

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
2012**

TESIS DOCTORAL

**Cincuenta años de Humor Nuevo:
La obra de Antonio de Lara Gavián (1921-1971)**

**Redactada por
SAMUEL MICHAEL WEIS BAUER
Dirigida por
Dra. NÚRIA CALAFELL SALA**



Ramón, seamos ante todo absurdos, inexplicablemente absurdos... Habremos matado una costumbre, habremos roto una trabazón, habremos acabado con un infarto¹.

*

Muchos lectores se indignaban con nosotros y llamaban a nuestro director [Mihura] para insultarle y decirle palabras feas; pero nosotros seguimos adelante, dispuestos a todo por el bien de las letras, de las bellas artes y de la numismática².

¹ Gómez de la Serna 1921: 90.

² Tono en Gómez Santos, «Tono cuenta su vida» 1959.

SUMARIO

Agradecimientos.....	8
Prólogo.....	9
Introducción y antecedentes.....	15
1) Genealogía humorística.....	32
i) El primer círculo de influencias: las sociedades	
ii) El segundo círculo: los <i>ismos</i>	
iii) El tercer círculo: humor y teatro anterior	
1. El humor antiguo vs. el humor moderno: el trasfondo teórico de la comicidad, el ingenio y el humorismo	
iv) El cuarto círculo: Las generaciones del 98 y 14, de ensayos a sainetes	
v) El quinto círculo: Los humoristas del 27	
1. Los <i>ethos</i> del humor de Tono , <i>Los humoristas del 27</i> y la vanguardia	
vi) El sexto círculo: la personalidad de Tono	
I Biografía literaria.....	78
1) 1896-1920. Juventud, publicaciones tempranas y apuntes.....	78
2) 1921-1929. <i>Buen Humor, La Risa</i> : Viñetas y vida en Madrid, París.....	84
3) 1930-1939. <i>Gutiérrez</i> y <i>La Ametralladora</i> : De su viaje a los Estados Unidos a <i>100 Tonerías</i>	94
4) 1940-1948. <i>La Codorniz</i> y obras teatrales: <i>María de la Hoz</i> hasta <i>Francisca Alegre y Olé</i>	107
5) 1949-1966. Novelas, pseudonovelas y cuentos refritos: De <i>Diario de un niño tonto</i> hasta <i>Memorias de mí</i>	134
6) [1947] y 1967-1976. Obra cinematográfica y guiones tardíos.....	157
II El humor de Tono	164
1) Paralelismos entre las epistemes de Foucault y «la misteriosa y compacta solidaridad del arte» de Ortega y Gasset.....	165
2) El humor de Tono.....	171
3) Los <i>ethos</i> de la vanguardia, <i>Los humoristas del 27</i> y la vanguardia.....	184
4) Una paloma blanca o un halcón pintado: Una aclaración del <i>pathos</i> de este humor.....	190
5) Misoginia, racismo, machismo e infidelidad.....	202
6) Un Tono más personal: La coexistencia insolente de la ternura con la antisentimentalidad.....	212
III Recursos humorísticos verbales.....	217

- 1) Subversión del lenguaje, recursos retóricos y demás.....221
 - a) Palabras inventadas y palabras-chistes: disfemismo y *barbarismus*
 - b) Descomposición de palabras y glosolalia
 - c) Juego de palabras y la «equivocación»
 - d) Retruécano o conmutación
 - e) Frases hechas
 - f) Solecismo
 - g) Distorsiones
 1. Infantilización, ingenuismo y el diminutivo
 2. Cosificación, animalización, muñequización, títerización y lo grotesco
 3. Antropomorfización, humanización (personificación), metagoge y la greguería.
 4. Perífrasis
 5. Etcéteración
 6. Registro y reacción: la burla del ornatus
 7. Automimesis, préstamo y repetición
 - h) Recursos retóricos, sintácticos y semánticos
 1. Adverbialización relativizante
 2. Tautologías, funciones y propiedades
 3. Figuras de repetición y acumulación: Obviedad, redefinición insólita, sobreexplicación y desambiguación incorrecta
 4. Anáfora, epífora, geminación, paranomasia
 5. Silepsis
 6. Sinonimia, datismo y pleonasma
 7. Sinécdoque: pars pro toto
 8. Metonimia: pars pro parte
 9. Epistemología: Experiencia sobre abstracción y metáfora
 10. Abstracción y metáfora
 11. Tono y la greguería
 12. Metáfora y metagoge
 - i. Alegoría
 13. Ironía
 14. Simplificación
 15. Hipérbole, exageración y complicación: amplificatio
 16. Digresión y sermocinación: Aversio a materia y amplificación
 17. Onomasiología y semasiología
 18. Anticlímax y bathos
- 2) Subversión del sentido lógico y semántico.....350
 - a) Paradoja y oxímoron
 - b) Antilogía y antítesis
 - c) Imposibilidades y adínaton
 - d) Inversión, desconcierto y la perversión: Anástrofe y hiperbatón

e) Sin sentido y <i>nonsense</i>	
f) Non sequitor, falacias lógicas y asociativas	
g) Literalismo	
h) Sorites, concatenación, metalepsis, zeugma complejo y <i>amplificación congeries</i>	
3) Subversión de la realidad y la identidad: Temas comunes, tópicos y símbolos.....	386
a) Comidas y bebidas: pescadilla, huevo frito y café con leche	
b) Animales	
c) Personas	
d) Persona-animal-comida-cosa-niño: Degradaciones simbólicas y la metamorfosis	
e) Profesiones	
1. El digno pobre y el mendigo rico o “ni pobre ni rico”	
2. El preso	
3. El ladrón	
4. El ingeniero	
5. El inventor y el médico chiflado	
4) Subversión de la identidad.....	441
5) Automimesis, préstamo y repetición.....	444
IV Análisis de lo visual y el chiste gráfico: Ilustración, viñeta, cómic, fotografía comentada y <i>collage</i>	450
1) Evolución e influencias gráficas.....	457
a) 1915-1935: Eclecticismo, elegancia, geométricidad puntual y ruptura cubista	
b) 1936-1944: Economía de detalle, síntesis estilística, simplificación, armonía, geometrización suavizada y naïveté	
c) 1945-1952: La línea se libra: Garabateo y descuido	
d) 1950-1960: Mundos realistas, personajes muñecos	
e) 1960-1978: Síntesis	
V Conclusiones.....	562
VI Anexos.....	564
1) Cronología biográfica.....	564
2) Reproducciones de Entrevistas en <i>Pueblo</i> y <i>ABC</i>	570
3) Carta de Tono a Mihura de París.....	577
4) Estudio semiológico.....	579
a) La frase hecha	
b) Antecedentes al estudio semiótico específico	
(i) Significantes y significados	

(ii) Mitemas de los cuentos de amor: aplicaciones de las teorías de Lévi-Strauss, Barthes y Propp	
c) Sintagmas, paradigmas y la tendencia al dualismo	
(i) Componente sintagmático del análisis	
d) Semiótica de la imagen	
(i) Análisis semiótico de imágenes «adulto / niño»	
(ii) Análisis semiótico de imágenes «primitivo / civilizado»	
5) Lista de figuras.....	612
6) Lista de tablas.....	617
VII Bibliografía.....	618

Agradecimientos

La vida se enseriece, y yo reconozco que tengo la culpa. Me he empeñado en ir por el peor camino: saber lo que es ser muerto entre los vivos o, lo que es lo mismo, ser vivo entre los muertos³.

Debo expresar aquí, mi profunda gratitud por la indispensable ayuda y generosidad de la Dra. Núria Calafell, la directora de esta tesis y a la Dra. Beatriz Ferrús Antón, la tutora de esta tesis. También debo agradecer a los doctores Neus Samblancat, Fernando Valls Guzmán, José Antonio Llera, Juan Oltra, Juan Rodríguez, Juan Francisco García Bascuñana y Manuel Barrero por sus importantes contribuciones materiales e intelectuales. Agradezco la acogida del Dr. Serge Salaün en su grupo de investigación el *Centre de Recherche de l'Espagne Contemporaine* en la Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, así como las universidades que me acogieron a lo largo de mi investigación: la Universidad Autónoma de Barcelona, la Universidad Rovira I Virgili, Princeton University, Harvard University y New York University. Además, tuve el honor de contar con la correspondencia epistolar del artista *Pgarcía* (José García Martínez) y el artista y miembro de la Real Academia Española, Antonio Mingote.

³ Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, capítulo XXIX, Buenos Aires: Sudamericana 1948.

Prólogo

Mi cabeza es una cosa redonda, con unos pelos por fuera y una porción de porquerías por dentro, que no tienen más objeto que rellenar esa cosa redonda con el fin de que no se abolle⁴.

“TONO”

El sentido del humor es un ejercicio difícil en cualquier país y más en el nuestro. Si además de ejercicio humano habitual es oficio, resulta mucho más meritorio. Con ese espíritu le ha sido ofrecido un homenaje al humorista Antonio de Lara, «Tono», que reflejamos pormenorizadamente en nuestras páginas de «Agenda». «Tono», que ha cumplido sus setenta y nueve primeros años, como gusta decir, estuvo acompañado de un nutrido grupo de humoristas, escritores y periodistas.



Figura: Homenaje a Tono en *Blanco y Negro* 17-1-1976

Con el armisticio de la Gran Guerra vino el florecimiento de los movimientos de vanguardia en España y la inevitable irradiación de sus valores en las otras ramas

⁴ Tono «De la vida que pasa» en el «Número Tono» de *Gutiérrez* 2-II-1930: 14.

artísticas, tal como sugirió Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*: “cada época histórica mantiene [...] una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico”⁵. El humorismo, sus valores discursivos y el acercamientos particulares, fue una estrategia predilecta y natural del vanguardismo por lo que compartían de efecto y objetivo: la desmitificación, la desubicación, la mofa, la desdramatización y, en caso del humor vanguardista, la yuxtaposición de elementos heterogéneos. Así que el desarrollo de un humorismo que incorporar elementos del vanguardismo, un humorismo nuevo en España que ahora se llama, en mayúsculas, “*Humor Nuevo*” por ser un movimiento histórico reconocido, fue un acontecimiento, en retrospectiva, totalmente esperado, por muy revolucionario que fuera.

En España la llegada del vanguardismo, y el humorismo vanguardista, se vio especialmente influenciado por el carisma, las enseñanzas, el magnetismo y la personalidad del ilustre Ramón Gómez de la Serna, quien entendía el humor como un valor transcendental y una postura ante la vida⁶, y cuyas ideas formarían gran parte del trasfondo teórico y práctico del Humorismo Nuevo. Guiados por RAMÓN, los practicantes del *Humorismo Nuevo*, *Los humoristas del 27* o *La otra generación del 27*, rompían conscientemente con las estéticas y los hábitos conceptuales del costumbrismo, el realismo y el romanticismo, los cuales eran, según RAMÓN, enfermedades sociológicas, fuentes de amargura y diatriba. La rotura concienzuda con esos géneros tuvo profundas implicaciones estéticas, “humorales” y retórica para esa nueva generación de artistas que ejercían bajo la bandera del Humor Nuevo. Antonio de Lara Gavilán (Tono) formó parte del grupo cuya trayectoria inicial son mejor

⁵ Ortega y Gasset 1925: 12.

⁶ Véase sus ensayos «Gravedad e importancia del humorismo» (1928) y «Humorismo» (1931).

descritos por las revistas: *Buen Humor* (1921-1932), *Gutiérrez* (1927-1934) y *La Codorniz* primera (1941-1944). Más tarde a los miembros integrales del grupo todos les dio por trabajar en el teatro.

El objetivo de esta tesis doctoral es catalogar y estudiar la obra escrita y gráfica de Tono⁷, autor que se ha quedado relegado a menciones fortuitas en discusiones sobre *Los humoristas del 27* y el Humor Nuevo⁸ español. A fin de paliar el vacío crítico que ha sufrido su obra, se procura presentar un primer acercamiento bibliográfico y llevar a cabo un primer estudio exclusivo de su prolífica obra escrita, gráfica, escénica y cinematográfica en el cual se analizarán sus características, mecánica,⁹ contexto y

⁷ Se han confirmado por lo menos once seudónimos de Antonio de Lara Gavilán. El más frecuente, sin duda, es «Tono», y la abreviación derivada, «T.» seguida por «Lara», «Tono de Lara» (en *Foco*) y «Tono Lara» que empleaba al principio de su carrera. También empleó variantes como «Tona», «El Profesor Tono», «Tolito» y «Tonito». En colaboración con Mihura firmaban con el nombre «Tomi-Mito» y los iniciales «T. M.». Hay numerosos cuentos y viñetas que carecen de firma, llevan una firma obviamente falsa o no llevan firma ninguna, que parecen ser obra de Tono (lo cual ocurre con más frecuencia en las revistas *La Ametralladora* y *La Codorniz* puesto que Tono tuvo que llenar, junto con Mihura, grandes cantidades de espacio cada semana). Se sabe que, en esas revistas, «la mayoría de los textos, sin firma, con iniciales o seudónimos fácilmente reconocibles, eran fruto de su [Mihura] pluma o de la de Tono», aunque sólo el análisis gráfico específico sirve para la asignación de la autoría (Moreiro 2004).

⁸ En cuanto a terminología, también se le denomina humor: codornicesco, desorbitado, absurdo, gratuito, blanco, evasivo y neovanguardista. A lo largo de este estudio, se emplea a menudo el término «Humor Nuevo» para referirnos al fenómeno humorístico español ligado al arte nuevo, como término más genérico que la expresión «Los humoristas del 27», aunque éstos son, efectivamente, los máximos exponentes de dicho humor. Tubau (1987: 20) introduce el término «humor gratuito» —un término excelente en que hace referencia al mecanismo humorístico medular de este humor, la demasia— para describir la llegada de las revistas *Buen Humor* y *Gutiérrez* y diferenciarlas del costumbrismo que surgió del humor satírico tradicional una vez que fue «tapondada la vía de la crítica política directa». Grano de Oro (2004: 31) explica las raíces del término: «En la España de los años 20 un cierto tipo de humor, muy diferente del que por aquellos días podía reconocerse en revistas, comedias, libros, chistes y conversaciones como imperante y normal— “tradicional”, “castizo”, “festivo”, “realista”, “concreto”— comienza a recibir la calificación de “nuevo”. Este otro tipo de humor, al que luego se calificaría de “absurdo”, “disparatado”, “abstracto”, “codornicesco”, fue bautizado como “Humor Nuevo” por la revista humorística *Gutiérrez*».

⁹ «La mecánica», es decir, el funcionamiento detallado de su arte y humor es un objeto extraño para el análisis literario. Se incluye en este estudio porque es la mejor manera de ver de manera práctica cómo rompió con la generación anterior de artistas y de ver en términos claros, como su arte se diferencia de los demás. Lo que hizo él y su grupo de amigos y artistas, romper concienzudamente con los valores y acercamientos pasados, supone un cambio radical en la perspectiva (el que se burla se vuelve objeto de la burla y visa-versa; lo previamente agrandado se reduce), en la mecánica y la filosofía del humor (se rechaza la sátira sanguinaria y se reemplaza por el humor absurdo sin *punchline*), en el uso del lenguaje (que de ornato y *precioso* se convierte en seco y irónico), en las figuras retóricas (que de un empleo literal se vuelven polisémicas), y en el plano gráfico (donde el realismo se convierte en abstracción

idiosincrasias.

En los dos primeros capítulos se presenta un esbozo biográfico y una cronología analítica de su obra, explorando con especial esmero las pautas estéticas y humorísticas que la regían, particularmente su relación con los movimientos de vanguardia, los humoristas predecesores, los otros *humoristas del 27* y las teorías de José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna.

