expresión”. En la última edición (2014), se registran tres acepciones: “a) Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas; b) actividad profesional que busca la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios; c) humoralismo” ([12/02/2017] <<http://dle.rae.es/?id=KpX41VX>>).

en enero de 1890 dedicado a comentar el discurso del recién nombrado académico y la respuesta del duque de Rivas, lo hizo para afirmar, con su inteligente y característica ironía, que ambos habían dicho disparates acerca del humor y concluir que “Del humorismo se ha hablado tanto que ya es hasta cursi el saber lo que es. Pero el no saberlo es mucho más cursi” (Alas 1890: 6). El artículo en cuestión salió en el *Almanaque para el 1890*, el suplemento anual de *Madrid Cómic*, semanario del que Clarín fue asiduo colaborador entre 1884 y 1901 y en el que publicó muchas críticas de este tipo, breves y cáusticas, que él mismo bautizó como “paliques” (Botrel 1987: 4). Lo cierto es que la tribuna desde la que se expresaba Leopoldo Alas no podía ser más adecuada, ya que *Madrid Cómic* fue una de las publicaciones humorístico-satíricas más importantes y leídas de finales del siglo XIX². El semanario, concebido con intenciones fundamentalmente lúdicas, tenía el objetivo declarado de ser “Festivo siempre, y sin traspasar los límites de la más fina sátira” (MC 06/02/1881: 8) y de divertir a los lectores de un modo refinado e inteligente, con un tipo de humor que parece heredado directamente de aquella *agudeza de ingenio* que teorizó Gracián.

Madrid Cómic tuvo una larga vida y pasó por varias épocas. Fundado en 1880 por Miguel Casañ, durante la etapa inicial lo dirigió primero Álvaro Romea y luego el propio Casañ hasta el 17 de julio de 1881, fecha en que se suspendió su publicación casi dos años. Reanudó su andadura en febrero de 1883 con un nuevo propietario y director, Sinesio Delgado, que había sido colaborador fijo de la revista desde finales de 1880 y se había asociado con un amigo para comprarla. Como en su primera época, también en la segunda, que se prolongaría hasta finales de 1897³, el semanario se presentaba como una publicación libre de ideologías, que se ocupaba de literatura en clave despreocupada y amena. Poco a poco, el humorismo de sus páginas fue convirtiéndose en un instrumento de intercambio social, puesto que la revista respondía a las necesidades de un público amplio, dialogaba en tono jocosos con sus lectores y, a veces, los invitaba a participar directamente en determinadas secciones. Por ejemplo, el 20 de abril de 1889, la sección “Chismes y cuentos” lanzó el concurso “¿Cuál es la mayor tontería?” e incitó a los lectores a enviar una respuesta que no superara las “cuatro líneas

2 Entre 1886 y 1892, la tirada osciló entre 10.000 y 11.000 copias. Pueden leerse datos precisos sobre la difusión de la revista en Botrel, que señala que “pour l'époque, c'est une publication d'une indéniable qualité littéraire et graphique” (1982: 37).

3 Sinesio Delgado abandonó la dirección y la propiedad de la revista a comienzos de 1898. El 1 de enero de ese año, empezó la tercera época del semanario, durante la que Clarín ocupó el puesto de director entre el 16 de abril y el 3 de septiembre de 1898, momento en que lo sustituyó Jacinto Benavente.

ordinarias del periódico”. La “respuesta más ingeniosa”, premiada con 25 pesetas, se elegiría mediante una votación democrática realizada entre los suscriptores⁴.

Sin embargo, pese a exhibir una línea aparentemente “ligera” (Botrel 2015: 67), el periódico acabó siendo un instrumento cultural de divulgación literaria muy útil, aunque fuera desde el punto de vista “invertido” del humorismo, y una importante plataforma de creación artística. Clarín, aun siendo parte implicada, no dejaba de tener razón al reivindicar de forma explícita la importancia de la publicación. En un palique de 1888 el escritor afirmaría que “Burla burlando [*Madrid Cómico*] ha hecho opinión, la opinión muy seria de tomar a risa todo lo que es digno de ella” (MC 07/07/1888: 6); y en otro palique del año siguiente, que “la prensa *ligera* está mejor escrita en España que la *pesada*” y que “tienen más de literatos verdaderos los periodistas festivos que los otros” (MC 27/04/1889: 6), citando entre los “festivos” solamente a articulistas de *Madrid Cómico*. Años después, el entonces director Sinesio Delgado, en el editorial del último número publicado bajo su dirección (diciembre de 1897), declararía con orgullo justificado que “[*Madrid Cómico*] cree haber influido poderosamente, burla burlando, en la literatura contemporánea; cree sinceramente haber cumplido como bueno trabajando con todas sus fuerzas por la cultura y el buen gusto” (MC 25/12/1897: 2).

Quizá las opiniones de Clarín y Delgado puedan tacharse de poco imparciales, habida cuenta del estrecho vínculo que los unía al semanario; no obstante, varios observadores desinteresados también manifestaron pareceres favorables, lo cual demuestra el impacto considerable de *Madrid Cómico* en el contexto literario de la época. Entre ellos, destacan algunas consideraciones de Rubén Darío, quien en 1905 les reconocía a los poetas de la revista el gran mérito de haber sido en cierta manera unos ‘vanguardistas’ en tanto que, junto con los libretistas del género chico, únicos renovadores del verso en España en aquella época (en realidad, muchos colaboradores del semanario también era autores de la citada modalidad teatral). “En cuanto al verso libre moderno” —escribe Darío en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*— “¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de quevedos y de góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos liberadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico*?” (1995: 333-34). Aunque esencialmente su naturaleza fuera la de un periódico festivo, uno más de los muchísimos que se publicaron en España a partir de la segunda mitad del

4 Las respuestas, más de 700, se publicaron en el núm. 323 del 27 de abril. Ganó el lector Eduardo Pérez Corona, respuesta núm. 76, que era la siguiente: “Ninguna. La serie de las cantidades es infinita, como la de las tonterías, pues es indudable que los tontos son infinitos. Por tanto, si tras la más grande cantidad hay otra más grande, tras la mayor tontería cabe otra mayor”.

siglo XIX⁵, *Madrid Cómico* destaca por desarrollar en algunas ocasiones ideas si no revolucionarias al menos originales. Además, algunos recientes e importantes estudios dedicados al periódico (Botrel 1987, 2001 y 2015; Versteeg 2011) han resaltado sobre todo su carácter de “conjunto polifónico con una ideología mixta”, capaz de incluir creaciones muy distintas y de ofrecer “amplio espacio para el diálogo entre los colaboradores” (Versteeg 2011: 11).