En el tercer capítulo, se analizan los rasgos determinantes de su humor a través de un estudio casi exhaustivo de los recursos retóricos, los cuales vienen a ser el mecanismo más fundamental de éste y el engranaje de su humor. Dada la importancia de lo gráfico y la complicidad de éste con lo escrito en su obra, se dedica el capítulo cuatro al estudio del componente gráfico, para el cual se emplea un análisis interdisciplinario que incluye la descripción de las pautas estéticas, simbólicas e ideológicas del plano gráfico y como éste interactúa –determinando, informando y contradiciendo– el plano escrito. El estudio del contenido visual comprende una descripción detallada y un análisis de la evolución de su corpus gráfico que además lo sitúa dentro de las grandes tendencias artísticas occidentales sin olvidar la relación más cercana e íntima con el mundo de la viñetas española e italiana de su época. En el anexo se incluye un catálogo de su obra y un breve estudio semiótico en el cual se descomponen los constituyentes gráficos y lingüísticos de su obra para así desvelar relaciones subyacentes recurrentes y contemplarlas desde una óptica estructuralista.

geométrica); y por lo tanto son objetos de investigación para esta tesis.

Prologue¹⁰

L'objectif de cette thèse doctorale est d'effectuer la première étude approfondie de l'œuvre écrite et graphique d'Antonio de Lara Gavilán (Tono), qui avait été jusque là reléguée à quelques mentions fortuites dans des études et discussions sur *Los Humoristas del 27* et l'*Humor Nuevo* espagnol. En prétendant pallier le vide critique qu'a subi son œuvre, nous tentons de présenter une première approche bibliographique et biographique, de passer en revue toutes les époques et moyens —écrits, graphiques, scéniques et cinématographiques— dans et par lesquels il a créé et d'analyser les caractéristiques, le contexte historique et théorique, les idiosyncrasies de son art et la situation de celui-ci dans un cadre esthétique-idéologique.

Les deux premiers chapitres présentent une brève biographie et une chronologie de l'œuvre et explorent les règles esthétiques et humoristiques qui la régissent et plus particulièrement sa relation avec les mouvements d'avant-garde, les humoristes précurseurs, les autres *Humoristas des 27* et avec les théories de José Ortega y Gasset et Ramón Gómez de la Serna.

Le troisième chapitre est consacré à l'analyse des caractéristiques déterminantes de l'humour de Tono à travers une étude des ressources rhétoriques employées pour la création de celui-ci et qui deviennent le mécanisme le plus fondamental, le moteur de son humour et de son art.

Étant donné l'importance du contenu graphique et de son interaction avec la partie écrite de l'œuvre, le quatrième chapitre est dédié à l'étude minutieuse de la

¹⁰ Ofrecemos un prólogo en francés en cumplimiento del requisito lingüístico del “doctorado europeo”.

composante graphique de l'œuvre au moyen d'une analyse interdisciplinaire incluant la description des règles esthétiques, symboliques et idéologiques du contenu graphique et la façon dont celui-ci interagit -en le déterminant, le complétant et le contredisant- avec l'écrit. L'étude du contenu visuel est complétée par une description détaillée de ce dernier et une analyse de l'évolution de son corpus graphique qui, en outre, le situe dans les grandes tendances et mouvements artistiques.

La thèse termine par une brève étude sémiotique qui examine les composantes graphiques et linguistiques de l'œuvre pour ainsi en découvrir certaines des relations sous-jacentes récurrentes et les considérer sous un angle structuraliste. La partie analytique du travail consiste en une étude développée des qualités, du contexte, de la théorie, du sous-texte et des mécanismes de l'humour de Tono .

Introducción y antecedentes

Yo me di cuenta de lo que iba a significar [Tono] desde el primer momento, cuando no estaba aún radicado en el arte. Alguna noche había aparecido por el primer Pombo y después se me perdió. [...] Me fui dando cuenta de que Tono era una manera de encarnar el presente como si ya tuviera cara de porvenir y que ejercía una acción catalítica sobre los jóvenes que le rodeaban¹¹.

La obra de Tono ha recibido una atención periférica¹² y una recepción crítica agridulce¹³ que, aparte de reseñas periodísticas de sus contemporáneos, ha aparecido como anexo a los análisis de los escritores más celebres de su “generación”¹⁴ tales

¹¹ Ramón citado en «Tono cuenta su vida» M. Gómez-Santos, *Pueblo* 8-12-59.

¹² La poca atención que se ha prestado a *Los humoristas del 27*, aún a los artistas más estudiados es un tema recurrente de la crítica, véase por ejemplo los comentarios de Fortuño Llorens (1998: 95-120) o Conde Guerri (1998: 83-94).

¹³ La crítica de su obra sufre de graves excesos que minan su credibilidad: o la alaba y la ensalza sin límites o la malentende, criticándola por características que Tono buscaba, tales como el disparatismo, la destrucción del orden y organización narrativa, el empeño lúdico “poco serio” y la evocación de la risa “a todo precio”. Los filólogos contemporáneos que han determinado y constituido la opinión crítica sobre Tono son: Llera, Valls Guzmán, González-Grano de Oro, Aguirre y Moreiro.

¹⁴ Por convención, empleamos, cuando convenga, la palabra «generación» como referencia a los artistas conocidos como «La otra generación del 27» y «Los humoristas del 27» aunque las designaciones de «grupo» o «movimiento» tienen su sentido. «Movimiento» se inspira en el pensamiento de Guillermo de Torre y tiene el conveniente de ser quizás sea demasiado ideológico para esta colección de artistas. También somos conscientes de los problemas que surgen cuando se intenta postular la existencia de un grupo definido con sus rasgos estables de lo que viene a ser más que una agregación de individuos que creaban, vivían y pensaban independientemente. No obstante, este “grupo” —Los humoristas del 27— es relativamente fácil de definir ya que compartían un nítido núcleo de rasgos artísticos y filosóficos, influencias literarias; eran amigos y trabajaban juntos durante años. Como matizaremos más tarde, Tono se asocia profesional y personalmente más con Mihura; y Neville con López Rubio y Jardiel Poncela. Aunque la designación de «generación» generalmente se acepta, no ignoramos una descripción de Fernando Lara y Eduardo Rodríguez (1996: 21) que evita el uso de la palabra “generación”, refiriéndose a ellos como «cinco hombres que tuvieron parecidas andaduras y que de los cortos relatos satíricos pasaron poco a poco al teatro y al cine». En *En torno a Galileo* (1933), Ortega y Gasset retoma el sujeto de la designación “generación” desde una perspectiva más literaria que en sus primeras tentativas sociológicas. Según su concepto de generación, se deben considerar varios variables (todos los cuales satisfechos por la *Otra generación del 27*), que apuntan a la “cercanía general” de los miembros, como, matizando la diferencia entre “contemporaneidad” y “coetaneidad”, dice: «Todos somos contemporáneos, vivimos en un mismo tiempo y atmósfera -en un mismo mundo- pero contribuimos a formarlos de modo diferente. Sólo se coincide con los coetáneos: [...] Ahora bien, el conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital (1933: 40)» y el concepto del nacimiento en una «zona de fechas»: «No se es joven sólo un año, ni es joven sólo el de veinte pero no el de veintidós. Se está siendo joven una serie determinada de años y lo mismo se está en la madurez durante cierto tiempo cósmico. La edad, pues, no

como Miguel Mihura, Jardiel Poncela, José López Rubio¹⁵ o Edgar Neville, o como parte inevitable del estudio de *La Codorniz* “primera” o el Humor Nuevo, aunque Tono fue uno de los dos «dibujantes más significativos de la posguerra inmediata»¹⁶. El creciente interés entre historiadores y críticos, dice Llera (2007), arrancó con el discurso de ingreso en la RAE de José Luis Rubio en 1983, aunque ese discurso no fue totalmente nuevo y pidió prestado contenido de un artículo de Pedro Laín Entralgo

es una fecha sino una “zona de fechas”, y tienen la misma edad, vital e históricamente, no sólo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas» (1933: 44). La teoría generacional de Guillermo de Torre se inscribe más en la línea literaria que a la idea de una generación “biológica” o “orgánica” —sociológica en naturaleza— de Ortega y Gasset. Por otro lado, Guillermo de Torre niega la “coincidencia cronológica” como factor determinante de una generación, optando por el concepto de “agrupaciones de espíritus”: “Las generaciones existen pero definir su fisonomía exige mucho más que la coincidencia cronológica de sus miembros. No todas las agrupaciones de espíritus brotados cada quince, cada treinta o cuarenta y cinco años son [...] generaciones históricas sino meramente biológicas (1967: 248-249)” y “[E]n términos literarios o artísticos, una generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, [...] que en un momento dado, en el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil” (1965: 249). Un criterio tan metafísico como el de “espíritus homogéneos”, por muy correcto y bueno que sea, es difícil de emplear en un análisis literario. Aunque, por ser bastante subjetivo, no sea estrictamente comprobable, nos parece que *La otra generación del 27* fue “una agrupación de espíritus” precisamente por su filosofía del humor lúdico, inofensiva y absurda tan notablemente diferente a otras generaciones anteriores y otras generaciones contemporáneas. Ya en el nombre “Humor Nuevo”, tal como lo predicaba Gómez de la Serna, se aprecia un movimiento nuevo y “aparte”, una agrupación, y, dada la magnitud y alcance de ese movimiento y la influencia que ejerció sobre sus miembros, se debe tolerar el apelativo de “generación”. La relación entre “generación” y “movimiento” es fundamental en De Torre e íntimamente ligado a nuestra discusión sobre si *Los humoristas del 27* son un grupo, un movimiento, una generación o otra cosa. Dice De Torre: “De hecho, todos los períodos literarios y artísticos que han marcado su huella en la historia -Renacimiento, humanismo, barroquismo, romanticismo, etc.- no son otra cosa que escuelas o corrientes, es decir movimientos. Vista a esta luz, una generación no es sino un movimiento literario o artístico en marcha” (1965: 255). De Torre observa que: “si [bien] la existencia de las generaciones no es siempre comprobable, por el contrario, la existencia de los movimientos literarios es irrefutable” (1965: 255). Está claro que la obra del conjunto del “grupo” cabe dentro de este concepto de “movimiento” de De Torre ya que comportaban, como se sabe, un humor y un arte muy particular e innovador (y por lo tanto diferente a lo demás). Sobre la diferencia entre “movimiento” y “generación” De Torre escribe: “Relativizar estos sistemas, hacerlos lo menos sistemáticos posible, será el modo más cuerdo de extraer de ellos el mejor rendimiento. [Ya que ambos conceptos], bien utilizados, en su aplicación viva [...] insuflarán en sus protagonistas -los escritores- la noción de su individualidad y su historicismo parejamente” (1965: 258). El pensamiento del escritor español sobre la idea de la generación en general se resume en su concepto del “aire del tiempo”: “Yo contaré siempre con otro elemento más general y dominante; el Zeitgeist, el espíritu, el aire del tiempo, la atmósfera epocal que cada momento posee, del que nadie se libra, pero que sólo son capaces de captar en su plenitud de impregnación los más jóvenes. [...] el aire del tiempo es la clave última y más expresiva de las generaciones y los movimientos” (1965: 259). Por otro lado, como hemos mencionado, Ortega y Gasset ofrece un concepto de la generación más sociológica y más concreta. Él considera que una generación tiene una dimensión en el tiempo histórico y una dimensión en el espacio (Ortega y Gasset, 1933) [Este texto corresponde al número tres, “Idea de las generaciones”, de unas lecciones explicadas en 1933. Se publicó por primera vez en el

en *La Gaceta Literaria*. El discurso de López, nos explica Llera¹⁷, «no es más que un intento de construir una cédula de incorporación al canon a partir de una palabra taumatúrgica en nuestra historiografía literaria: *generación*». Más allá de los vínculos literarios y la amistad sincera que compartían Los humoristas del 27, Llera nos confirma que sus relaciones estuvieron «plagadas de rupturas, celos profesionales, medias verdades y matrimonios de conveniencia»¹⁸, y ofrece una carta vitriólica de Enrique Jardiel Poncela dirigida a Miguel Mihura como prueba.

En este trabajo, como hemos mencionado, en vez de emplear la designación más común de «*La otra generación del 27*»¹⁹ para referirnos a ese grupo de artistas, empleamos «*Los humoristas del 27*», por dos motivos: primero, porque la expresión

volumen V de las obras completas. Se incluye como parte del libro *En torno a Galileo: esquema de las crisis*.]. Ortega y Gasset también menciona la posibilidad de generaciones «que rompe[n] con el aislamiento del pueblo» para «llevarlo a convivir espiritualmente con otros» (Ibid), en que, además de mencionar el concepto de los espíritus homogéneos que De Torre retomaría más tarde, admite la posibilidad de que los miembros de una generación no compartan las mismas coordenadas en el espacio y el tiempo.

¹⁵ Queda alguna duda sobre la inclusión de López Rubio. Él mismo dice que «fui un poco el quinto dedo de aquella mano [de Los humoristas del 27], que no exageraré mucho si califico de maestra» (1978: 312). A veces se incluye también a Herreros, como hace Mingote. La mayoría de los estudios, como en Moreiro (1994: 18), coinciden en que el núcleo son los cinco autores citados. Consideramos el inventario “tradicional” del grupo que presenta Moreiro el más útil: «Suele considerarse que el núcleo fundamental de ese grupo lo forman Antonio de Lara, Tono (1896), Edgar Neville (1899), Enrique Jardiel Poncela (1901), José López Rubio (1903) y el benjamín, Miguel Mihura» (Moreiro 2004: 69). Sin embargo, La definición más inclusiva de este grupo nos la ofrece González-Grano de Oro (2005: 16) que incluye, además de Mihura, Tono, Neville, Jardiel y López Rubio; a Fernando Perdiguero, Enrique Herreros y Álvaro de Laiglesia. En el monográfico dedicado a Herreros por EDAF (2006) también se le considera como miembro de Los humoristas del 27. Se incluye, a veces, a artistas como K-Hito y Antoniorrobes. El menos indicado (pero a veces incluido), sin duda, es Álvaro de Laiglesia, por su edad, trayectoria, herencia literaria, concepto y prácticas opuestas a las del Humor Nuevo. En la magna exposición Los humoristas del 27 celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 28 de febrero de abril de 2002 cuyo catálogo fue publicado (Madrid: Editorial Sin Sentido, 2002) se incluyó en el grupo: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, y Tono. En este estudio, cuando se refiere a Los humoristas del 27 se refiere al núcleo más reducido, es decir: Mihura, Jardiel, Tono y Neville.

¹⁶ Tubau 1987: 121.

¹⁷ Llera 2007: 115.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ “La otra generación del 27” es tan aceptado como nombre (y el hecho de que formen una generación) que Emilio González-Grano de Oro (2004), titula su libro sobre el tema “*La otra Generación del 27. El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*”.

«*La Otra Generación del 27*» presupone la existencia de una «*Generación del 27*»²⁰ y, aunque se emplee el término con asiduidad, discusiones serias sobre la existencia de una *Generación del 27* rápidamente generan recelos, puesto que si el grupo existió, carecía de manifiesto, estética gobernante y voluntad por parte de los componentes de formar un grupo²¹. La segunda razón por la cual se evita el término «*La Otra Generación del 27*» es porque nos²² parece incorrecto referirnos a un grupo de artistas tan prodigioso, brillante y merecedor de identidad propia como la negación o alternativa a otro grupo de artistas: La *otra* generación del 27. Factores que apoyan el apelativo de “generación” son: la complicidad y sincronía de sus trayectorias profesionales en publicaciones como *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora* y *La Codorniz*; el desarrollo concienzudo de una nueva estética artística y *ethos* —el

²⁰ Hecho altamente contenido. Para una discusión acerca de si es una generación, un grupo u otra cosa, véase, por ejemplo, el prólogo de Vicente Gaos a *Antología del grupo poético del 1927* (15-16): «El conjunto de poetas que se escalonan de Salinas —nacido en 1891— a Altolaguirre —nacido en 1905— ha recibido varios nombres. El más desafortunado de ellos es el de “Generación de la Dictadura”, con la que estos poetas no tuvieron nada que ver o de la que discreparon ideológicamente. “Generación de la Revista de Occidente” —otra denominación— estaría más justificada, tanto porque en dicha revista se dieron a conocer algunos de estos poetas como por la influencia que el director de la misma, Ortega y Gasset, ejerció sobre ellos. “Nietos del 98” es un tercer nombre, aceptable hasta cierto punto, aunque todos se sintieron poco ligados a Unamuno y Antonio Machado, máximos líricos de tal generación, cuyos afanes sociales les fueron ajenos. Preferimos, pues, a la expresiones “Grupo de 1927”. Esta fecha —tricentenario de la muerte de Góngora— es, como casi todo, convencional, pero no caprichosa, según veremos. Cernuda llama a este grupo “Generación de 1925”, por representar ese año un término medio en la aparición de los primeros libros de sus autores”. Las voces en contra de su denominación como “generación” son numerosas; sobre el mismo tema, Benet (1998: 51) dice: «Ya es un hecho asumido que la llamada Generación del 27 se compone de una serie de grupos heterogéneos y diferentes entre sí tanto por las distintas estéticas que mantuvieron como por su compromiso ideológico con los turbulentos movimientos sociales de los años 20 y 30. La complejidad de este grupo generacional, ha sido ocultada, habitualmente, por la clasificación institucionalizada de ese modelo ideológico llamado Historia de la Literatura, y los paradigmas de los que se sirve para establecer lo que Luis Alemany llama un “monopolio estético”».

²¹ Vicente Gaos, por ejemplo, en su prólogo a la *Antología del grupo poético del 1927* (2003: 15) contesta a la pregunta: «¿formaron estos poetas una “generación”? Me parece que no, si usamos esta palabra con el mínimo rigor historiográfico que posee».

²² He elegido utilizar la tercera persona del plural porque me parece el pronombre más propio de una investigación que forzosamente ha involucrado a muchos otros. «—Ese plural, ¿qué quiere decir, Guezurtegui? / —Ese plural se refiere a mí solo, que somos a veces muchos [...]» (Baroja 1986: 62, *La caverna del humorismo*).

Humor Nuevo—; una filosofía del humor²³ y empeño humorístico²⁴ compartidos; las obras teatrales, novelas y películas hechas a cuatro manos; sus entornos artísticos y sociales compartidos (incluso la participación en las mismas tertulias); sus nacimientos en años y ciudades muy poco distantes²⁵ y finalmente las grandes y longevas amistades²⁶ que mantuvieron. Dice Tono: «Piense que nosotros, los que comenzamos en *Gutiérrez*²⁷, fuimos considerados revolucionarios»²⁸. Tal como Buckley y Crispin (1973: 10-13) argumentan que los prosistas que formaban el núcleo de la *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset, y *La Gaceta Literaria*, dirigida por E. Giménez Caballero y Guillermo de Torre, «habría[n] de encauzar el movimiento de vanguardia»; argumentamos que los humoristas que “se conocieron” en *Buen Humor*²⁹ en los años 1921-1922, participaron en La Granja del Henar y

²³ En el sentido más general. La filosofía del humor que compartían sería la que esboza Gómez de la Serna en «Gravedad e importancia del humorismo» (1928).

²⁴ En cuanto a la renovación del lenguaje, burla de lo cursi, el tópico y el aprecio de los valores de la inverosimilitud y lo absurdo.

²⁵ Edgar Neville (Madrid, 1900-1967, Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901-1952), Miguel Mihura (Madrid, 1903-1977), Tono (Jaén, 1896-Madrid 1977) y José López Rubio (Motril, 1903-Madrid 1996).

²⁶ Se sabe, como explica Moreiro (2004: 71), que había “problemillas” personales entre los miembros del grupo: «Jardiel Poncela –que sufrió más de una vez arrebatos de celos profesionales– trató agriamente a Mihura; por otro lado, el autor de *Tres sombreros de copa* se mostró caprichoso y hasta arbitrario en diversas ocasiones y nadie quedó a salvo de sus impertinentes rarezas. [...] la verdad es que ni siquiera su relación con Tono, a quien consideraba como un hermano, se vio libre de borrascas.»

Las relaciones artísticas y amistosas entre los miembros de este grupo que comenzaron en los años 20 perduraron durante cincuenta años, y en el caso de Tono y Mihura, hasta el final de sus vidas, como se aprecia en la carta póstuma que Tono escribe a su mejor amigo, Mihura: “Pero, para mí, no te has ido definitivamente. Te has ido a Fuenterrabía, como siempre, y pienso que estarás allí en tu terraza, con tu telescopio, mirando lo grande que es el mar... Y el día menos pensado, con cualquier pretexto, tendré que ir a San Sebastián y me acercaré a darte el abrazo que no he podido darte antes de irte” («Última carta a Miguel Mihura», Tono *Antología* 1978: 308).

²⁷ Fundado el 7 de mayo de 1927 por Ricardo García López. Redactado en Paseo de San Vicente, 20. Se publicó semanalmente, en color, con 24 páginas. Costó 30 cts. Impreso por Rivadeneyra, S.A.P. San Vicente, 20.

²⁸ F. Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en *ABC* 30-III-1968: 81. Reproducido en «Anexos»

²⁹ Tono menciona en su entrevista con Marino Gómez-Santos en 1959 que: «[...] se fundó *Buen Humor* en donde salimos al campo del humorismo Miguel Mihura, que entonces se firmaba Miguel Santos; José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela y otros. Después fundamos, dirigidos por K-Hito, la revista, *Gutiérrez* en la cual empezábamos ya nuestras primeras locuras que habían de servir de camino para el humor de mañana». Sileno fue uno de los dibujantes más importantes de *Buen Humor* y su estilo

*Gutiérrez*³⁰ y siguieron juntos después del acabóse de *La Codorniz*³¹ primera en 1944, habrían de encauzar el movimiento del vanguardismo humorístico español. Por muy revolucionarios que fueran, merece notar que ni las pautas de su humor, ni este grupo como entidad comenzaron “de la nada” o desde cero en la revista *Gutiérrez*: son herederos de un acercamiento humorístico que había empezado en España, (ignoramos, por ahora, su desarrollo en Italia, EE.UU. e Inglaterra) a desarrollarse en una publicación anterior, *Buen Humor*, en las cuales participó una gran parte del colectivo humorístico, todavía bastante jóvenes. Como dice Llera: «*Buen Humor* fue la publicación que había familiarizado al público con el Humor Nuevo, en tanto que *Gutiérrez* se encarga de consolidar sus logros»³². Como es lógico y correcto, Tubau³³ también apunta que *Buen Humor* fue el inventor de la sonrisa de «la imaginación, la inventiva, lo absurdo, lo grotesco y lo paradójico que se oponían a la gracia simple, doméstica y vulgar».

En una carta póstuma, “Carta a Antonio Mingote”³⁴, esta vez escrita a Tono, para la edición póstuma de una antología de la obra de Tono, López Rubio describe el compañerismo y, como si respondiera a la definición de «generación» de Guillermo de Torre, indica que ellos, *Los humoristas del 27*, compartieron, “cada uno a su modo”, “el mismo camino” y “la misma sed”.

geométrico y abstracto seguramente influenció bastante en la línea dibujada de Tono , lo cual se verá en los capítulos siguientes. .

³⁰ De hecho, el término «Humor Nuevo» se creó a partir de los humoristas que participaban en *Gutiérrez*.

³¹ Se entiende *La Codorniz* como «la continuación lógica y consecuente de la última etapa de *La Ametralladora*, que a su vez se había incubado en el *Gutiérrez* prebélico de K-Hito» (Tubau 1987: 29). Añadiríamos que *Gutiérrez* fue precedida por *Buen Humor* y *La Risa*.

³² Llera 2003: 33.

³³ Tubau 1987: 66.

³⁴ López Rubio, «Carta a Antonio Mingote» *Tono Antología* 1978: 314.

Con ellos, con su camaradería, estreché hasta lo increíble eso que tanto acabo de elogiar: el convivir. Conviene apresurarse a remachar sus nombres, antes de que los demás –no tú, ni yo— hagan como que se les olvidan. Se llamaron, se llaman, por orden de aparición en mi escena: Enrique Jardiel Poncela, Tono, Edgar Neville y Miguel Mihura. Los cinco nacimos dentro del corto espacio de siete años mal contados, y seguimos, cada uno a su modo, pero con inevitables contagios –hijos de la emulación, de la comunicación y del mutuo consejo— el mismo camino, con la misma sed, hasta llegar a la misma meta: el Teatro³⁵.

Sea cual fuere el nombre de esta colección de artistas: grupo, generación, movimiento u otro, esta tropa de artistas, como es lógico, no es heterogénea y los artistas tienen «sus respectivas individualidades»³⁶. Mihura es el miembro del grupo más cercano a Tono en cuanto a vocación (primero fueron dibujantes y después, muchos años más tarde, escritores), estilo, concepción del humor, entrada tardía en el grupo³⁷; y quien mostró, como Tono, una «preparación intelectual menor y un peso mayor de la intuición en su trabajo»³⁸. Además, Tono y Mihura también compartieron una firma (Tomi-Mito), un lenguaje disparatado, una simbología particular y una temática muy bien definida. A pesar de sus similitudes, Tono y Mihura tenían caracteres muy diferentes y su amistad sufrió puntualmente riñas, como explica Luis Escobar:

Tono y Mihura eran ambos humoristas e íntimos amigos, pero muy distintos de carácter: Tono más abierto, Mihura más reconcentrado. Cuando empezamos los ensayos estaban peleados y no se hablaban³⁹.

Remarca Neville que el humor de Tono y Mihura, ya en sus comienzos, era más absurdo y menos regido por reglas formales que su humor y el de Jardiel Poncela y

³⁵ López Rubio, «Carta a Antonio Mingote» *Tono Antología* 1978: 314.

³⁶ Moreiro 2004: 69.

³⁷ Mihura y Neville, por ejemplo se conocieron bien antes de que conocieran a Tono: «Y muy pronto nos hicimos amigo, como ya lo éramos [...] del querido Edgar Neville» (Mihura «Mi amigo Tono» *Blanco y Negro*, 11-I-1976).

³⁸ Moreiro 2004: 69. El humor de Neville [y Jardiel], «estaba lejos del chiste fácil o burdo» (Burguera 1998: 67).

³⁹ Luis Escobar: *En Cuerpo y alma. Memorias (1908-1991)* 2000: 151.

López Rubio:

El caso es que las tres influencias dieron origen a otra generación, en la que formamos, entre otros, Jardiel Poncela, López Rubio y yo. Tono y Mihura eran solamente dibujantes; pero a los pocos años el dibujo les venía estrecho y comenzaron a escribir, con una gracia menos formal que la nuestra y, desde luego, más disparatada⁴⁰.

O, como otro ejemplo de la subdivisión del grupo, considérese la diferencia entre la carreras tempranas de Tono quien era dibujante de moda y Jardiel Poncela quien escribía novelas cortas melodramáticas al estilo de los folletines del siglo XIX (Fernández Flórez 1966) y un teatro “serio” hasta 1927 con la aparición de la comedia *Una noche de primavera sin sueño*.

Aunque el Humor Nuevo fue un humor, en teoría, apolítico, la obra temprana de Tono se ve puntualmente influenciada, y hasta dominada en cuanto a contenido, por la política de la España de aquel entonces. Al principio de su vida y durante la guerra civil, Tono fue falangista –hecho que, quizás, informe a el desprecio por lo burgués– constatado por su posición de director de la revista *Vértice* “revista nacional de Falange Española y la J.O.N.S.”, su participación en el diario *F.E.* y la revista pro-bélica, *La Ametralladora*. Si cabe, una explicación de las opiniones políticas tempranas de Tono se encuentra en un comentario de López Ruiz –basado en otro de Barreto– en su estudio del humor gráfico madrileño titulado *La vida alegre* en que se atribuye la pertenencia a un bando u otro a la ubicación geográfica, una descripción que no deja de ser, quizá, apologética y simplista:

A partir de aquella primavera frentepopulista los humoristas, [éramos] huérfanos de publicaciones específicas [...]. Después, aparte de afinidades políticas, sería la bola

⁴⁰ Neville 1969: 739.

negra o la bola blanca –como diría Barreto– de la ubicación geográfica la que determinara quiénes serían «rojos» y quienes «azules»⁴¹.

A pesar de que a primera vista las opiniones «suprasociales»⁴² y «antipolíticas»⁴³ de Tono podrían parecer contrarias a su pertenencia al movimiento falangista, pero éstas, en realidad, concuerdan perfectamente con la tendencia antipolítica del fascismo. La desilusión o, por lo menos, la falta de interés por lo político que Tono compartía con Mihura se aprecia en que a partir de *María de la Hoz* y *La Ametralladora* ninguno de los dos vuelve a escribir sobre un tema político con tanta asiduidad y, de hecho, lo evitan. En la siguiente publicación en que trabajan, *La Codorniz*, por ejemplo: «ni Tono ni Mihura se interesan seriamente por lo político ni lo social, el trasfondo crítico del relato, si los hay, busca otro blancos [en la “novela” bélica *María de la Hoz*]»⁴⁴. Todo indica que Tono quedó fuertemente desilusionado con la política, apreciable en las burlas que hace de todos los movimientos políticos españoles de aquel entonces. Describe la falange, su “propia” organización política, con el acrónimo «F.E.A.»: «Yo he entresacado algunas de las siglas de los ciento diez y ocho [partidos políticos], y vean lo que pasa: [...] F.E.A.: Falange Española Auténtica, que también son ganas de buscarle tres pies al gato»⁴⁵. La desazón que Tono sentía hacia todas las fórmulas políticas es evidente en comentarios como el siguiente, en que infiere la complicidad de los dirigentes políticos y lamenta la homogeneidad de las fórmulas políticas:

⁴¹ López Ruiz 1995: 251.

⁴² Evaristo Acevedo habla de la postura suprasocial del humorista ya que éste pretende siempre, desde un punto de vista crítico e inconformista, que sus contemporáneos observen a través de su humorismo la realidad con mayor clarividencia, con mayor distanciamiento. El humor, por lo tanto, es suprasocial porque se constituye más allá de los intereses sociales (Burguera y Fortuño en *Vanguardia y humorismo la otra generación de 27*, 1998: 8).

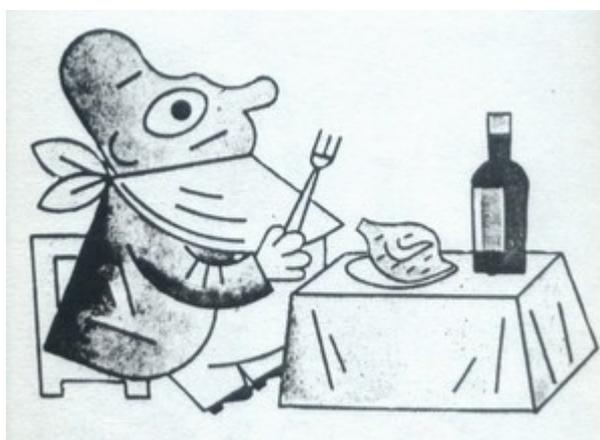
⁴³ Gómez de la Serna (1928b: 271) predica que el humorista sea «antipolítico» que no es igual a «apolítico», dice: «El humorista [...] es antisocial, y al decir antisocial, antipolítico».