Este espíritu de intercambio y colaboración fue fundamental para desarrollar un originalísimo proyecto narrativo de Sinesio Delgado, que se llevó a cabo en 1886 y fue algo muy innovador en aquella época. Me refiero a la novela por entregas *Las vírgenes locas*, publicada entre mayo y septiembre de dicho año, con la cual se experimentó una fórmula completamente original e inédita: en la redacción de los distintos capítulos y del epílogo se alternaron varios autores, uno por capítulo, aunque todos debían atenerse, como explicaré a continuación, a unas normas muy estrictas. Delgado, en un artículo publicado el 8 de mayo titulado “A guisa de prólogo”, anunció que a partir de aquel número empezaba a publicarse una novela “sin género ni plan determinado”, en la que once autores escribirían los diez capítulos y el epílogo. La intención era ofrecer a los lectores una obra en la que “cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan” (*MC* 08/05/1886: 2). El director especificaba que seleccionaría de entrega en entrega al escritor invitado a colaborar, de modo que todos serían avisados poco antes de que el texto tuviera que imprimirse, y que impediría cualquier acuerdo previo sobre el desarrollo de la trama. Sin duda, estas normas iban a dificultar la labor de los escritores que aceptasen participar, pero, al mismo tiempo, suponían un reto estimulante y tentador. Luego, Delgado aludía en tono cómplice e irónico a algo que debía hacer de inmediato, es decir elegir un título para la novela, por el cual quizá se inspiró en la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes insensatas (*Mt* 25, 1-13)⁶.

Tras el prólogo, se publicaron a intervalos semanales, con una interrupción en junio y otra en agosto, los diez capítulos y el epílogo. Por orden de entregas,

5 Los hebdomadarios festivos habían empezado a florecer en la España finisecular en parte gracias a la nueva ley de imprenta de 1883, conocida como ley Gullón, mucho más liberal que la anterior de 1879.

6 En realidad, se trata de una hipótesis. Solamente encontramos un eco lejano del relato evangélico en el capítulo quinto, donde se incluyen referencias a la Biblia, una cita del Libro del Apocalipsis y entran en escena dos personajes femeninos, Elena y Carmela, que son unas vírgenes locas. En 1916, Vicente Blasco Ibáñez publicó un relato breve con el mismo título, aunque, según parece, no guarda ninguna relación con nuestra novela ni con la parábola bíblica.

los autores fueron: Jacinto Octavio Picón (cap. I), José Ortega Munilla (cap. II), Miguel Ramos Carrión (cap. III), Enrique Segovia Rocaberti (cap. IV), Flügel (cap. V), Clarín (cap. VI), Pedro Bofill (cap. VII), Vital Aza (cap. VIII), José Estremera (cap. IX), Eduardo de Palacio (cap. X) y Luis Taboada (epílogo)⁷. Todos los escritores que habían intervenido eran colaboradores fijos de la revista, a excepción del misterioso Flügel, autor del capítulo quinto. La hipótesis de que tras el pseudónimo se ocultara el propio Delgado (Martínez Cachero 1962) fue desmentida gracias a diferentes pruebas que han permitido identificar a Flügel con Leopoldo Alas *Clarín*⁸: el hecho de que en alemán, la palabra *Flügel* significa ‘alas’⁹ y, además, las referencias explícitas a la paternidad de dicho capítulo que el escritor hace en dos cartas privadas a Delgado (Botrel 1997: 15-16). Con este ardid, Clarín logró saltarse la regla principal que había impuesto el director y que consistía en evitar acuerdos en lo referido a la historia; al inventarse a Flügel y disponer de dos capítulos, pudo darle un giro al código narrativo y tejer una trama completamente nueva (Siviero 2012: XII-XIII). Dicho de otro modo: el capítulo quinto le sirvió para barajar las cartas y volver a empezar con otra historia.

El proyecto de *Las vírgenes locas* respondía plenamente al espíritu de *Madrid Cómico*, ya que todos los capítulos revestían tintes humorísticos, pero, de hecho, iba más allá. En realidad, el propósito inicial era sobre todo colocar en el punto de mira el género popular del folletín, que había empezado a difundirse de manera creciente también en España desde los años 30 del siglo XIX (Magnien 1995). Por ello, a pesar de que Delgado afirmaba en su artículo-prólogo que iba a ser una novela “sin género ni plan determinado”, en realidad *Las vírgenes locas* acabó adoptando, al menos en la forma, el aspecto típico del folletín, solo que aquí el alto grado de contaminación genérica, la tonalidad surrealista, la desmitificación irónica de algunos de los ingredientes principales de la novela gótica, el tono paradójico y en ocasiones excesivamente melodramático de la escritura y las subversiones narrativas evocan constantemente la dimensión lúdica y producen al lector una sensación de vértigo, de ese *ilinx* que, según Caillois, es una de las cuatro

7 Una vez concluida la publicación semanal, la editorial madrileña Bueno publicó en octubre del mismo año 1886 la novela en forma de libro, con el subtítulo *Novela improvisada*, que subrayaba el sistema de escritura ideado por Delgado, basado en el principio de improvisación.

8 Años después, el mismo Martínez Cachero rectificó su postura y argumentó a favor de la identificación de Flügel con Clarín (1984: 255-58).

9 Además, en un relato clariniano incompleto de 1877, “La vocación (Vida y obras de un registrador de la propiedad)”, publicado por entregas en *El Solfeo*, aparece un personaje llamado Flugel (sin diéresis), que interactúa con el narrador, que también es personaje y se llama Clarín (Romero Tobar: 2001).

categorías del juego (Caillois 1958). Con todo, la obra no era un simple *divertimento* y sus continuos golpes de escena no son lo único que la hace sorprendente, sino que existen otros dos factores determinantes en este sentido. En primer lugar, como he señalado anteriormente, la idea de crear una novela colectiva, que si bien no era totalmente nueva en el ámbito europeo, sí lo era en España (Siviero 2015). En segundo lugar, la escritura adoptada por el grupo, basada en la improvisación y en lo impredecible, principios que formarían parte de la vanguardia de principios del siglo XX, constituye un precedente del método surrealista de creación artística colectiva del cadáver exquisito. Nos hallamos, pues, ante una novela que posee un innegable cariz prevanguardista, al cual también contribuyen la fuerte presencia de la metaficción y la intertextualidad.

En el mes de agosto, poco antes de la finalización de la novela, Clarín manifestaba sus dudas sobre el éxito y la calidad del experimento narrativo en una carta privada a Delgado¹⁰. Sin embargo, el resultado final del “torneo de ingenio” fue un *pastiche* muy interesante y moderno; los autores de *Las vírgenes locas*, con su escritura “por turnos”, confeccionaron una novela que, tal como se había propuesto Delgado, hizo que los lectores pasaran “agradables ratos, caminando siempre de sorpresa en sorpresa”. Sin temor a exagerar, podemos afirmar que con esta novela comienza a experimentarse, ya a finales del siglo XIX, esa conexión entre humorismo y juego que Ortega y Gasset señalaría en *La deshumanización del arte* (1925) como una de las características dominantes de la vanguardia. “El artista de ahora –escribía Ortega– nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. Porque en esto radica la comicidad de esta inspiración. En vez de reírse de alguien o algo determinado [...] el arte nuevo ridiculiza el arte” (1983: 48). Unos años después, lo secundaría el “verdadero *homo ludens*”¹¹ del siglo XX español (Cardona 1979: 29), Ramón Gómez de la Serna, que en su breve artículo “Gravedad e importancia del humorismo”, publicado en la *Revista de Occidente* (1930), afirmaría que “el humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea” (Gómez de la Serna 1930:

10 En la carta, fechada el 17 de agosto, Clarín escribía: “no sé cómo van a terminar si los autores insisten en no entrar nunca en materia y en embrollar la cosa de un modo inverosímil y puramente bufo. Los más no han comprendido la idea de Vd. (ni la mía tampoco) y sobre poco más o menos vuelve a estar el lío como estaba” (Botrel 1997: 16).

11 No hará falta recordar aquí que la definición de *homo ludens* se debe al clásico trabajo de Johan Huizinga de 1939, que constituye un hito fundamental en los estudios relativos a las relaciones entre juego y cultura.

372)¹². Por otra parte, conviene recordar que la cuarta de las siete características que Ortega y Gasset indica como peculiares del nuevo arte es el hecho de que éste sea concebido como “juego y nada más”.

No voy a insistir aquí en la importancia que tuvo la relación entre humor y juego para las vanguardias de principios del siglo XX en toda Europa y, por supuesto, también en España, pues existe una bibliografía amplia sobre el tema¹³. Solo quisiera remarcar que en dicha asociación se basó *Las vírgenes locas* y que ello confirió a la novela un carácter sumamente innovador para los tiempos en que fue proyectada y escrita. Se trata de un experimento ficcional que fagocita varios subgéneros y acaba carnavalizándolos en sentido bajtiniano, configurándose como un texto surrealista *ante litteram*. Esto por lo que se refiere a la autoría. Pasando a los lectores –y me refiero sobre todo a los que siguieron la versión por entregas–, vinculados a la revista mediante un pacto que podríamos denominar de complicidad, éstos se enfrentaban a una tipología textual jocosamente extrañante y, como decía, vertiginosa, que pese a formar parte de un horizonte de expectativas específico, acabó por sorprenderlos gracias a lo inesperado. Quizá esta obra fue el producto más significativo del trabajo que desempeñaron Delgado y su grupo gracias al alto grado de novedad y a la calidad literaria que posee, y no solo en los capítulos escritos por Clarín.

Es importante señalar que *Las vírgenes locas*, que puede considerarse el prototipo del subgénero de la novela colectiva, ya que como queda dicho se trata del primer ejemplo de escritura novelística de esta clase publicado en España en la era moderna¹⁴, vio la luz en un semanario que, a su vez, también constituye un modelo. Cuando Sinesio Delgado abandonó la dirección y la propiedad de la revista en 1897, declaró en su ya citado último editorial que “hay que romper los moldes, como se dice ahora. *Madrid Cómico* [...] necesita otro ambiente, otras fuerzas, mayores alientos para desenvolverse [...] tiene las ruedas gastadas, y hay que ponerle otras [...] Además, el gusto del público ha empezado a ir por otros caminos; yo no quiero abdicar de mis ideas por seguirle, ni tengo ya la energía suficiente para cerrarle el paso” (*MC* 25/12/1897: 2). Los tiempos estaban cambiando y Delgado consideraba que el ciclo de su *Madrid Cómico* estaba

¹² Artículo recogido –con ampliaciones– en el volumen *Ismos* (1931).

¹³ Recuerdo aquí los recientes Santiáñez (2002: 351-55) y Ballerio (2009), donde se puede encontrar bibliografía crítica pertinente a la cuestión.

¹⁴ No olvidemos que, en nuestro siglo, este tipo de escritura, alimentada por las nuevas tecnologías, se está difundiendo en el espacio virtual. Para la historia de la novela colectiva española entre los siglos XIX y XX, cfr. Santonja (1993), Galindo Alonso (1996) y Siviero (2015).

cerrado. Ahora bien, llevaba mucha razón cuando afirmaba, poco más adelante, que el semanario, tal como él lo había ideado y producido durante catorce años, había creado escuela. Muchas revistas se inspiraron en él, retomaron su línea editorial “festiva” e incluso reprodujeron en parte su formato. La segunda época de *Madrid Cómico* tocaba a su fin, pero la publicación había dejado una huella muy profunda y numerosas revistas satíricas del primer tercio del siglo XX, que propondrían lo que dio en llamarse “humor nuevo”, serían deudoras de aquélla tanto en la forma como en el contenido.

El “humor nuevo” está vinculado a lo que primero Pedro Laín Entralgo y luego José López Rubio llamaron “la otra generación del 27” (Laín Entralgo 1948; López Rubio 2003), un grupo de humoristas cuya actividad coincidió en el tiempo con la del canónico grupo conocido como Generación del 27 y que surgió de la voluntad de superar la sátira literaria e ilustrada del siglo XIX a favor de otra que fuera ingeniosa y al mismo tiempo surreal (Chierichetti 2001). Las revistas *Buen Humor* y sobre todo *Gutiérrez* constituyeron las plataformas desde las que se propulsó el viraje hacia un humor excéntrico y raro. Precisamente desde las páginas de *Gutiérrez: Semanario español de humorismo*, fundado en Madrid en 1927, se creó la sección “Humor nuevo”, que incluía relatos breves e ilógicos, inverosímiles y paradójicos. En el número del 21/12/1929, la nueva revista ofrecía a sus lectores una “novela escrita en colaboración”, esto es, escrita a ocho manos por Donantoniorrobes, Miguel Santos, Menda y el conde Enrique de Borsalino, cuyo título era una antimetábola: *¿El hongo de la hija o la hija del hongo?*. Tras los cuatro pseudónimos se ocultaban, respectivamente, Antonio Robles, Miguel Mihura, Fernando Perdiguero y Enrique Jardiel Poncela, cada uno de ellos autor de un capítulo. El texto se distribuyó en dos partes: en las páginas 12 y 13, el primer capítulo y gran parte del segundo; en las páginas 23 y 24, el final del segundo y los capítulos tercero y cuarto. En el momento en que los escritores de *Gutiérrez* publicaban su novela colectiva, en España ya había tres obras pertenecientes a dicho subgénero: *Risas y lágrimas* (1905), de Eduardo Irlles Garrigós, Eduardo García Marcili, Rodolfo de Salazar y Alfonso Navarro; *Frente a la vida. Novela en cuatro cartas* (1907), de Blas de Herrera y Valero, Francisco Soriano, Rodrigo de Vivero y Luis Guirao Cañada; *La tristeza del ocaso*, aparecida en la revista *Los contemporáneos* (24/01/1918), de José Francés, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Agustín Rodríguez Bonnat y Augusto Martínez Olmedilla. Aunque estas tres novelas poseen algunas características propias de *Las vírgenes locas*, tal como he demostrado en otro estudio (Siviero 2015), quizá el texto breve de *Gutiérrez* sea en realidad el que más dialoga con su antecesor. *¿El hongo de la hija o la hija del hongo?* se presenta como un juego literario similar a un cadáver exquisito y puede