⁴⁴ González-Grano de Oro 2005: 99-100.

⁴⁵ Tono «P.O.L.I.T.I.C.A.» (1978: 127). Pensamos que se publicó originalmente alrededor del año 1936.

No. No es fácil decidirse por ninguna de esas fórmulas políticas. Y como resulta que, mientras triunfan las unas o as otras, sus promotores —o como se digan— se van a discutir a esos restaurantes de cinco tenedores —lo cual no es ninguna tontería— [...] Y es que, la verdad, eso de la política no hay quien lo entienda...⁴⁶.

Luego, en *La Ametralladora* se emplea de nuevo la misma idea pero aplicada exclusivamente a los dirigentes de la zona roja.



«BARCELONA: Uno de los dirigentes rojos que más fervientemente defiende el *régimen*».

Figura: Tono en *La Ametralladora*, 9-I-1938.

Como un ejemplo de la complejidad y el vaivén de las opiniones políticas de Tono , apenas una semana después de la desautorización de José Antonio Primo de Rivera por el rey y otros mandos militares, lo cual ocurrió el 28 de enero 1930, Tono publica, el 2 de febrero de 1930, sin haberse si quiera realmente instituido la “dictablanda” de Dámaso Berenguer un artículo en *Gutiérrez* en que se festeja un «rumor» que «la Dictadura esa [...] presidido por Primo de Rivera se ha ido [...] a consecuencia de la presión sistemática que venía haciéndosele objeto en la tertulia de los dibujantes de la Granja de Henar», ofreciendo otras razones hipotéticas bastante *tonescas* por las

⁴⁶ Ibid.

cuales el Gobierno de la Dictadura dimitió:

Se confirma el rumor.

A última hora de la noche nos enteramos, por el extraordinario del *Herald*, de la exactitud de los rumores que corrían, y queriendo ser los primeros, como siempre, en dar la noticia a nuestros lectores, se lo decimos para que lo sepan.

Hoy podemos asegurar formalmente, sin temor a multas ni tonterías que el Gobierno de la Dictadura esa que había ha dimitido.

Al parecer, el gobierno presidido por Primo de Rivera se ha ido:

Primero. Porque se le hacía tarde.

Segundo. A consecuencia de la presión sistemática que venía haciéndosele objeto en la tertulia de los dibujantes de la Granja del Henar.

Tercero. Por lo de las divisas.

Cuarto. Por lo de los petos.

Nosotros ya estábamos viendo que aquello se venía abajo, pero no decíamos nada por temor a la censura. Hoy podemos decir muy alto que tenía que acabar así. (1)

Un éxito más que tiene que apuntarse *Gutiérrez*.

(1) Bueno, a ver si ahora resulta que todo ha sido un rumor y me plantan un multazo. Consta que a mí me ha encargado el director esta información. Yo soy un “mandao”⁴⁷.

Es verdad que la índole descomprometida de *Los humoristas del 27* fue «un eficaz contrapeso a tanta farfolla, tanta catarata de prosa ampulosa, doctrinaria y pseudopatriótica que abrumaban [a los españoles]»⁴⁸, pero eso no es decir que otras características de este humor fueran productos de la necesidad de camuflar sus mensajes de la censura. El léxico vacío se produjo *antes de guerra* como parodia de lo romántico, lo cursi y lo tópico. Este “movimiento humorístico”, como es sabido, y como se ve a lo largo de este trabajo, se remonta a movimientos de vanguardia bien anteriores al franquismo.

Podría sorprender inicialmente⁴⁹ que la censura no afectó en absoluto a Tono,

⁴⁷ Tono «Se confirma el rumor» en «Número Tono» en *Gutiérrez* 2-II-1930.

⁴⁸ Laín Entralgo 1964: 120.

⁴⁹ Tono trabajó como artista durante aproximadamente veinte años antes de la censura y treinta años bajo la censura. Cuando se junta este dato con la asombrosa uniformidad temática y de contenido de su obra —antes y después de la censura— (ignorando la gran evolución estética de los dibujos), se observa que, encima de sus declaraciones y las pruebas archivísticas, que la censura influyó poco en los fundamentos, sujetos y mecanismos de su humor (ya que éstos apenas variaron). Los recursos,

así lo confirman los archivos de la censura y él mismo en entrevistas con Tubau en 1966 (publicada en 1987) y Villagran en 1968.

TUBAU: ¿En qué medida cree que la existencia –hasta 1966– de la censura previa ha condicionado el desarrollo del humor gráfico español? En qué medida le ha condicionado a usted personalmente?

TONO: La censura tan sólo ha podido condicionar a los dibujantes políticos. Yo nunca estuve en ese caso⁵⁰.

VILLAGRAN: Se ha dicho que su humor, el de ustedes, fue cerebral, aséptico. ¿Fue el tiempo que les tocó vivir que configuró ese estilo, esa forma de expresarse?

TONO: Yo creo que no. Se refiere usted a las circunstancias de la censura, que tanto se dejaron sentir en los primeros tiempos de “*La Codorniz*”, ¿no? Efectivamente la censura llegó entonces hasta a alargar los bañadores de los monigotes que pintaba Herreros. Pero *nosotros* empezamos mucho antes. Es más, creo que, aunque la censura hubiera dejado en algún aspecto “*La Codorniz*” politizado, casi todos habríamos conservado el mismo estilo⁵¹.

En 1975, en una entrevista con Natalia Fiqueroa, Tono dice que la censura no le afectaba porque se había acostumbrado a *autocensurarse* antes, refiriéndose, sobre todo al contenido sensual:

FIQUEROA: Tono, ¿nuestra censura le ha fastidiado? Ha puesto zancadillas en tu trabajo, en tu obra?

TONO: Pues la verdad es que a mí la censura no me ha dado la menor lata, porque yo me he censurado antes para evitar los líos. Lo que pasa es que uno se ha acostumbrado a verlo todo color de rosa y ahora, cuando ya se pueden echar las piernas por alto (las de las actrices, se entiende) uno no sabe cómo hacerlo⁵².

Volviendo al tema de que si Tono era «antipolítico» o no, en su entrevista con Tubau a finales de su carrera, Tono proclama que *nunca* fue un «dibujante político»,

contenido y procedimientos que Tono desarrolló en sus años formativos (1920-1930) los seguía empleando hasta los finales de su carrera. Para una discusión completa del tema, véase González-Grano de Oro (2005: 164-169)).

⁵⁰ Tubau 1987: 229.

⁵¹ Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» en *ABC* 30-III-1968: 81.

⁵² Fiqueroa «Destape humorístico de Antonio de Lara Tono» en *Blanco y Negro* 20-XII-1975:57.

así que sabemos como él se veía (o quería que le viera) aunque decir que *nunca* fue un dibujante político nos parece un impreciso, por lo menos en cuanto a su participación como dibujante en *La Ametralladora*, una revista probélica destinada a soldados nacionales. El mismo Tubau, el entrevistador, discrepa con Tono, y cita viñetas de *La Ametralladora*, argumentando que que Tono no era un dibujante político *por lo general* pero que los títulos “antirrojos” que daba a dibujos en *La Ametralladora* efectivamente hicieron de dibujos apolíticos, viñetas altamente políticas ya que los títulos de las viñetas los convierten no sólo en chistes políticos crueles y denigrantes hacia la zona republicana. Tubau argumenta bien, y mantiene que las viñetas de Tono, si no eran políticas, tenían una clara *función política*, concediendo que Tono tenía «razón en alguna medida al decir que él nunca fue un dibujante político» ya que «lo político no fue nunca el objetivo de su humor, sino un accidente circunstancial: se limitó a superponer a su humor habitual un título “politizador”»:

Tono afirma que nunca ha sido un dibujante político, lo cual no es del todo cierto. Es posible que sus chistes de 1938 en San Sebastián [...] no fueran políticos en sentido estricto, pero tuvieron sin duda una función *política*. [...] la mayor parte adquieren un sentido político en función de que llevan títulos como «Zona Roja», «Frente Rojo», «En Madrid», «Marxismo» o «Niño rojos». Veamos uno de ellos:

ZONA ROJA

–*Te quejas de hambre y escribes hombre sin h.*

–*Es que me la he comido.*

Sin el título, esto sería una tonería como otra cualquiera. Pero con el título «Zona Roja» deviene humor político propiamente dicho. Es más: deja de ser humor puro para convertirse en humor crítico, porque en efecto en la zona roja se pasaba hambre, con o sin h⁵³.

En todo caso, sus viñetas en *La Ametralladora* quedaban muy lejos del humor puro predicado por Gómez de la Serna o practicado en *La Codorniz* y a lo largo de su

⁵³ Tubau 1987: 124.

carrera. Un comentario de Carlos Castilla del Pino sobre el funcionamiento del chiste político puede informar a la lectura de estos chistes de Tono: los chistes políticos se pueden entender como el intento de «tomarse a risa la cuestión [política]» y evitar «la praxis opuesta, efectiva, seria»⁵⁴.

Las viñetas de Tono en *La Ametralladora*, su contenido aparte, emplean exactamente el mismo tipo de humor inconexo y anecdótico, los mismos juguetes verbales, la misma equivocación gratuita y los mismos escenarios domésticos de siempre:

- Supongamos que usted es el ejército rojo, y ese vaso son sus posiciones, y yo...
- Sí, vamos, usted lo que quiere es tomarse mi café⁵⁵.

- ¿Qué horas son estas de venir?
- ¡Pero mujer! ¡Si es que he estado tomando Huesca!⁵⁶

Lo que en *La Ametralladora* son chistes amargos y denigrantes sobre el hambre en «la zona roja», como: «Y si quisiera usted, podemos encontrarnos a la hora de no tomar el café»⁵⁷, se transforman en chistes alegres sin blanco alguno en *La Codorniz* con un cambio, apenas, de sujeto: «la zona roja» se sustituye por las restricciones, el estraperlo y la escasez de la posguerra. Como comentaremos más adelante, se siguen tratando temas muy graves, como el hambre o la muerte, pero con *levedad* y sin que tengan un deje político o contengan combatientes, dirigentes políticos, ni “rojos”, como en: «Estoy cansado de llevar esta vida, Sebastián. ¿Quieres llevarla tú ahora un

⁵⁴ Carlos Castilla del Pino en Tubau 1987: 18. La cita entera es: «Es típico del chiste el que al tomarse a risa la cuestión se evite la praxis opuesta, efectiva, seria. Así, por ejemplo, el chiste político denota una concienciación de la justeza crítica, pero no viene a cumplir el cometido de sustituir una crítica seria, que, o bien no es posible por la censura externa, o bien no se está dispuesto a hacer por la propia represión.

⁵⁵ Tono «Tonerías: Estrategía» en *La Ametralladora*, 21-XI-1937.

⁵⁶ Tono «Tonerías» en *La Ametralladora*, 12-IX-1937.

⁵⁷ Tono «Zona roja» en *La Ametralladora*, 24-IV-1938.

poco?»⁵⁸:



«¡No hay nada que hacer...! El humor y el ingenio están con nosotros, en nuestra zona... y también el valor y el heroísmo».

Figura: Tono «Aviación roja» en *La Ametralladora*, 1936, nº 4 (Edición Buenos Aires).

Aunque la censura apenas le afectó, el modo de expresión evasiva que generó podría haber fomentado un ambiente lingüístico que favorecía la elaboración de un lenguaje deliberadamente oblicuo y vacío como el que Tono desarrolló con Mihura: «esa censura se concentra, en buena medida, en un audaz desvelamiento de las trampas del lenguaje: no otro es el tema central de sus páginas, su *leitmotiv*»⁵⁹. A lo

⁵⁸ Tono viñeta sin número en *La Codorniz*, 31-X-1943.

⁵⁹ Moreiro 2004: 218.

largo de su prolífica obra cómica, hay alguna referencia puntual inevitable a la censura, como en el cuento «Nadie es profeta en su casa» en que Tono emplea el viejo truco de encaminar un diálogo hacia una frase que hace clara referencia a la censura pero que es coherente con el resto del diálogo. En dicho diálogo se mezcla, además, la referencia a la censura con el apéndice de don Felipe Fabregat, lo cual se sugiere la corporalidad y evoca, por ende, la sexualidad:

–No digas disparates, Enriqueta. ¿Cómo voy a llevar a un niño de tres años a que vea el apéndice de don Felipe Fabregat?

La esposa del imponente cirujano frunce el ceño y pregunta a su eminente marido:

–Es que el apéndice de don Felipe Fabregat no es apto para menores?⁶⁰

Como se explicó en la introducción de este estudio, la obra de Tono ha sido descuidada por la crítica, tal vez por la aversión crítica a su carácter aparentemente frívolo, disparatado y popular que al fin y al cabo es un humor de quiosco⁶¹ que contiene, además, un fuerte componente visual de cómic, una fórmula artística

⁶⁰ Tono «Nadie es profeta en su casa» en *Antología del humor* 1954: 242.

⁶¹ Hernández González comenta sobre la desvaloración teórica del humor y las implicaciones de ésta: «Desde los orígenes de la literatura occidental, la presencia en determinadas obras de procedimientos tales como el humor o la perspectiva cómica, ha sido motivo suficiente para situar a las mismas en una tipología inferior, subordinada a otra de rango más elevado, portadora de una función heurística y ontológica. Las relaciones entre el orden moral y el estético a través de la praxis retórica clásica y medieval de la discreción y el decoro han alejado tradicionalmente a los textos humorísticos de las esferas del poder. [...] El pensamiento clasicista ha desvalorizado la cultura del cómic porque estaba ligada a los aspectos más bajos del hombre; así no se ha ocupado de realizar una estética del mismo, aunque tampoco ha podido excluirlo de la cultura dominante, ya que éste forma parte de la esencia humana. La ilegitimidad del cómic frente a la alta cultura, a la vez que ésta lo aceptaba transitoriamente en circunstancias particulares, ha dado lugar a cierta ambigüedad teórica con respecto a las relaciones del cómic con el sufrimiento, el placer, lo feo y lo ridículo [...] Efectivamente, sólo durante el periodo barroco se manifiesta de forma ostensible este dualismo entre lo serio y lo cómic». (Hernández González 1999: 217-220). De manera complementaria, Tubau comienza su introducción a *El humor gráfico en la prensa del franquismo* con una afirmación de la importancia del «chiste gráfico», una forma que comprende, además, otro arte desvalorizado, el dibujo cómic: «Mordida ya la octava década de un siglo contradictorio y apasionante, casi nadie se atreve a negar la importancia del chiste gráfico en el panorama general de la prensa y de modo concreto en el específico de la prensa española: importancia como documento histórico, como radiografía sociopolítica, como fenómeno estético o –si se prefiere– manifestación artísticoliterario».

«desvinculada tanto del éxito masivo como de las élites de la cultura»⁶², lo cual Tono reconoce en su discurso al ganar el Premio Mingote en 1968:

Porque este premio, además, viene a dignificar una profesión y un oficio al que en nuestro país apenas si se le concedía beligerancia. Las gentes han considerado siempre a los humoristas como a unos vagos que se dedicaban a hacer esos “monos” para no trabajar, y a lo más que se comprometían al pedirnos un dibujo era a ponerle un marco, como si sólo de marcos pudiera vivir el hombre.⁶³

Si se tiene las críticas de sus obra teatral como modelo, la poca atención crítica prestada a su obra de formato largo se debe, quizás, a que las técnicas humorísticas se consideren astracanescas y de baja estofa, tales como el empleo vicioso del retruécano y la ocurrencia que, utilizados como recursos de base en sus obras largas, las desbaratan. Otra razón por la cual Tono no ha recibido la atención que quizás merezca es el declive global de su obra a partir de los años 50 cuando cayó en el autoplagio y la repetición⁶⁴.