ser considerado “una muestra de la inquietud de unos jóvenes humoristas frente al reto lanzado por los vanguardismos de su tiempo” (González-Grano de Oro 2003: 87), de modo que resultaría difícil no señalar *Las vírgenes locas* como su hipotexto, lo cual vendría a confirmar el estatus de prototipo de esta última novela.

Entre los colaboradores de *Gutiérrez* era habitual utilizar pseudónimos, tal como hicieron los autores de nuestra breve novela colectiva. El alias es una especie de disfraz para presentarse ante el lector “fingiéndose” ser otro; así los autores firmando con sus nombres artísticos introducían de pronto a los lectores en una dimensión lúdica gracias a la función desarrollada por la máscara (Caillois 1958). Además, es bien sabido que Ramón Gómez de la Serna fue para los humoristas del 27 lo mismo que representó Góngora para los poetas “serios” de la Generación: un “estímulo para el ejercicio más atrevido de su libertad creativa” (González-Grano de Oro 2004: 47). Por ello, no es de extrañar que el texto incluya una serie de evocaciones ramonianas, empezando por la condensación de la escritura, que resulta un destilado de absurdos, al estilo de las greguerías. Y no olvidemos la imagen del sombrero, ese “hongo” que tan solo un año antes había coprotagonizado junto al personaje de Leonardo *El caballero del hongo gris* de Gómez de la Serna, obra en la que el sombrero era mudo, mientras que en el texto colectivo posee la facultad de hablar¹⁵. Por último, el texto es llamado “novela”, aunque por su brevedad no pueda ser considerado una novela en sentido estricto, sino más bien un cuento o relato. Parece que los autores de *¿El hongo de la hija o la hija del hongo?* jugaron con el concepto de género, como ya había hecho Ramón con las falsas novelas que había ido publicando desde 1923 y que fueron recopiladas en un volumen en 1927.

En la concisa “Advertencia anecdótica” a la segunda edición de las *Falsas novelas* (1945), Gómez de la Serna declaraba abiertamente que detrás de aquellas obras existía una clara voluntad de inventar un nuevo género: “Había intentado un género nuevo con la misma parsimonia con que ahora he inventado el superhistórico [...]. La Falsa Novela es otra cosa que la novela falsa o que la falsificada” (Gómez de la Serna 1945: 7). El escritor solo utilizó de modo explícito la categoría de lo falso para estas seis novelas; en realidad, se trataba de un acto metaliterario, ya que todas ellas “evocan otra creación artística anterior”, especialmente dos modelos específicos: las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes y *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) de Miguel de Unamuno. Con todo,

15 “El hongo marcó toda una época cultural en los años veinte y treinta gracias al auge del cine y a figuras como Charlie Chaplin y Laurel [...]. Lo que enfatiza Gómez de la Serna es la gran amplitud de significados asociados con el hongo durante la época, pero indudablemente se fija en su peculiar modernidad y distinción y, más que nada, su promesa de ascendencia” (Fernández Medina 2011: 33).

las *falsas novelas* son plenamente ramonianas; el autor las teje narrativamente gracias a una concatenación de greguerías, con una técnica que recuerda el montaje cinematográfico, técnica que se repite, ampliada, por lo menos en dos de sus *novelas grandes*, escritas en la misma época: *El novelista* (1921-22 por entregas; en volumen en 1923) y *Cinelandia* (1923).

En el caso de *El novelista*, el “montaje” se realiza uniendo elementos de la biografía del novelista Andrés Castillo, que relata de un narrador omnisciente, y elementos de novelas de varios géneros –a su vez “falsas novelas”, como afirma Richmond (1997: 25)– que el protagonista escribe o corrige a lo largo de la narración y que se insertan en los 47 capítulos que conforman la novela-contenedor. En la primera versión, esta compleja estructura a modo de *collage* quedó aún más fragmentada, ya que la novela se publicó por entregas en la revista *La pluma* entre diciembre de 1921 y octubre de 1922¹⁶, y, además, entre la penúltima y la última entrega se suprimieron varios capítulos, tal como puede leerse en la nota que acompañaba a la segunda:

Poseyendo *La pluma* los derechos de propiedad de esta novela grande de Gómez de la Serna y preparándose a darla a la publicidad en edición íntegra, saltamos desde el capítulo XXIII al XXIX, para dar los últimos en el que se desenlaza, en un ambiente feliz y algo melancónico, la fecunda vida de Andrés Castilla. Como el tomo en 8º que formará *El novelista* ha de despertar de nuevo el interés de los que lo han leído por entregas en *La pluma* queremos que encuentren en el ineditismo de estos capítulos, en que el novelista comienza y desenlaza unas cuantas novelas más, el premio a su segunda lectura (*La pluma*, nº 29, octubre de 1922: 287).

Según lo que afirmaba él mismo en *Novelismos*, sabemos que para Ramón el lector de novelas de su época era “mucho más sagaz que el de antaño” y tenía capacidad para comprender “a dónde va a parar la novela y qué caminos seguirá cuando se esboce cualquier conflicto tópico” (*Novelismos* 2005: 616), razón por la cual era necesario buscar su complicidad y, al mismo tiempo, sorprenderlo. A mi parecer, por lo tanto, la supresión de capítulos en la publicación por entregas no fue más que una estrategia para dejar al público con la intriga y crear unas expectativas que la versión en forma de libro prometía cumplir. Una versión, dicho sea de paso, considerablemente ampliada, que pasaba de los veintinueve capítulos originales a cuarenta y siete (Rey Briones 1996: 129-30).

En el caso de *Cinelandia*, “novela compleja [...] juguetona y hasta excesiva”

¹⁶ Esta versión incluía un subtítulo, *Novelario*, palabra no recogida en el DRAE que sugiere de inmediato la idea de una recopilación de novelas.