⁶² Coma 1989: 12.

⁶³ Tono «Discurso de Tono» en el *ABC*, 8-V-1968: 55.

⁶⁴ Por las razones que sean, el conjunto de la crítica actual sobre Tono consiste en la transcripción de una charla de Aguirre dedicada en gran parte a reiterar el contenido de la entrevista que Tono tuvo con Gómez Santos; menciones en los estudios sobre Mihura de Fernando Valls Guzmán; el tratamiento accidental en el formidable estudio de *La Codorniz* de José Antonio Llera, «El humor verbal y visual de La Codorniz»; menciones diversas en *Mihura: humor y melancolía* (2004) de Moreira; y más recientemente (2005) un capítulo recopilatorio en el libro *Ocho humoristas en busca de un humor*. La otra generación del 27 de Emilio González-Grano de Oro.

Genealogía humorística

*El chirrido del agua es la risa que provoca el humorista; el vapor que exhala es la fantasía, muchas veces algo humeante, de la obra humorística*⁶⁵.

i) El primer círculo de influencias: las sociedades

Siguiendo la idea recurrente en la obra de Ortega y Gasset de que toda circunstancia está encajada en otra más amplia⁶⁶, se ha organizado la genealogía de la obra escrita⁶⁷ de Tono en una sucesión de círculos concéntricos, ordenados jerárquicamente según la amplitud y el alcance de su influencia. En el círculo exterior se sitúan las situaciones previas, sociológicas y ambientales más generales: la situación europea, las sociedades españolas, y en menor parte, francesas y americanas en que Tono vivió y de las cuales extraería sus nociones más fundamentales sobre el arte y la vida. De hecho, los movimientos de vanguardia en España —los cuales componen el círculo inmediatamente inferior a este—, con los cuales está íntimamente relacionada la creación de Tono y *Los humoristas del 27*⁶⁸, aparecen como consecuencia de la situación histórico-artística de España y Europa de los años 1910 a

⁶⁵ Pirandello 1968: 13.

⁶⁶ En, por ejemplo, “Idea de las generaciones”, de unas lecciones dadas en 1933 que se publicaron por primera vez en el quinto volumen de las obras completas de Ortega y Gasset. También dice que: “El niño es un detalle de la familia. Y ésta a su vez, vive en un barrio, en una ciudad... el alma de la familia flota en el ambiente de la urbe y es penetrado por él. Y sobre esta ciudad pesan las leyes del Estado... sus ideas y sus pasiones, su alegría y su tristeza. son modulaciones del alma de la raza toda, del pueblo íntegro. Nuestro pueblo de hoy es un momento de la historia de nuestro pueblo. Ve, pues, en prieta solidaridad al individuo en la familia, a la familia en el pueblo, y al pueblo fundiéndose en la humanidad entera” (Ortega y Gasset 1966: 513).

⁶⁷ Su genealogía gráfica explora en todo detalle en el capítulo 4 de este estudio.

⁶⁸ El uso del término “humor neovanguardista” se emplea, por ejemplo, en Llera 2003. El término confirma que el humor de *Los humoristas del 27* y de Tono es, sobre todo, una vertiente de los movimientos de vanguardia pero no uno de ellos. Autores como Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974) han intentado clasificar y diferenciar los movimientos vanguardistas de los neovanguardistas. Bürger distingue entre la vanguardia “histórica” (futurismo, Dada, surrealismo) y la neovanguardia (expresionismo abstracto, Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus, etc.).

1920, un momento entre guerras en que valores y estéticas vanguardistas empezaban a arraigarse. En este rango de influencia también se sitúan la guerra civil española⁶⁹, la institución de la dictadura de Franco, el crecimiento de las ciudades⁷⁰, los nuevos medios de comunicación y transporte, y el rol cambiante de la mujer.

ii) **El segundo círculo: los *ismos***

El siguiente círculo de influencia son las tendencias artísticas de la época, los *ismos*, movimientos de vanguardia que, por lo general, rechazan el positivismo, lo lírico, lo romántico, la verosimilitud, lo literal, lo burgués⁷¹ y su lenguaje análogo; y

⁶⁹ Como anota Tubau (1987: 20) «La guerra civil produjo, en el campo del humor gráfico como en el de la cultura española en general, una escisión profunda. Mientras en el bando nacional —como ya se ha apuntado— Tono, Mihura y Herreros iban definiendo las características de lo que más tarde habría de ser llamado humor “codornicesco”, los dibujantes del bando republicano se acercaban al momento en que sus únicas opciones serían el silencio o el exilio [...]».

⁷⁰ Buckley y Crispin (1973: 11) apuntan, citando la película *Metropolis* de Fritz Lang y la novela *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, que «estas obras sensibilizan a este público respecto a los problemas de la “nueva humanidad” que habita las recién creadas urbes. La ciudad como tema se repite constantemente, casi obsesivamente, en los escritores vanguardistas...».

⁷¹ El rechazo de lo burgués y la clase media fue una idea muy extendida en su momento, por ejemplo, en la ideología política de Primo de Rivera y la falange. Se creía que se tenía que extirpar la clase media de la vida política del país y apartar los políticos del poder para librar las “fuerzas vivas” de la nación y salvarla. El rechazo de lo burgués por parte del fascismo es complejo: no sólo los creadores de Falange y muchos de sus seguidores fueron señoritos (como todos Los humoristas del 27 menos Tono), sino que el éxito de los fascismos se apoyó en la atonía de las clases medias. Se trata, más bien, del rechazo del liberalismo burgués y del debilitamiento de la disciplina y la corrupción de determinados valores que éste había aportado. Muchos de los escritores y artistas, como Tono, que se alinearon con el fascismo, criticaron —como hemos visto en sus viñetas sobre “La zona roja”— más que los valores burgueses, la mediocridad y el acomodamiento de amplios sectores de esa clase desde una posición elitista, lo cual sólo en apariencia puede confundirse con la crítica radical que llevan a cabo las vanguardias (más bien son una reacción contra éstas). El sentimiento antiburgués fue una característica aceptada del humor de *Los humoristas del 27*. Es de notar que estos autores —menos Tono— son de extracción burguesa, López Rubio y Neville —conde de Berlanga de Duero—, proceden de clases sociales muy elevadas. Mihura, por ejemplo, fue copropietario de un hotel. Dice Mihura: «Burgués es una de esas palabras anfibas que significan un elogio o una injuria, según la persona que la pronuncia. Yo la digo con respeto. Soy burgués» (Mihura, *De teatro, lo mejor es no hablar*, p. 23 En: González-Grano de Oro 2005: 23). Los padres de Mihura y Jardiel se dedicaron al mundo artístico y de la farándula y debería imprimir «cierto regusto bohemio a su educación» (Moreiro 2004: 70).

abrazan la imaginación onírica, el subterfugio, la deconstrucción y el juego⁷². Estos movimientos están en pleno rendimiento y llegan a sus cumbres mientras Tono es todavía “joven”. Breton, por ejemplo, publica el *Manifiesto Surrealista* en 1924 cuando Tono todavía tiene 30 años y vive en París. Los movimientos de vanguardia o “el arte de entreguerras” dieron lugar al movimiento artístico neovanguardista en España del cual el arte gráfico de Tono, una combinación del *arte naïf*, *art déco* y elementos de extracción dadaísta y surrealista. Se celebra casi uniformemente la obra gráfica de Tono por su carácter innovador aunque sigue casi linealmente — como se verá en el capítulo 4— el trabajo de los ilustradores —mayormente españoles— anteriores y contemporáneos como: K-Hito, Bagaría, Xaudaró, Tovar y más tarde Bartolozzi, Penagos y Ribas.

Como influencia, el constructivismo se destaca entre los *ismos* por su empleo del desgaste semántico y léxico y la degradación intencionada del lenguaje. Tono también compartía cierto disgusto constructivista hacia la abstracción realista⁷³ como se expresó, por ejemplo, en el *Manifiesto Realista* de Pevsner y Gabo en la proclamación de que: “la vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades.” Pero donde más se siente la influencia del constructivismo en la obra de Tono es en el componente visual, en la estética geométrica y arquitectónica tan emblemática del estilo de Tono

⁷² Gómez de la Serna (1928b: 270) proclama: «¡Qué feo es ese humorismo sistemático de sota, caballo rey, sin la feracidad sentida del artista!»

⁷³ Expresaba ese sentimiento muy a menudo, por ejemplo en *Diario de un niño tonto*: «Cada día me molesta más que en el colegio me den problemas para que los resuelva en mi casa. Ayer me dieron éste: “Si en un solar de noventa metros cuadrados se levanta una casa que ocupe cincuenta metros cuadrados, ¿cuántos metros cuadrados quedan en el solar?” [...] Yo creo que es completamente tonto que nos enseñen a los niños esas boberías, pues el día de mañana, cuando seamos mayores, si llegamos a tener un solar, no hay razón par que sea precisamente de noventa metros cuadrados, y aunque así fuese, no sé por qué motivo íbamos a tener que levantar en él una casa de cincuenta metros cuadrados» (Tono, 1998: 119-120 [1949]).

que empezó a producir a base de compás y tiralíneas en *La Risa* (1922) y *Buen Humor* (1921), una revista dirigida por el dibujante Sileno que López Rubio describe como: «la cantera y el vivero de toda una pléyade de nuevos valores del humor hispano»⁷⁴.

Buen Humor fue una revista muy longeva en comparación con la mayoría de las publicaciones periódicas de su época: perduró diez años, en los cuales dejó su huella imborrable en los humoristas del momento, Tono incluido. En *Buen Humor*, la primera revista de lo que sería el humor lúdico y sonriente de esta época, se juntaron los grandes humoristas festivos de fin de siglo, tal como Pérez Zúñiga o Luis de Tapia, dibujantes veteranos como Tovar y los padres del Humor Nuevo, Julio Camba, Fernández Flórez y Gómez de la Serna con el núcleo de artistas del Humor Nuevo: Jardiel, Tono, Neville, Mihura (llegó más tarde, en 1926) y los hermanos López Rubio. En *Buen Humor* se produce un humor que Moreiro describe como: «la distancia media entre la carcajada y la sonrisa, la sátira y la fantasía, la zafiedad y la elegancia inteligente»⁷⁵ y Mihura describe como proveedor de la «sonrisa inteligente, civilizada y de buen gusto»:

La primera revista de sonrisa que apareció en España fue *Buen Humor* [...] La imaginación, la inventiva, lo absurdo, lo grotesco y lo paradójico, fue poco a poco acabando con la gracia simple, doméstica y vulgar, y convirtiéndola en sonrisa inteligente, civilizada y de buen gusto. Y la revista *Buen Humor*, bien confeccionada, con buen papel, con bonitos colores planos, podía llegar a todas las manos y estar encima de la mesa camilla de todos los hogares, junto al *ABC* y al *Blanco y Negro* y *La Moda en España*. Porque aquella revista fue la primera que no teníamos necesidad de leer a escondidas los que teníamos dieciséis años, y la que empezaron a leer también nuestras hermanas [...] Acostumbró y aficionó a la gente a leer humor⁷⁶.

⁷⁴ López Ruiz 1995: 146. También añade, en referencia a las próximas revistas en que participaría Tono que «*Buen Humor* se haría con una clientela fiel que ya no abandonaría la revista y que educada en la nueva escuela, estaría preparada para otras revistas similares (incluso con los mismos artífices) que llegarían más tarde».

⁷⁵ Moreiro (2004: 68).

⁷⁶ Mihura «Periodismo de humor» 1966 [1964].

Mihura también explica, en el mismo artículo, como *Buen Humor* se estancó y porqué: «su gracia fue repitiéndose, encasillándose y siendo monótona, porque *Buen Humor* atendía a una clientela demasiado burguesa y asustadiza, que no le permitía ninguna cabriola».

Tono contribuyó varias portadas y contraportadas a *La Risa* (1922), otra revista que adscrito al “humorismo puro” de Gómez de la Serna. La revista salió paralelamente con *Buen Humor* (diciembre de 1921) —eran competidores— e incluía, como *Buen Humor*, fotografías trucadas, caricaturas, monos y dibujos “modernos”, naïfs y geometrizados. *La Risa*, aunque absolutamente olvidada por la crítica, fue una revista formidable que contaba con las ilustraciones de artistas extranjeros como Audrey Beardsley o Rackam y con los caricaturistas tan célebres como Ochoa, Bujados, Vicente Ibaez, Garrán, De Diego, López Rubio, Tovar, Hermúa y Ortiz. López Ruiz describe *La Risa* como: «Competidora —y, de alguna forma, precursora— de *Buen Humor*, *La Risa* practicó un humor casi en estado puro [...] para que pusieran en sus páginas sus gracias sin adjetivos».

Otro *ismo* que dejó un rastro identificable en la obra gráfica de Tono es el dadaísmo, el cual se aprecia más en la obra de Tono en su uso de la técnica del *collage* y la omnipresente fraternidad de elementos heterogéneos y antitéticos. También se percibe la presencia del dadaísmo en el plano escrito⁷⁷ en la negación del razonamiento lineal como recurso fundamental, el uso del disparate, la descomposición del lenguaje y el juguete absurdo: el irracionalismo y la anarquía como valores de fondo; valores ilógicos que los dadaístas propusieron contra un

⁷⁷ Se debe reiterar que la obra de Tono no se acerca formalmente al dadaísmo “puro” de Tzara, Ernst o Duchamp aunque su vínculo con éstos sea muy palpable.

mundo igualmente ilógico.

En el plano visual, por el empleo habitual de las formas geométricas resultantes de la descomposición y recomposición de volúmenes, el cubismo⁷⁸ quizás sea el predecesor gráfico más visible y constante en su obra. Es, ciertamente, el que más se menciona en los análisis de las raíces formales de su obra gráfica aunque la verdad es que el empleo de las técnicas del cubismo no es una constante: se emplea más bien por épocas, y una de éstas coincide con su participación en *La codorniz* primera, y de allí la conclusión crítica uniforme (no se investiga mucho más que a *La codorniz*). En concreto, el cubismo se impone con más rigor en su obra temprana de los años 30 aunque, se afloja en los años 40 y más en los años 50, aunque surge de nuevo más tarde y sus rasgos se aprecian puntualmente a lo largo de su obra. Incidentalmente, fue fundamentalmente por la presencia “ubicua” (aunque realmente no es así) de los valores cubistas en sus dibujos que Tono fue reconocido como el padre y el artista «más fiel»⁷⁹ al geometrismo español. Su singular interpretación del cubismo —combinada con la estética *naïve* y el *art déco*— creó un nuevo estilo geometrizable, de detalles reducidos, elegante y muy personal, que esgrimía una perspectiva intencionalmente fallida, líneas limpias y uso cuidadoso de colores sólidos.

El humor verbal y visual disparatado⁸⁰ de Tono y Mihura es inconcebible sin el

⁷⁸ González-Grano de Oro vincula la linealidad del cubismo de Tono con el arte deshumanizado de Ortega: “Durante largo tiempo el chiste y trazos de Tono , tan estilizados se expresan mediante el cubismo más lineal, más deshumanizado” (González-Grano de Oro 2004: XIV).

⁷⁹ Tubau 1987.

⁸⁰ Pensamos que el mejor calificativo para este humor sería el de «disparatado» puesto que los mecanismos que utiliza para trasladar la realidad “normal” a la humorística son la demasía, la descontextualización, meterla «fuera de razón y regla», efectivamente: disparatar: Decir o hacer una cosa fuera de razón y regla. y "disparate" como: m. Hecho o dicho disparatado. 2. fam. atrocidad, demasía. (DRAE 1992).

precursor del lenguaje y sintaxis oníricos del surrealismo, el verso libre y los versículos, metáforas imprevisibles, imágenes soñadas, uniones inesperadas de palabras y enumeraciones caóticas. Aunque al nivel lector su influencia sea menos palpable que la influencia del cubismo o el dadaísmo, las influencias del surrealismo permean la obra de Tono, dejándose notar más notablemente en las asociaciones de objetos dispares en el plano gráfico y en las desconexiones verbales y lógicas en el plano escrito. La influencia del surrealismo se confunde con la influencia de la greguería por lo que los dos tienen de asociación de elementos dispares y heterogéneos y porque los dos se fundamentan en el empleo de la asociación subconsciente o onírica derivado de la obra de Freud. De todas formas, en cuanto el humor de Tono es capaz, a través de esta técnica, de juntar elementos que parecen completamente desiguales, cumple netamente la definición de la “ingeniosidad” – la de «juntar aquello que parece a primera vista completamente diferente»⁸¹ – que Hazlitt propone en su discusión de la diferencia entre lo humorístico y lo cómico.

Se evocan en su obra, también, los conceptos centrales a otro *ismo* – el futurismo – con sus mitos de la modernidad, la velocidad, las máquinas o la fuerza de la industria, aunque siempre con un gesto burlón. Por ejemplo, uno de sus personajes recurrentes es el inventor de máquinas, quien se caracteriza como “un bizco chalado”. La influencia gráfica del futurismo se ve durante los años treinta en el estilismo de las portadas de *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro* de Tono, que veremos a continuación.

En los *ismos* se establecieron las pautas estéticas e ideológicas del antirrealismo, el rechazo de las estéticas anteriores y el valor de lo lúdico, todos

⁸¹ Hazlitt 1818 [1999]: 8.

factores abrirían el camino para el humor absurdo⁸² y juguetón⁸³ y que se introducirían en la obra de *Tono y Los humoristas del 27*. Es cierto que el nuevo humor se asocia y se identifica con una mirada polifocal y burlón, el desafío a la lógica y los valores críticos catárticos de Ramón (Llera 2003: 32) pero estos mismos valores están presentes en «esa cosmovisión vanguardista [que] se presenta definida por la negatividad; se rechazan los esquemas conceptuales, las interpretaciones convencionales; la realidad se quiebra en muchas realidades posibles cuando es observada desde puntos de vista distintos...»⁸⁴. Se argumenta que este arte nuevo, por ser una iniciativa renovadora, es destructor en que debe crear un vacío libre de los «exánimes conceptos» donde puedan florecer las nuevas ideas:

Por eso adopta ante todo una posición provisionalmente negativa, destructora y escéptica, ya que toda iniciativa reformadora, para ser fecunda, ha de comenzar por la duda, desalojando la atención de exánimes conceptos y produciendo ese vacío espiritual, tan necesario para la vida de las nuevas ideas⁸⁵.

Como ya hemos recalcado, *Tono* estaba muy lejos de ser un practicante o de pertenecer a ninguno de los movimientos vanguardistas, lo que hizo fue un pastiche a su manera de los acercamientos que tenía a mano, el cual tiene, a su vez, sus propias reglas y valores, y forma parte del subgénero que se podría denominar, siguiendo el ejemplo de Llera, el “humorismo neovanguardista”. Lo que hizo fue actuar como

⁸² A su modo de entender lo risible, Hazlitt dice que lo ridículo proviene de lo absurdo, es decir, lo ridículo es una torsión de «una debilidad» que «ha buscado el hombre», una definición parecida a las del humorismo Mihura y Gómez de la Serna. Dice Hazlitt: «lo ridículo surge tanto de lo absurdo como de lo improbable».

⁸³ El arte «juguetón» e «infantil» de *Tono* mantiene una relación muy estrecha con la ideas de Gómez de la Serna (1928b: 271): «El humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismo y de trucos que antes se quedaban escondidos y sin delación y que por eso eran más responsables y graves. Lo que se muestra a las claras y por delante no engaña a nadie».

⁸⁴ Burguera 1998: 68.

⁸⁵ Prefacio de «El manifiesto antiartístico catalán» de Joaquín Amigó en Buckley y Crispin 1973: 32-33.

esponja, incorporando técnicas de los artistas de su entorno inmediato, los cuales, a su vez, habían sido influenciados por los movimientos de vanguardia. Es probable que las influencias vanguardistas le llegaran de manera indirecta, es decir, no de los principios teóricos de los movimientos, pero no se concibe la obra de Tono sin ellas, constituyen la base estética e ideológica sobre las cuales yace su obra. Se percibe muy claramente la síntesis de estos movimientos transmutados en su estilo gráfico que vacila entre el *art déco* (síntesis del cubismo, futurismo y fauvismo), el cubismo y el arte *naïf*. Su estilo estético y pulido pretende, sobre todo, ser muy contemporáneo, representativo de los tiempos modernos (Pérez Rojas 1990: 13). Su estilo gráfico patentemente “moderno” encuadra perfectamente con la burla omnipresente de lo viejo, lo romántico y lo burgués.

iii) El tercer círculo: humor y teatro anterior

En el próximo rango de influencias, se sitúan las formas cómicas teatrales del humorismo español anterior como el sainete y las publicaciones cómicas periodísticas como *Gedeón*⁸⁶, *Cosquillas* y *Madrid Cómico*⁸⁷ que practicaban un humor satírico denominado “festivo” que se sustentaba, en parte, de la crítica política pero con la represión de la censura⁸⁸ pasaría a la ridiculización de los marginales y se trasformaría

⁸⁶ López Ruiz, en *La vida alegre* (1995: 43), dibuja una relación directa entre el grafismo de *Gedeón* y Gutiérrez por la representación por «muñecos» de la personas, aunque *Gedeón* fue mucho más política, dice: «El humor de *Gedeón* era incisivo, pero no insultante. [...] *Gedeón*, como años después Gutiérrez, estarían representados por muñecos que simbolizarían, en su momento, a cierto “hombre de la calle” en el que descargar –o a través del cual desahogar– la eterna frustración política de los españoles. En ambos casos los muñecos tendrían voz propia y hablarían como un personaje real.»

⁸⁷ Para una lista extensa de revistas festivas véase González-Grano de Oro (2004: 50-51).

⁸⁸ «Con el advenimiento de la Segunda República reapareció el humor satírico, con mayor virulencia política que nunca.» (Tubau 1987: 20)

formalmente en el humor costumbrista. Aunque fueron, a *grosso modo*, una “antirreferencia” para *Los humoristas del 27*, había humoristas de *Madrid Cómico* que también eran discípulos de Ramón y el humor puro, tal como Juan Pérez Zúñiga⁸⁹, a quien Tono conoció personalmente en *Buen Humor* y cuya burla, jitanjáfora y parodia claramente prefiguraban algunos de los rasgos humorísticos del humor neovanguardista. Tubau (1987: 21) destaca que «lo más importante de este período es que en *Buen Humor* y sobre todo *Gutiérrez*⁹⁰ (semanario fundado por el dibujante K-Hito) titulado “semanario español de humorismo” comienza a incubarse el humor “gratuito” español», que irá perfilándose en *La Ametralladora* y adquirirá su carácter definitivo en *La codorniz* de Mihura en que «procura, además, deleite al gratificar la curiosidad con su rareza [...] al desviar la mente de su camino de serios pensamientos; al destilar alegría y ligereza de espíritu; al provocar tales disposiciones de espíritu, a modo de emulación o complacencia, y al aderezar una materia de otra manera desabrida o insípida, con un sabor no usado y, por ello, gratísimo»⁹¹.

De todos modos, el periodismo humorístico anterior al Humor Nuevo ejerció una influencia “negativa” sobre los *Humoristas del 27*: era (en teoría) exactamente lo que intentaban *no* hacer y de lo que se burlaban. Mihura, y casi todos los de su entorno, describen ese periodismo humorístico de una manera bastante desdeñosa, tildándola de satírico, amargo, cochambroso y vituperante⁹²:

⁸⁹ Utilizaba el seudónimo Artagnán en *Madrid Cómico*. En obras como *Zuñigadas* o *Amantes célebres* puestos en solfa mostró una gran capacidad para la parodia. Los títulos de sus obras se pueden parecer mucho a los de Tono, por ejemplo, ¡Viva la Pepa!, Los de la burra, etc.

⁹⁰ El crítico de revistas humorísticas, López Ruiz (1995: 180) nomina la *Gutiérrez* «la mejor publicación del género humorístico, sin adjetivos, de este siglo».

⁹¹ Hazlitt 1818 [1999]: 14.

⁹² Irónicamente, se argumenta (Tubau 1987: 30, 31) que el humor satírico y crítico desapareció por causa de la censura y que ésta hizo posible –o garantizó la hegemonía– del «humor evasivo de Mihura» ya que «sólo el humor evasivo de *La codorniz* de Mihura pudo adquirir cierta entidad [...] El ámbito de acción del hombre que pese a todo se empeñaba en ejercer como dibujante de humor en España era

[E]l periodismo cómico en España ha sido siempre bastante pobre y cochambroso [...] La gracia de entonces era gracia de colmado, con picador y banderillero tomando tapas [...] el gracioso profesional era un tío de muy mal humor, envidioso y pobre, que durante sus horas de trabajo en alguna oficina se dedicaba apasionadamente a discurrir infamias en verso o en prosa, para poner en ridículo a otro señor, un poco menos pobre que él⁹³.

Tono categoriza al humor periodístico anterior de una manera igualmente desdeñosa, evocando el concepto de “humor de abuela” y subrayando su crueldad y la sordidez con la cual ese humor asaltaba sus blancos, quienes solían ser los personajes más indefensos y marginales:

A mí me hacen gracia esos chistes de ahora, pero mi abuela, que es una señora muy antigua como indica su nombre, dice que no comprende cómo pueden hacernos gracia esas cosas. En sus tiempos se reía la gente por otros motivos: de los colmos, de las suegras, de los maridos engañados, de los sordos, de los tartamudos...

Por lo visto, la gente de antes se reía de las desgracias de los demás, lo cual, a mi modo de ver, era una crueldad⁹⁴.

Habría que constar que el juicio de Mihura y Tono es bastante injusto en cuanto generaliza y repudia *todo* el periodismo del humor anterior ya que en el XIX en España hay un periodismo bastante trasgresor presente en revistas como *La flaca* y *La gorda* en las cuales participaron grandes humoristas como Antonio Ros de Olano con títulos tan propios del Humor Nuevo como “Cuentos estrambóticos y otros relatos”. Por otro lado, hay revistas recientes y de hoy que siguen la línea de del Humor Nuevo, como *El papus*, *Herman Lobo* y *El jueves* entre muchas otras. Obviamente, el humor amargo no “se muere” con la aparición del Humor Nuevo. Tal es el caso de *La*

pues muy reducido: si no se limitaba a cultivar el humor gratuito, evasivo o “codornicesco”».

⁹³ Mihura “Periodismo de humor”, en *Enciclopedia del periodismo*, pp. 435-6. apud González-Grano de Oro 2004: 55.

⁹⁴ Tono 1949 [1998]: 125.

*esfera*⁹⁵ –revista que se declara heredera del éxito del *Semanario Pintoresco*⁹⁶— que abre su primer número el tres de enero de 1914 con el rótulo «Madrid y su prensa gráfica» escrito por Luis Bello en el cual se aprecia de inmediato un tono que no podía estar más lejos del tono y perspectiva del Humor Nuevo:

Abriréis este primer número de LA ESFERA –estoy seguro de ello—con el mismo encanto con que los niños abren estos días del año nuevo sus libros de aguinaldo. Toda publicación de género análogo aspira á encantar, á dar una visión limpia, luminosa é intensa de la vida. ¿Puede hacer más?⁹⁷

El ensayo de Bello insiste en la importancia didáctica de la prensa gráfica que debería «enseñar y alguna vez –fijaos en el diverso matiz de la palabra y en la timidez con que la empleo – alguna vez aspira á educar. La labor instructiva y educadora de la prensa gráfica, se cumple forzosamente.» Sin embargo, los *humoristas del 27* — Tono incluido— lanzaron sus carreras profesionales desde sus páginas (Tono publicaba dibujos en *La esfera*. Y en las revistas que Tono dirigió más tarde —*Foco* y *Cámara*— se escribía sobre el famoseo, la prensa rosa, el mundo del cine, la moda más banal y actualidades de las más insignificantes). En su introducción a *La esfera*, Bello rechaza «una lamentable historia sentimental» a favor de la riqueza didáctica de la imagen y de la modernidad, dice: «aquí la preocupación de lo actual, trae á las paginas de la revista toda la vida de nuestra época», adelantando lo que unos pocos años más tarde sería la burla sin paliativos de esas historias sentimentales:

Sirviendo de cuadro á una lamentable historia sentimental ó á una de esas atropelladas y cómicas aventuras funambulescas, pasan grandes ciudades, paisajes

⁹⁵ Y también de *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*.

⁹⁶ Declara su lema con regocijo en la portada: «Vender mucho para vender barato y vender barato para vender mucho».

⁹⁷ Luis Bello «Madrid y su prensa gráfica» *La esfera* 1914.

lejanos, costumbres sorprendidas en toda su plena y deliciosa realidad, por la fotografía [...] ⁹⁸.

Siguiendo la línea pedagógica, en el artículo de Bello se rechaza a la prensa pintoresca y rosa, abogando a favor de un nuevo comienzo y un alejamiento de los gustos «pueriles» e «ingenuos» del siglo pasado (aunque ofrece semanalmente fotografías del tamaño de una página tituladas «Bellezas aristocráticas»):

¡Qué diferencia de esta prensa gráfica á la que empezó con el siglo pasado! Muchas veces ante la general incultura, ante el triunfo de publicaciones inferiores que envenenan la entraña, ya que no el cerebro ni el corazón del vulgo, hemos dicho: «Deberíamos volver á los tiempos de *Semanario Pintoresco* y del *Museo de las Familias*. Hace falta empezar de nuevo como si no hubiese nada construido.

Y «empezar de nuevo como si no hubiese nada construido» es exactamente lo que se haría, pero no en *La esfera*.

X) El humor antiguo vs. el humor moderno: el trasfondo teórico de la comicidad, el ingenio y el humorismo

*La nueva literatura es evasión, alegría pura entre las palabras y los conceptos más diversos: estar aquí y allí al mismo tiempo, desvariar con gracia*⁹⁹.

Con el fin de esclarecer terminología, entender dónde encaja el humor particular de Tono y dar un trasfondo histórico-teórico, en este apartado pasaremos

⁹⁸ Bello 1914.

⁹⁹ Gómez de la Serna, Greguerías selección, 1960: 16.

por el confuso laberinto de siglos de teorías y definiciones del humor, la comicidad, el ridículo, lo risible, el ingenio y al mismo tiempo ahondar en teorías más cercanas a la obra de Tono que contrastan el arte y Humor Nuevo con sus predecesores. Tarea necesaria dado que el Humor Nuevo brota de varias *teorías humorísticas* y aunque hubieron circunstancias históricas que favorecieron su crecimiento más bien funcionaban como tierra fértil, pero el humorismo nuevo no salió de ellas de manera completamente orgánicamente sino de los ensayos de Gómez de la Serna, Ortega y Gasset y Wenceslao Fernández Flórez.