(Fraser 2009: 450), el narrador ramoniano conduce al lector a una ciudad del cine imaginaria –Richmond habla de “una especie de Paramount ficcionalizado” (1997: 29)¹⁷– y lo invita a observar como en una sucesión de fotogramas una serie de personajes, objetos y escenarios, es decir, todos los ingredientes que utiliza para crear, de nuevo mediante una técnica semejante al *collage*, la “ciudad falsa, inventada solo para el juego y la suplantación” (Gómez de la Serna 1997: 49) llamada Cinelandia. Se trata de una narración distribuida en 43 capítulos, con personajes que interpretan a personajes; la sucesión de los hechos posee un hilo conductor precario dentro de una estructura casi de comedia de lo absurdo, así, en palabras de Morris: “using the satirist’s classic tools of hyperbole, caricatura, and grotesque deformation, [Ramón] created a world as false, as absurd as the one he parodied” (1980: 19).

La poética del *collage* narrativo y la poética de lo falso resultan fundamentales para el Gómez de la Serna de este período, aunque el maestro indiscutible en este campo fue otro gran *homo ludens* del siglo XX español: Max Aub (Santiáñez 1998: 187), “maestro del humor sutil” según Tuñón de Lara (Aub 1970: 27). El universo narrativo aubiano, lleno de “juegos de palabras y de máscaras”, es un arsenal de “bromas literarias” que impulsan al lector a mantener siempre la atención y a colaborar activamente en el funcionamiento de los textos. Sin duda, las novelas de Aub forman parte de la categoría que, en un trabajo anterior, propuse denominar “novela simuladamente desficcionalizada” (Siviero 2011), ya que disimulan continuamente su estatus ficcional mediante una serie de trucos cuya intención es vincular la narración a ámbitos de lo real. Las estrategias que utiliza Aub en esta tipología de novela, y estoy pensando sobre todo en *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934-1965-1970) y *Jusep Torres Campalans* (1958), tienen como objeto garantizar al lector la naturaleza “real” del texto para dirigir sus expectativas hacia el terreno de la no ficcionalidad (biografía, autobiografía, ensayo crítico). Pese a ello, las voces narrantes aubianas van dejando pistas más o menos claras que el lector deberá descifrar para volver a considerar que el material narrativo es ficcional. Así, Aub bajo la apariencia de un modelo de mundo de lo verdadero y de la reproducción del mundo real presenta un modelo de mundo ficcional verosímil (Calvo Revilla 2006: 428).

Se trata de formas narrativas en las que Aub, con una técnica cubista, se desdobra, se triplica y se multiplica para simular una falsa escritura colectiva y

17 Según Pini, “Esta creación onomástica [...] nos hace pensar en otro nombre: *Disneyland*; y en su variante española: *Disneylandia*” (2012: 4). La misma estudiosa cita el trabajo de 1988 de Brian C. Morris, quien señala que “en 1923 el nombre Cinelandia se usaba ya con tono de sarcasmo para aludir a Hollywood en la prensa del corazón de la época” (2012: 4).

crear obras que, aparentemente, además de ser plurimodulares, es decir, de ser fruto de varias manos, acaban siendo realmente multimodales, ya que son varios los materiales que contribuyen al funcionamiento de la novela, como sucede con *Jusep Torres Campalans*¹⁸. A decir verdad, en *Luis Álvarez Petreña* también aparece un elemento gráfico, un retrato facial del inexistente Petreña realizado por el propio Aub con una dedicatoria manuscrita: “A Luis Álvarez Petreña, su amigo”. En este caso, tal vez resultaría excesivo hablar de multimodalidad; sin embargo, la obra sí puede calificarse de multimodular, ya que la “técnica modular” o juego de encajes sucesivos de la primera edición se verá incrementada en las siguientes ediciones¹⁹. Este tipo de *collage* (luego veremos también el de *Jusep Torres Campalans*) se basa en un complejo montaje de módulos unidos por sofisticados juegos de remisiones irónicas, todo ello amalgamado por el típico estilo humorístico de Aub.

La primera versión de la novela salió en 15 entregas, entre octubre de 1932 y febrero de 1934, en los números del 2 al 17 de la revista *Azor*²⁰. Los textos llevaban el título conjunto de *Luis Álvarez Petreña* y se presentaban como la transcripción hecha por Max Aub de un original obra del autor que daba nombre a la novela. Los textos se recopilaron en un volumen publicado por la editorial Miracle de Barcelona e impreso en Valencia con el mismo título en 1934. Hubo una segunda y una tercera edición (1965, 1970)²¹, que en realidad constituyeron sendas reescrituras, puesto que Aub, como he dicho, fue añadiendo materiales textuales y, además, en la última versión, “resucitó” al escritor que había dado por muerto en las redacciones anteriores de la obra. La edición de 1934 empezaba con un “Prólogo” firmado con las iniciales M.A., en el que se trazaba una breve nota biográfica del escritor Luis Álvarez Petreña, el cual “había muerto en 1931”. Como anexo, aparecía una carta atribuida a Luis Álvarez Petreña, que el supuesto autor habría dejado junto al manuscrito que M.A. publicaba. A continuación, M.A. afirmaba haber respetado la voluntad que Petreña expresaba en dicha carta

18 Observación que ya hace Grillo (1995: 15) y que retoma Orazi (2011: 400).

19 La definición de “técnica modular” para la escritura se debe a Ródenas de Moya, que la utiliza a propósito de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés. Cfr. Ródenas de Moya 1999: 48.

20 Max Aub colaboró en la revista en varias ocasiones, pese a saber que se trataba de una publicación de derechas.

21 En 1970, en el volumen *Novelas escogidas* publicado por la editorial mexicana Aguilar, aparece la versión última y definitiva de la obra. Curiosamente, se incluyó en la sección “Relatos”, junto con *Yo vivo*, en vez de en la sección “Novelas”. Al año siguiente, la editorial Seix Barral de Barcelona publicó la obra sola; en esta ocasión, el único cambio respecto a las ediciones anteriores fue el título, que pasó a ser *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Aquí utilizo la edición de 1970, por lo cual cito la obra con el título *Luis Álvarez Petreña*.

al afirmar: “tengo interés en que se publiquen estas líneas [...] Sé que algún párrafo es excesivamente violento y alguna palabra demasiado cruda; no importa. Te ruego, si te es posible, que lo dejes todo tal y como está” (Aub 1970: 942-43). Así pues, M.A. había publicado el texto tal como lo encontró. Lo que sigue es el diario íntimo de Petreña, dirigido a su amante Laura N., con anotaciones que van del 24 de noviembre al 5 de diciembre de un año no especificado. Tras las últimas anotaciones, el editor M.A. interviene para incluir dos cartas de la esposa del escritor, Julia M.A., a una amiga, fechadas, respectivamente, el 1 y el 4 de agosto de 1931, que le permiten situar los hechos cronológicamente: “publico dos cartas de su mujer a una íntima amiga suya referentes al viaje que realizó para reunirse con su marido” (1970: 977). Más adelante, después de la “transcripción” de las últimas anotaciones del diario (sin fechar), que se cierra con la frase “Muero porque no puedo descubrir el porqué no moriría. Adiós”, el editor incluye dos cartas de Laura a un amigo y, en el apéndice, tres poemas atribuidos también a Petreña, a pesar de que en el prólogo afirmaba que los dos poemarios que éste había publicado, *Lucha* y *Horas*, “No revelan [...] que L.A.P. hubiese nacido para poeta de mayor importancia” (1970: 939).