Para empezar, Ortega y Gasset diferencia los artistas modernos de los antiguos por los que se ríen del otro (los antiguos) y que se ríen del arte mismo (los modernos), lo cual, como hemos visto, es una de las características primordiales de este humor:

El artista de ahora nos invita a contemplar un arte que es broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. Porque en esto radica la comicidad de la inspiración. En vez de reírse de alguien o de algo determinado —sin víctima no hay comedia—, el arte nuevo ridiculiza el arte¹⁰⁰.

Bergson se apoya en casi la misma dicotomía que Tono y Ortega y Gasset emplean para diferenciar el humor antiguo del nuevo (reírse de alguien y reírse de uno mismo), pero, en *Le rire. Essai sur la signification du comique*¹⁰¹, los utiliza para diferenciar entre lo cómico y lo ingenioso. Bergson encuentra que la palabra que nos hace reír «de quien la pronuncia» es cómica y la que nos hace reír de terceros o de nosotros mismos es ingeniosa. Esta observación, trasladada a la comparación del humor nuevo con el humor antiguo, nos proporciona otra óptica para entender la evolución del humor español en el siglo XX: la comicidad convertida en ingeniosidad.

¹⁰⁰ Ortega, *La deshumanización del arte*, 382.

¹⁰¹ De aquí denominado «La risa».

Con el mismo significado, la discusión contemporánea de lo que Bergson entendía como lo cómico y lo ingenioso emplea los términos comicidad y humorismo (sustituyéndose el “humorismo” por “lo cómico”).

Wenceslao Fernández Flórez, en cambio, desvincula lo ingenioso de lo humorístico y lo asocia a lo cómico. Fernández Flórez –uno de los tres padres del nuevo humor– que en su prólogo a la *Antología del humor en la literatura universal* (1961), parece haber sido influenciado en la temática, modo de expresión y alcance por los incomparables ensayos de Ramón¹⁰², toma una postura idiosincrásica frente a la definición del humor¹⁰³ y de la comicidad que viene a ser casi la inversa de la de Bergson, Hazlitt y otros. La primera diferencia, que ya hemos citado, entre su definición y las otras es que Wenceslao Fernández Flórez aparta “lo ingenioso”¹⁰⁴ del humor y lo asocia a la comicidad razonando que el humor «está por encima de esta cualidad»:

[...] Y cuando, refiriéndose a él, se habla de ingenio, se le empequeñece, porque el humor está por encima de esta cualidad. “Si el humor quisiera decir risa – escribe Thackeray– no se concedería a sus cultivadores más importancia que a Arlequín¹⁰⁵.”

Fernández Flórez procede a definir la comicidad como un subgénero del humorismo por la «indudable inferioridad de aquella», una relación jerárquica que tiene poca coherencia en sí si se considera que paralelamente Fernández Flórez hace un gran

¹⁰² Dice Fernández Flórez (1961: XII): «El humor se coge de brazo de la vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. [...] El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumpir en ayes.»

¹⁰³ Nos remitimos a la observación de Pirandello (1968: 2) en su análisis de los autores que intentan definir el humorismo: «están solamente de acuerdo en una cosa, en declarar que es difícilísimo decir lo que es verdaderamente».

¹⁰⁴ Dice Hazlitt, por ejemplo: «El ingenio, en lo que se distingue de la poesía, es la imaginación o la fantasía invertidas y aplicadas, de este modo, a los objetos, como para que lo pequeño parezca menos, lo mediano más ligero y menos valioso [...]» Hazlitt 1818 [1999]: 8.

¹⁰⁵ Fernández Flórez 1961: VII.

esfuerzo por *distanciar* a los conceptos, sugiriendo que la incisión de lo humorístico y lo cómico ocurre en *lugares distintos*, argumentando que el humor se recibe en los sentimientos y la comicidad llega al entendimiento. La distinción entre lo cómico y lo humorístico que hace Fernández Flórez dista con la gran mayoría de las teorías sobre el humor. Dice Fernández Flórez:

La confusión vulgar entre comicidad y humorismo ha sido la causa del mal entendimiento en que a éste [el humorismo] se le tiene, por englobarlo en la indudable inferioridad de aquélla¹⁰⁶.

De manera parecida a las de Ortega y Gasset y Bergson, Richter separa, en 1804, lo cómico de lo humorístico por la diferencia entre reírse del individuo y reírse de toda la humanidad, una distinción increíblemente descriptiva y adelantada si se considera que 130 años más tarde se utilizaría el mismo criterio, como si fuera novedoso, para diferenciar el Humor Nuevo español del humor satíricotradicional “cochambroso”. Dice Richter:

Para [el humorista] no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y un mundo tonto. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual¹⁰⁷.

Insistimos en la precocidad de algunas ideas de Richter, especialmente en su claridad y en como hila tan finamente la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico, describiendo tan temprano lo que sería una línea de pensamiento novedoso en los años 1930 y 1940. Mihura escribe, en los años cuarenta, cuando creó *La codorniz*, sobre la diferencia entre “el satírico ordinario” (lo cómico) y el humorista que «prefiere proteger la tontería individual, y dirigirse contra [...] la simpleza humana»:

¹⁰⁶ Fernández Flórez 1961: VII.

¹⁰⁷ Richter 1884: 3 del apartado número uno «Del humor».

El satírico ordinario puede en sus obras o en sus críticas, apoderarse de algunos errores o verdaderas faltas de gusto, y atarlas sobre su picota, para arrojar, en vez de huevos podridos, algunas ocurrencias llenas de sal; pero el humorista prefiere proteger la tontería individual, y dirigirse por el contrario contra el verdugo y todos los espectadores, porque no es la tontería de tal o cual ciudad, sino la simpleza humana, es decir, la universal la que él persigue.

Se entiende entrelíneas lo que quiere decir Fernández Flórez con sus ideas sobre la relación jerárquica entre lo humorístico y lo cómico: el humor es *la emoción* y *la sensación* evocada por el arte, la expresión, la belleza que viene en ondas y colores¹⁰⁸, mientras la comicidad es un jueguecillo artificial, vacío y pueril, un retruécano de palabras, situaciones o ideas más o menos ingenioso que incide en el cerebro y en *el entendimiento*. Aunque Fernández Flórez no lo dice y nunca define el humor más que en términos funcionales, como: «puede hacer reír y puede no hacer reír», también alude a la realidad sombría que el humorismo *puede* esconder en su descripción alegórica del humorismo como una «casita de caramelo donde vivía el ogro de un cuento de niños»¹⁰⁹. En otra parte del ensayo –la página IX– recae, inicialmente, en el concepto popularizado por Lipps¹¹⁰ y repopularizado por algunos de los Novecentistas, el de rendirse ante la complejidad de la cuestión que ha generado tanta exégesis crítica y filosófica con una respuesta escurridiza y simplona,

¹⁰⁸ Concluye su ensayo (p. XXIII) con una cita de Carlyle que así lo confirma: «El humor verdadero, el humor de Cervantes o de Sterne, tiene su fuente en el corazón más que en la cabeza. Diríase el bálsamo que un alma generosa derrama sobre los males de la vida, y que sólo un noble espíritu tiene el don de conceder. El humor es, pues, compatible con los sentimientos más sublimes y tiernos, o, por mejor decir, no podría existir sin tales sentimientos».

¹⁰⁹ La seriedad, la oscuridad y realidad del humorismo son invocados a menudo en las discusiones del humor. Pirandello (1968: 32), por ejemplo, dice: «el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra, y tal vez más la sombra que el cuerpo» mientras Ramón nos habla de la «gravedad del humorismo».

¹¹⁰ Lipps 1898. Esta formulación del humorismo «como una posición ante la vida» o «del espíritu» es bastante extendida para esquivar la complejidad –y quizás la imposibilidad– de responder a la pregunta «¿qué es el humorismo?». Pirandello (1968: 4) comenta sobre la calidad incompleta de la teoría de Lipps: «Ni por otra parte, como observa Lipps, oponiéndose a la teoría de Lazzarus, que considera el humorismo sólo como una disposición de ánimo, este modo de considerarlo es completo. Como tampoco es completo el modo de Hegel».

de que «el humor es, sencillamente, una posición ante la vida»¹¹¹ (¿pero qué posición?), confesando que «bien sé que no es más que el género próximo, y que la definición queda, por tanto, incompleta». En las varias definiciones del humor que los padres del nuevo humor o los mismos artistas proponen casi invariablemente se acaba por concluir que el humor es «una posición ante la vida». En cuanto esa idea sea verdad, Tono parece haber jugado un rol especial dentro del grupo de *Los humoristas del 27*: fue el miembro del grupo que más encarnó “el humor como posición ante la vida” y fue descrito una y otra vez como el alma del grupo, precisamente por su personalidad dicharachero: sus ocurrencias disparatadas recibidas estrepitosamente, el «dejarse caer en chistes que no parecían chistes»¹¹², su capacidad para la improvisación y el genio que hicieron que se ahogara en ondas de risa:

[*Tono*] impuso su encanto personal, su ingenio pronto y su bonhomía, y fue un poco el alma del grupo, el hombre de quien siempre cabía esperar una ocurrencia nueva¹¹³.



¹¹¹ Fernández F

¹¹² Gómez de la

¹¹³ Moreiro 200

Figura: Foto de Tono en el artículo de Enrique Laborde en el *ABC* 7-I-1979.

González-Grano de Oro también alude al Humor Nuevo como una posición ante la vida, especialmente en sus referencias a ello como un “nuevo modo de vivir”, un “estado” y “una actitud”:

Un nuevo sentido del humor, un nuevo modo de hacerlo y de vivirlo; un humor, el Humor Nuevo español, que, en su forma más pura, es en sus creadores un estado gozoso de la mente, una actitud juguetona del ánimo, con los que, perdido todo respeto a una solemnidad innecesaria, excesiva, artificial, pero ampliamente reverenciada, pueden distanciarse de sí mismos y de cuanto los rodea, para llegar así, consciente o inconscientemente, al reconocimiento y acorralamiento de lo falso y ridículo del hombre y de la vida, que ellos quieren revelar en toda su cómica desnudez, en todo su absurdo integral»¹¹⁴.

En su refutación parcial de Lipps y por extensión de Fernández Flórez y Gómez de la Serna, de que el humor sea una posición ante la vida o “disposición o modo de considerar las cosas”, Pirandello recuerda que el humorismo requiere “la semilla de la creación”:

Porque si bien la disposición humorística no vale por sí sola, ya que se requiere la semilla de la creación, esta semilla luego se alimenta del humor que encuentra. El mismo Lipps, considera que hay tres modos de ser del humorismo:

- a) el humor como disposición o modo de considerar las cosas.
- b) el humor como representación.
- c) el humor como objetivo; llega a la conclusión de que el humor está solamente en quien lo tiene, puede adoptar dos modos: subjetivo u objetivo.

Lipps considera aquellos tres modos de ser porque limita y determina éticamente la razón del humorismo, el cual, para él [y para Fernández Flórez], es superación de lo cómico a través de lo cómico mismo¹¹⁵.

Bergson (1956: 847-899), por otro lado, propone una división de lo cómico en tres

¹¹⁴ González-Grano de Oro 2004: 69.

¹¹⁵ Pirandello (1968: 4).

partes: situación, carácter y verbal:

- a) Cómico de situación: transitorio y producido por la alteración de un estado normal.
- b) Cómico de carácter: permanente y producido por un defecto o una deformación de comportamiento, relacionado con la persona que lo encarna.
- c) Cómico verbal: producido por la estructura de la frase o la elección de las palabras, independientemente de quien las pronuncia.

Las divisiones aquí citadas corresponden, menos una, a las clases de Lipps: representación, disposición y objetivo (este último, objetivo, no corresponde a ninguna clase de Lipps). Lipps, en contraste con Bergson, remarca la relación entre lo absurdo y lo cómico, distanciando lo cómico de cualquier emoción sobria. Para Lipps, lo absurdo es cómico hasta que nos demos cuenta de la situación real de las personas, “bajo la influencia” de lo absurdo y ahí deja de ser humorístico:

*Nehmen wir dagegen an, die absurde Handlung sei uns in aller ihrer Absurdität dennoch aus Erziehung, Gewohnheit, Unkenntnis, geistiger Stumpfheit der Personen völlig verständlich, so dass wir uns sagen, die Personen müssen unter diesen Umständen so absurd sich gebärden, wie sie es thun*¹¹⁶.

Lipps dice que cuando se experimenta la “sobria realización” la experiencia se muda a la categoría de *catégorie familière* la cual no es cómica en absoluto:

*Dann hört die Komik auf. Es tritt dann an die Stelle der Komik dies nüchterne Verständnis oder diese klar bestimmte Einordnung in eine “catégorie familière”. Man erinnert sich des Wortes: Nicht weinen, nichtlachen, sondern verstehen. Hier ist also die “place toute marquée dans une catégorie familière” der Komik feindlich*¹¹⁷.

¹¹⁶ Lipps 1898, líneas 1650-1670. Traducción: «Sin embargo, aceptamos que la acción absurda tiene sus raíces dentro de nosotros, de lo absurdo de la educación, la costumbre, la falta de conciencia, la torpeza mental nada entendible, así que nos decimos “estas personas deberían de estar bajo la influencia de lo absurdo”. Ahí se termina lo cómico».

¹¹⁷ Lipps 1898, líneas 1671-1673. Traducción: «El entendimiento de lo sombrío o esta clasificación de la “catégorie familière” desplaza lo cómico. Recuerda a la máxima: Llorar, no te rías, entiende. Aquí, pues está la “place toute marquée dans une catégorie familière” contrario y hostil a lo cómico».

Con su aguda alegoría del humorismo como una casita de caramelo habitada por un ogro, Fernández Flórez alude a las verdades terribles –políticas, sociales y psicológicas– que yacen debajo de lo que puede ser la dulce capa exterior del humorismo. Y aunque su definición del humorismo no sea apta como definición universal (no todos los humorismos “esconden un ogro”), se entiende con otro matiz durante tiempos de censura, o sea, cuando el “ogro” se esconde a propósito. La idea central que Flórez introduce —la de la necesidad de una división entre lo humorístico y lo cómico— no es del todo nueva, Richter deja claro que el humor –en oposición a la comicidad– puede ser incluso trágico: «el humor [...] inspira seriedad. Marcha sobre un borceguí, pero poco elevado, y lleva a menudeo la máscara trágica, al menos en la mano»¹¹⁸. José Antonio Pérez Rioja en su libro *El humorismo* que también sigue la línea de Richter, aludiendo a las diferencias entre el humor satírico “cómico” que se detiene a contemplar los defectos del individuo y el humorismo “real” que ve los defectos de “la Humanidad”. Intenta hacer una brecha entre la comicidad y el humor, cita a Richter: «[El humor] tiene –dice– la cualidad de pasar de lo particular a lo general y de preferir la pintura de la necesidad universal a la de un solo individuo; al retrato, prefiere la panorámica de estupidez que le brinda el ancho mundo».

Volviendo al ensayo de Fernández Flórez, en éste, no deja de insistir en la inferioridad de la comicidad y el chiste, proponiendo que la risa no es más que «la punta de flecha» y que es «auxiliar, es un vehículo» y que «no persigue más fines que los propios, presentándose en forma de expresión simplemente festiva, con el afán, vacío, de hacernos reír. Así el chiste»¹¹⁹. Flórez nos ofrece una opinión

¹¹⁸ Richter 1884: 6.