La segunda edición fue publicada en México por la editorial Joaquín Mortiz treinta y dos años después. En ella aparecieron varios añadidos: dos cuentos largos titulados, respectivamente, “Leonor” y “Tibio”, atribuidos a la pluma de Luis Álvarez Petreña; dos “Notas”, una de un tal M.M. y una de M.A.; un soneto estrambótico de un tal L.d.G.; y una “Nota final”. En la breve nota preliminar a “Leonor” firmada por M.M., vuelve a utilizarse la estratagema del manuscrito; en esta ocasión, M.M. no se lo ha encontrado, sino que se lo ha dejado un desconocido/conocido suyo, Mendizábal, un ingeniero refugiado español. M.M. afirma que el manuscrito, de 16 páginas, llevaba en la primera la siguiente nota: “Luis Álvarez Petreña: LEONOR. Zaragoza, 1931”. Así pues, Mendizábal conservaba un manuscrito de Petreña, a pesar de que éste, en el texto publicado por Aub, había declarado: “He quemado todos mis manuscritos” (1970: 982). Afirma el prologuista y editor M.M. que “me figuré que el nombre del autor era un seudónimo, mas mi ilustre amigo Alfonso Reyes –para quien los libros no tienen secreto– me informó de la existencia real del autor antes nombrado” (1970: 91). Al final de la nota, ubicada y fechada en México en noviembre de 1946, aparece el “Soneto estrambótico” de L.d.G., que contiene un acróstico obsceno (cuya solución es “La calentapollas”) dedicado “A Luis Álvarez Petreña, por el título de su espejo”. Huelga decir que L.d.G. son las iniciales de Luis de Góngora; además, el soneto resulta ser un centón compuesto con doce versos de Góngora y otros tres extraídos de poemas atribuidos a éste. Otro breve prólogo precede el cuento ‘Tibio’,

una nota firmada por M.A. que constituye un juego metaficcional muy interesante, donde se mezclan datos reales con datos completamente inventados. M.A. cuenta que un joven profesor norteamericano, Charles F. Burton, quería hacer un trabajo acerca de Luis Álvarez Petreña y “como era natural” necesitaba consultarle a él. El profesor, convencido de que “Leonor” no podía ser obra de Petreña, pensaba que, en cambio, el cuento “Tibio” sí lo era. M.A. afirma que “únicamente por la insistencia del profesor Burton lo saco del olvido, solo a cuartas convencido de que se trata de otro autorretrato, verosímilmente *travesti*” (1970: 1045-46) y lo incluye a continuación. En realidad, Aub ya había publicado ambos cuentos en su revista *Sala de espera*; “Tibio” en el número 3 (1948) y “Leonor” en el número 20 (1950). A este dato real hace referencia el supuesto profesor, complicando aún más el juego de atribuciones autoriales y dándole al lector nuevas pistas falsas. Además, se insinúa la duda acerca de la muerte del personaje: “En nuestra charla vinimos a interrogarnos acerca de la verdadera o fingida muerte de mi viejo amigo frente a Palma, en 1931. Coincidimos en que razones no les faltaban para simularla” (1970: 1046). El autor de la “Nota final” –carente de firma, aunque podemos atribuirle sin dudarle a Max Aub, esto es, al nombre del autor que aparece en la cubierta– asegura que un secretario de Camilo José Cela lo ha informado de que el 18 de agosto de 1931 se había inhumado el cadáver de un desconocido en Palma de Mallorca. Según Cela, se trataba de Álvarez Petreña, con lo cual ya se tenía noticia segura de su muerte e incluso se podía sacar “copia autenticada notarialmente del documento” (1970: 1051). Además, Aub da cuenta de que un personaje natural de Yucatán, el poeta don Rafael Méndez Bolio, le había escrito para certificar que Luis Álvarez Petreña no podía ser la misma persona que Miguel Mendizábal, a diferencia de cuanto sospechaba el profesor norteamericano.

En la edición definitiva de 1970, los insertos fueron una “Nota del editor”; el cuento “La equivocación”, el monólogo escénico “María”, el “Último cuaderno de Luis Álvarez Petreña” y el “Prólogo a la tercera parte”, atribuidos a Petreña, el cual se descubre que todavía sigue con vida; una “Nota” de apertura, el “Diario inglés de Max Aub”, con notas tomadas del 27 de abril al 4 de mayo de 1969, y la conclusión “A toro pasado”, atribuidos a Aub; un “Trabajo de clase de B.G.R. acerca de este libro” y un “Informe estrictamente confidencial de un académico español acerca de este libro, hecho por encargo de una editorial española” firmado con las iniciales L.D.P., ambos bastante enigmáticos. Quizá pueda sorprender que al comienzo de esta tercera y última edición se incluya una “Nota del editor”, donde leemos: “Se publica aquí, por primera vez, la versión completa de esta novela. Escrita la primera parte en 1932-33 (publicada en 1934), la segunda en 1949-50 (publicada en 1951), la tercera en 1969-70, en dos cortas convalecencias

del autor. No hay precedentes. Tal vez pudiera llevar al frente los dos últimos versos del *Poema de otoño*, de Rubén Darío: *Vamos al reino de la Muerte / por el camino del amor*” (1970: 935). Se indica el género de forma inequívoca: la obra es una novela. Pero más adelante, en la nota de M.A. que abre la tercera parte, inédita hasta entonces, leemos que “Todo [es decir, todo el material recogido en la primera y en la segunda edición] resultó falso, lo que no tendría nada de particular tratándose de una novela. Mas no lo es.” (1970: 1055). Aquí, al negar que miente mintiendo, la voz que habla alcanza un alto grado de intensidad y acaba así produciendo la ya mencionada sensación de vértigo en el lector.

En gran parte, *Luis Álvarez Petreña* es una antología de textos de varios géneros, mejor dicho, de textos que, como hemos visto, parodian distintos géneros (buen ejemplo de ello es el “Soneto estrambótico”). Por su parte, *Jusep Torres Campalans* constituye sobre todo como una monografía dedicada a un pintor cubista que responde al nombre que da título a la obra. El libro se abre con tres epígrafes seguidos de siete partes. Las dos primeras, el “Prólogo indispensable”, sin firma, y dos páginas de “Agradecimientos” dirigidos a personas que existieron realmente, explican cómo y por qué el (falso) biógrafo –a quien el lector, a falta de otras indicaciones, identifica con el nombre de Max Aub que aparece en la cubierta– ha decidido narrar la vida de Campalans. Aub se presenta como testigo directo, al igual que en *Luis Álvarez Petreña*, y asegura que conoció personalmente a Campalans y que ha investigado en profundidad para poder contar sus vivencias artísticas y biográficas. Siguen los “Anales”, un compendio de hechos históricos, en su mayoría reales, acontecidos entre 1886 y 1914. La cuarta parte se titula “Biografía” y el biógrafo la redacta en tercera persona. A continuación, está la transcripción de un cuaderno de apuntes del pintor apócrifo fechados entre los años 1906 y 1914. La sexta parte, las “Conversaciones de San Cristóbal”, es una transcripción de los apuntes que tomó Aub de dos conversaciones que mantuvo con el pintor antes de saber quién era exactamente. Cierra el libro el “Catálogo” de una exposición de Campalans, a cargo de un (inexistente) crítico irlandés, Henry Richard Town; exposición que, según se dice, no llegó a realizarse a causa de la muerte de este último. Al igual que si se tratara de un ensayo, todos los textos van acompañados de un aparato de notas, incluido el llamado “Cuaderno verde”, precedido de una nota que simula la descripción filológica de un verdadero manuscrito²². Desde

22 En realidad, la nota es ambigua y contiene pruebas de que las páginas que la siguen son apócrifas. El biógrafo detalla el soporte de la escritura, el tamaño, la encuadernación y el número de páginas: “cuaderno escolar (23 x 18 cm.), encuadernado en cartón verde, foliado de 1 a 240 (lo que da un total de 480 páginas, rayadas en azul)” y afirma que se lo entregó Juan Cassou. Aquí tenemos el primer indicio significativo: el nombre de pila del escritor francés está castellanizado, lo cual parece

el principio, tanto los epígrafes (Puccini 1995) como el “Prólogo indispensable” contienen varios indicios que hacen dudar al lector del carácter biográfico real del texto (Siviero 2011). Y luego, paradójicamente, el “Cuaderno verde”, que debería contribuir a certificar la existencia real del pintor, acaba siendo la parte que más desmonta las certezas del lector, puesto que en ella aparecen reiteradamente afirmaciones que incluyen un alto grado de ambigüedad, como “Puestos a mentir, hagámoslo de cara: que nadie sepa a qué carta quedarse” o “La lengua, la pintura, mienten de por sí. Todo es fábula [...]. Nadie puede ser verdadero porque ¿quién sabe del auténtico ser?” (1970: 849).

En estas dos construcciones narrativas de Aub, que cruzan vertiginosamente las fronteras de los géneros para romper y recomponer vidas ficcionales y creaciones apócrifas, no hay engaño; lo que ocurre es que le piden al lector de un modo continuo e inteligente que suspenda y reactive la incredulidad en una especie de paroxismo del “juego”, del “fingimiento”. Por otra parte, es innegable que en ambas encontramos un humor muy peculiar, de raíz cervantina y de profunda inteligencia, que, de un modo elegante, coloca en el punto de mira el mundo literario y el mundo artístico y roza la perfección al parodiar los ensayos eruditos. Un humor inteligente que alcanzará cotas de genialidad en uno de los productos literarios más sorprendentes del siglo XX: *Juego de cartas*. Dicha obra, publicada en 1964²³, es un libro—no libro muy peculiar, una suerte de novela epistolar que, en realidad, es una baraja de ciento seis cartas que incluye los palos franceses y los palos españoles emparejados (diamantes con bastos, corazones con copas, tréboles con espadas y picas con oros), según un proyecto gráfico atribuido, cómo no, a Jusep Torres Campalans. En el reverso de cada naipe puede leerse un microtexto; se trata de breves misivas o mensajes que intercambian varios remitentes y destinatarios (ciento ochenta y seis en total) con comentarios sobre la vida de un personaje, Máximo Ballesteros, fallecido en circunstancias poco claras. Obviamente, el título juega con la polisemia, puesto que juego de cartas puede significar “baraja de naipes” o bien “conjunto de epístolas”. Las cartas, como es

indicar al lector que nada es lo que parece. A continuación, leemos la descripción del contenido: “Está escrito de la página 1 a la 113 y, empezando por el final, de la 240 a la 228”; los textos de la primera parte están fechados entre 1906 y 1914; el resto, sin fecha, según el biógrafo parecen apuntes copiados de textos del anarquista ruso Kropotkin. Después se dice que está escrito en catalán, con varios párrafos en francés y en español y algunas palabras en alemán, pero el texto que se reproduce está íntegramente en español. Sólo en la nota veintitrés leemos entre paréntesis “Nota del trad.”, lo cual sugiere que el editor también es traductor.

23 En 2010, la editorial Cuadernos del Vigía de Granada publicó una nueva edición. Debo agradecerle a Miguel Ángel Arcas que me facilitara el ejemplar que he utilizado para este trabajo.

normal en una baraja, se guardan en una caja de cartón, que en la primera edición era azul y llevaba un comodín y tres ases dibujados; en cambio, en la edición de 2010 la caja es de color vino y la ilustración es un as de picas/oros. En ambos casos, el reverso del estuche incluye las reglas del juego:

Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor. Permite, además, toda clase de solitarios. Gana el que adivine quién fue realmente Máximo Ballesteros.

Es un juego que jamás ganará nadie, puesto que los datos que facilitan las cartas son enigmáticos y contradictorios.

Llegados a este punto, conviene recordar que iniciamos nuestro recorrido analizando uno de los posibles aspectos de las múltiples relaciones que se dieron entre humor y juego en la literatura española a partir de finales del siglo XIX, centrando nuestra atención sobre el humor como elemento de cohesión que, en un momento dado, permitió ensayar de forma jocosa con la escritura colectiva. Los mecanismos de dicha modalidad narrativa se ponían en marcha suponiendo un lector ideal que tenía que colaborar individualmente en el juego. Sin embargo, los caminos experimentados en poco menos de cien años por aquellas relaciones permitieron invenciones extraordinarias que desembocarían en una gran novedad como *Juego de cartas*, es decir, la de una escritura fingidamente plural que suponía un lector colectivo. Es cierto que, como se dice en las reglas, *Juego de cartas* “permite [...] toda clase de solitarios”, pero lo que propone es, sobre todo, una lectura colectiva “que incite a la discusión, al intercambio de opiniones” para que “los lectores reproduzcan la misma dispersión y, quizás, la misma polémica que manifiestan los múltiples narradores de la obra” (Rodríguez 2002: 17). Nos hallamos, pues, en el grado máximo de la lectura como juego y colaboración, es decir “vissuta come un’esperienza *fittizia* che ubbidisce a un sistema di *regole* condivise” (Bertoni 2010: 199). Al igual que en un juego, leer esta novela supone “l’acceptation temporaire, sinon d’une illusion [...], du moins d’un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif. Le jeu peut consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-même un personnage illusoire et à se conduire en conséquence” (Caillois 1958:

61). Lo cierto es que Aub, en una especie de metajuego, acaba convirtiendo a los lectores en falsos jugadores, casi los “inventa” como si se tratara de sus entes de ficción. Las “cartas” aubianas son ingeniosas y sutiles, un ejercicio de la inteligencia que, entre juego y humor, configura un complejo universo ficcional y que, hoy como hace medio siglo, sigue desafiando lúdicamente a los lectores.

Bibliografía citada

- ALAS, LEOPOLDO, (1890), “Castro y Serrano”, *Madrid Cómico. Almanaque para el 1890*, 04/01/1890: 6.
- AUB, MAX (1970), *Novelas escogidas*, ed. Manul Tuñón de Lara. México, Aguilar.
- BALLERIO, STEFANO (2009), “Gioco, letteratura. Alcune riflessioni”, *Enthymema*, 1: 4-24 [30/06/2016] < <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/414>>
- BERTONI, FEDERICO (2010), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS (1982), “La diffusion de *Madrid Cómico* (1886-1897)”, *Presse et public*, ed. Carmen Salaün-Sánchez. Rennes, Université de Rennes: 21-40.
- , (1987), “Clarín y el *Madrid Cómico*: Historia de una colaboración (1883-1901)”, *Clarín y La Regenta en su tiempo*. Actas del simposio internacional, celebrado en Oviedo del 26 al 30 de noviembre de 1984, Oviedo, Universidad/Ayuntamiento/Principado de Asturias: 3-24.
- , (1997) “71 cartas de Leopoldo Alas, ‘Clarín’, a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico* (1883-1899) (y seis de Manuel del Palacio)”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 51/149: 7-53.
- , (2001), “Les comptes de *Madrid Cómico* entre 1886 et 1896”, *Hommage d'Iris à Gisèle Cazottes*, Montpellier, Université Paul Valéry/Iris: 83-94.
- , (2015), “La risa por la risa. El ejemplo del *Madrid Cómico*”, *IC. Revista Científica de Información y comunicación*, 12: 59-78 [30/06/2016] <<http://docplayer.es/15337531-La-risa-por-la-risa-el-ejemplo-del-madrid-comico-1883-1897-1.html>>
- CAILLOIS, ROGER (1958), *Les jeux et les hommes: la masque et la vertige*, Paris, Gallimard.
- CALVO REVILLA, ANA MARÍA (2006), “Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans* de Max Aub”, *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1: 428-40.
- CHIERICHETTI, LUISA (2001), “Umoreismo grafico e umoreismo testuale nella rivista *Gutiérrez* (1927-1934)”, *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*. Atti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani. Roma, 16-18 settembre 1999, eds. Renata Londero; Antonella Cancellier. Padova, Unipress: 179-87.

- DARÍO, RUBÉN, 1995 [1905] *Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez. Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, CELESTINO (2009) [1963], *O segredo do humor*, Vigo, Editorial Galaxia.
- FERNÁNDEZ MEDINA, NICOLAS (2011), “Tras el velo de las apariencias: La desmitificación del progreso en *El caballero del hongo gris* de Ramón Gómez de la Serna, en *Cincinnati Romance Review*, 32: 31-43.
- FILLIÈRE, CAROLE; LAGET, LAURIE-ANNE (2011), *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne: XIXe-XXe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez.
- FRASER, BENJAMIN (2009), “Imagen, materia, cine: Bergson, Deleuze y *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna”, *Hispanic Review*, 77: 449-70.
- GALINDO ALONSO, MARÍA ASUNCIÓN (1996), *La novela de una hora*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Facultad de Filología [30/06/2016] <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3048101.pdf>>
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO (1876) [1872], “¿Qué es lo cómico?”, *Estudios de literatura y arte*, Madrid, Victorino Suárez: 44-45.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1930), “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, 84: 348-91.
- , (1945) [1927], *Seis falsas novelas*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- , 1979, *Greguerías*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra.
- , 1997 [1923], “*Cinelandia*”, *Obras completas X. Novelismo II*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg: 47-204.
- , (2005) [1931], “*Ismos*”, *Obras completas XVI. Retratos y biografías I. Efigies. Ismos. Ensayos*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg: 297-682.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, EMILIO (2003) “Un humor nuevo para un tiempo difícil. El espejismo de *La Codorniz*”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 20/2: 29-100.
- , (2004) *La “otra” generación del 27. El “Humor nuevo” español y “La Codorniz” primera*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- GONZÁLEZ SERRANO, URBANO (1886), “El humorismo”, *Revista de España*, 109: 542-52.
- GRILLO, ROSA MARIA (1995), “Falso e dintorni”, *La poetica del falso. Max Aub tra gioco e impegno*, ed. Rosa Maria Grillo. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: 13-32.
- GUTIÉRREZ, ENRIQUE (2003), “Un humor nuevo para un tiempo difícil. El espejismo de *La Codorniz*”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 200/2: 29-100.
- HEMPEL, WIDO (1984), *Entre el Poema de mio Cid y Vicente Alexandre. Ensayos de literatura hispánica y comparada*, Buenos Aires/Barcelona, Alfa/Laia.
- HUIZINGA, JOHAN (1939), *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, Amsterdam, Pantheon Akademische Verlagsanstalt.
- LAÍN ENTRALGO, PEDRO (1948), “El humor de *La Codorniz*” en *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, Epasa: 127-37.
- LÓPEZ RUBIO, JOSÉ (2003) [1983], *La otra generación del 27. Discurso y cartas*, Madrid,

Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.

Donatella Siviero

Ricercatrice (investigadora universitaria) de Literatura Española en el Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne de la Universidad de Messina, es especialista en literatura española medieval y moderna, y literatura catalana medieval y moderna. Entre sus últimos trabajos destacan el volumen *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento* (Pironti, 2009) y la edición italiana de la novela colectiva de Clarín y otros *Las vírgenes locas* (Marchese, 2012). Es directora de la colección de poesía *Divano iberico* (Marchese) y, con Helena Aguilà y Jutta Linder, de la serie de estudios sobre traducción literaria “Tradurre” de la colección *Proteo* (Artemide).