¹¹⁹ Fernández Flórez 1961: XI.

sorprendentemente parcial y arbitraria de los humores como el ramoniano, el vodeviliano y el astracanesco que «no persigue[n] más fines que los propios, presentándose en forma de expresión simplemente festiva, con el afán [...] de hacernos reír». Insiste en la relación jerárquica entre el humorismo y la comicidad. Fernández Flórez, uno de los padres del Humor Nuevo, tacha tajantemente al fenómeno de esa risa que «nada vale» y el juego de palabras que «está muy abajo en el subsuelo literario» en la declaración antitética al espíritu del Humor Nuevo:

Hay ciertos resortes de nuestra alma – estudiados por muchos, y entre ellos, y muy sabiamente, por Bergson – que obedecen a la mecánica del chiste y nos mueven a reír. Pero esto nada vale. Las cosquillas pueden obligarnos también a retorcernos en carcajadas estentóreas, y, sin embargo, cuando cesa el estímulo, no se ha enriquecido nuestro espíritu con un pensamiento ni con una emoción. Tal ocurre con el chiste. El chiste – que habitualmente consiste en un más o menos feliz juego de palabras – está muy abajo en el subsuelo literario, y si lo aludo aquí es únicamente porque mucha gente aberrada lo incluye en la categoría del humor, y conviene la repulsa¹²⁰.

Sólo en que la comicidad provoca la risa y que el humorismo está desvinculado de ella, está Fernández Flórez de acuerdo con las demás teorías del humor, como la de Vigara (1994):

El humor puede hacer reír y puede no hacer reír, sin dejar de ser humor, porque no es eso precisamente lo que se propone, a diferencia del chiste, cuyo éxito culmina en la carcajada¹²¹.

Vigara (1994), como Fernández Flórez, define lo cómico como «todo aquello [...] que muestra capacidad de divertir o de excitar la risa, incluso si no tenía intención inicial de hacerlo», a diferencia de lo humorístico que es una conjetura intelectual de la cual Vigara destaca «su manejo de resortes intelectuales», citando el ejemplo de Mingote y

¹²⁰ Fernández Flórez 1961: XI, XII.

¹²¹ Fernández Flórez 1961: VII, VIII.

Forges:

Dos maestros del humor gráfico, Mingote y Forges, improvisadamente y al limón (en abierta colaboración coloquial), lo han descrito con gracia y (casi) precisión:

—Uno va por la calle, se cae: eso es lo cómico.

—...Lo humorístico es lo que dice después el tío...¹²²

En el modelo de Vigara, el manejo de los resortes intelectuales (el entendimiento) corresponde al humorismo y lo cómico es todo aquello que muestra la capacidad de *excitar*, en otras palabras, lo que tenga su punto de recepción en el sentimiento.

En otro modelo contrario al que contiene una relación *jerárquica* entre el humorismo y la comicidad como propone Fernández Flórez, también se puede entender lo cómico y lo humorístico como entidades inseparables y entremezcladas, tal como afirma Julio Casares (1961: 31), «en el fondo de todo proceso humorístico está lo cómico como sustrato» y Vigara «en lo que atañe al chiste, humor, humorismo y comicidad son aspectos que aparecen en él entrelazados»¹²³ o en la *Poética* de Aristóteles (1982: 67), en que lo ridículo, por ejemplo, se sitúa *dentro* de la definición de la comedia (la cual es a la mimesis de hombres inferiores y que corresponde al género satíricoburlesco), contraponiéndose a la mimesis poética que constituye la epopeya y la tragedia. Por otra parte, Vigara recomienda una enmienda a los diccionarios sobre la definición de “humor” ya que «en su mayoría, los diccionarios lo definen como “género de ironía”, pero este uso, no se corresponde con el común en

¹²² Vigara 2004: 2. La definición extemporánea de Mingote y Forges de «lo cómico» se remite, quizás instintivamente, a la definición platónica (Platón, 1992: 92-93) en que lo cómico y lo ridículo están necesariamente mezclados con el elemento de dolor a diferencia de la definición de Aristóteles (Aristóteles (1982: 67) que interpone el concepto de lo feo y lo deforme entre lo cómico y lo humorístico.

¹²³ *Ibid.*, 4.

nuestros días, en que se considera humorista (y ésta es toda una profesión en alza) al poseedor de una especial “manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero”¹²⁴.

Sea la que fuere la división precisa entre lo humorístico, lo ridículo, lo ingenioso y lo cómico, en su discurso ante la RAE, López Rubio, para quien «la transición del humor de *Madrid Cómico* al de *La codorniz* fue casi un salto circense de trapecio a trapecio», distancia las dos sensibilidades histórica e ideológicamente, citando un cambio fundamental en la perspectiva y la orientación —parecido al que observó Ortega y Gasset— siguiendo una línea más socioética que la artística. Donde Ortega y Gasset veía un arte nuevo que se reía del arte, López Rubio ve un Humor Nuevo que se ríe de la moral reinante y la sociedad burguesa:

Antes se reían del comportamiento de las personas en las visitas, las verbenas, las celebraciones. Ahora se ríen de las visitas, las verbenas, las celebraciones y de quien las inventó¹²⁵.

La diferencia entre las afirmaciones de Ortega y Gasset y López Rubio es natural cuando se considera que los objetos de sus estudios eran distintos: Ortega y Gasset se refería al arte nuevo en general que incluía todos los movimientos de vanguardia los cuales tenían una fuerte base teórica mientras López de Rubio se

¹²⁴ Nota de Vigarra: «El entrecomillado reproduce la definición que *El pequeño Espasa* (Madrid, Espasa-Calpe, 1988) da "humorismo" de todas las vistas, la más cercana al uso actual del término. Los distintos participantes en el curso mencionado (El humor en serio) intentaron también, a petición del público, definir lo que es un humorista (ellos mismos), y lo hicieron siempre, intuitivamente, preservando el criterio del "distanciamiento" crítico ante las cosas. Para Míngote, un humorista es (era) "un pesimista que se ríe"; Forges matizó entonces: "un escéptico, no un pesimista"; y para Julio Cebrián, director del curso, en la misma línea, citando a Scott Fitzgerald: "alguien que sabe que las cosas no tienen remedio, pero hay que seguir intentándolo"».

¹²⁵ López Rubio «La Otra Generación del 27» en su discurso del día 5 de junio de 1983 en la Real Academia Española, 1983: 8.

refería al Humor Nuevo español que fue *producto* de diversas teorías pero que apenas se apoyaban en unos principios generales y éstos no muy reñidos.

El cuarto círculo: Las generaciones del 98 y 14, de ensayos a sainetes

Ramón, Ortega y Gasset, Pierre-Henri Cami, Julio Camba¹²⁶ y Fernández Flórez, tal vez en ese orden representan el siguiente círculo de influencia. Acotado ya casi exclusivamente dentro del ámbito español, este círculo comprende la enorme herencia de las generaciones del 98 y 14 sobre todo, por el vínculo cómico, estético, ideológico y personal que Tono y los demás *humoristas del 27* tuvieron con Ramón¹²⁷, que crea «la fecunda continuidad que enlaza la generación del 14 y la del 27»¹²⁸ y que «dio el espaldarazo definitivo al nuevo humor y lo convirtió, además, en una postura estética, en una forma de enfrentarse a la creación»¹²⁹. Después de Ramón, el pensamiento de otro español, Ortega y Gasset (sobre todo por su *La deshumanización del arte* y su esfuerzo por “renovar” España a través de la europeización) fue de suma importancia, seguido, quizá, por el humorismo periodístico ilustrado de Pierre-Henri Cami¹³⁰ (1884-1958) quien fue «clave en la gestación del nuevo humor europeo»¹³¹

¹²⁶ “Como articulista sigue una enseñanza de Julio Camba, al que reputaríamos su antecesor, la de escribir corto. En unos breves párrafos dice lo que quiere y lo dice con un humor, una intención inimitables. Camba es su antecesor, pero no su maestro. Tono será un maestro para aquellos que le sigan. Creará una escuela. Será un “cabeza de fila”” (Miguel Pérez Ferrero “Tono el humorista” en *ABC* 6-4-1976, p. 21).

¹²⁷ «La “gracia nueva”, según Mihura, es hija de Julio Camba, Fernández Flórez y Ramón» (Tubau 1987: 66).

¹²⁸ Carlos Seco Serrano, Prólogo, *La Otra Generación del 27*. Emilio González-Grano de Oro, 2004.

¹²⁹ Moreiro 1994: 19.

¹³⁰ Firmaba Herni Cami.

¹³¹ Grano de Oro 2004: 69.

«porque a través de [estas] tres referencias pueden entenderse mejor las razones de esta manifestación cultural nacida en tiempos de deshumanizaciones y humanizaciones íntimamente entrelazadas»¹³². Cami fue importante sobre todo por su obra y su estilo, sus juegos de palabras (especialmente el calambur¹³³), su uso del absurdo, sus *sinsentidos* y su invención abundante que se aprecia en relatos como “La familia Rikiki”, que después se publicó por entregas en *La codorniz*. Ramón Gómez de la Serna y Puig conoció personalmente a Cami en la Academia del Humor de Francia de la cual ambos fueron miembros y observó que «Cami es uno de los escritores más significativos de la época y de los más plagiados por las juventudes humorísticas» (1941: 277). Mihura mismo, en una entrevista concedida a José Cruset, califica a Cami como «un importante humorista en Francia, autor de cuentos dialogados al que hemos imitado todos; sorprendía; tenía un mecanismo, una mecánica que se le veía»¹³⁴.

Ramón Gómez de la Serna, escritor, ensayista, pensador, artista prolífico y uno de los principales portadores de la vanguardia a España, fue el maestro confirmado y «una fuerza centrífuga y centrípeta»¹³⁵ para *Los humoristas del 27*. Cuando se conocieron, Gómez de la Serna ya era un artista maduro (y famoso) que había incorporado los valores vanguardistas con su ingenios artísticos y supo aplicar el

¹³² González-Grano de Oro (2004: 24). Notamos aquí que Buckley y Crispin (1973: 8-9), contrarios al empeño de González-Grano de Oro por estudiar La otra generación del 27 en el marco del ensayo La deshumanización del arte, expresan su desacuerdo con que el estudio de la prosa vanguardista se haya estudiado «casi siempre con prejuicios nacidos a raíz de las polémicas sobre la deshumanización del arte [...] Hoy en día no se acepta la dicotomía de arte y vida intuida entonces por Ortega y aceptada por muchos contemporáneos».

¹³³ Juego de palabras que consiste en modificar el significado de una palabra o frase agrupando de distinto modo sus sílabas.

¹³⁴ Llera 2003: 34.

¹³⁵ González-Grano de Oro 2005: 153.

resultado al humor, produciendo una extensa obra creativa y teórica que aboga —en ensayos monumentales como *Proclama futurista a los españoles* (1910), *Gravedad e importancia del humorismo* (1928), y *Humorismo* (1931)— a favor de un humor lúdico, antisentimental, antitópico y absurdo que se llamaría “humorismo puro”¹³⁶ y que serviría de bandera para esa nueva generación de artistas. Para Gómez de la Serna «el nuevo planteamiento de la vanguardia se basa en la aprehensión de un mundo a través de la fragmentación y de la incoherencia. [...] El hombre debe buscarse a sí mismo en las cosas, más que referir las cosas a sí mismo»¹³⁷. En ese planteamiento se preciben asociaciones freudianas y la libre asociación de Ernst que darían lugar a las greguerías, las expresiones nuevas e inesperadas, y en sus discípulos, al humor disparatado y lúdico que roza la esencia de lo risible que es, según Hazlitt¹³⁸, «lo incongruente, desconectar una idea de otra, chocar un sentimiento con otro». Aunque, por lúdico, el humor puro:

se encuentra donde se produce la misma contradicción entre el objeto y nuestras expectativas, intensificada por alguna deformidad o inconveniencia; esto es, por ser contrario a lo que es acostumbrado o deseable; igual que lo ridículo, que es el grado supremo de lo risible, consiste en aquello que es el grado supremo de lo contrario no sólo a la costumbre, sino al sentido y a la razón, o se aparta voluntariamente de lo que teníamos derecho a esperar de quienes son conscientes de lo absurdo y lo apropiado en las palabras, los gestos y las acciones¹³⁹.

El Humor Nuevo, descendiente directo – se le podría llamar “hijo único” –

del humor puro, propone en casi cada una de sus expresiones una ruptura con la

¹³⁶ Tubau utiliza la división de «humor puro» y «humor crítico» aunque insiste en que es arbitraria (1987: 99). Define el «humor puro» como «el que toma como base la “invención” humorística desvinculada (absoluta o parcialmente) de la observación de la realidad; el humor crítico sería el que constituye en mayor o menor medida una radiografía subjetiva e intencionada de la vida del país (o del mundo)». Tubau delinea la «pureza» del humor puro de grado decreciente: «el humor abstracto, el absurdo y surrealista, el poético y el llamado “humor negro”...»

¹³⁷ Burguera 1998: 68.

¹³⁸ Hazlitt 1818 [1999]: 2.

¹³⁹ Hazlitt (1818 [1999]): 2. Del apartado número 3: «Lo serio, lo lúdico, lo risible y lo absurdo».

estética anterior, aunque el cambio deviene mucho más que estético, llega a ser una disolución de los marcos del discurso, la orientación del humor, el lenguaje, el *ethos* y la epistemología anteriores: es una forma nueva de sentirse, expresarse y entenderse, como describe Torrijos: «Por primera vez en la literatura española, aparecen unos autores que se separan de la escritura festiva y cómica inmediatamente anterior y que, valga la paradoja, escriben de humor completamente en serio»¹⁴⁰. Que el humor se escriba “completamente en serio” no resulta tan paradójico después de *Gravedad e importancia del humorismo* de Gómez de la Serna y las observaciones de Richter en su análisis del humorismo: «el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad»¹⁴¹. Veremos a continuación que esa idea, la seriedad del humorismo, representa una de las divisiones fundamentales entre el nuevo humor y el humor cómico, satírico y tradicional.

Los autores cómicos teatrales de *La Generación del 98*¹⁴² también se deben incluir como antecedentes próximos al humor de Tono y el Humor Nuevo, especialmente por el uso arbitrario de la realidad mezclada con lo inverosímil y lo disparatado, como en el teatro de Pedro Muñoz Seca y su género cómico –el astracán– que pretende hacer reír por encima de todo. Los recursos humorísticos del astracán: la teatralización de la realidad, el juguete cómico, el empleo reiterado del retruécano, el juego de palabras tosco, el cursísimo sentimental y las situaciones disparatadas a las

¹⁴⁰ Torrijos 1998: 144.

¹⁴¹ Richter 1884: 5.

¹⁴² Tras la crítica del concepto de generación realizada por José Carlos Mainer, resulta más exacto hablar de una promoción o constelación de autores españoles situados entre el Realismo, el Naturalismo y el Espiritualismo del XIX y el Novecentismo de la llamada Generación del 14.

que se supeditan los personajes, son un antecedente clarísimo al humor *tonesco*. Otro tratamiento empleado por Tono que supedita los personajes viene del astracán, la *titerización* de los personajes, lo cual refuerza, ya que los personajes son vacíos, que la acción, las situaciones y los personajes dependan única y exclusivamente del chiste, que, en la obra de Tono viene a ser el juguete cómico, el retruécano u otra deformación cómica del lenguaje. A través de este recurso y otros parecidos, Tono y Muñoz Seca someten la verosimilitud argumental, situacional y pictórica a la perspectiva polifocal que es a la vez reductora y deshumanizadora, persiguiendo, a todo precio, la risa (fácil). En la parodia de las convenciones, el drama histórico, los anacronismos, el lenguaje y la temática del teatro clásico español del Siglo de Oro en, por ejemplo, *La venganza de don Mendo* de Muñoz Seca se presiente el tipo, el procedimiento y la estructura de la parodia que Tono emplearía más tarde en sus burlas de la temática del Romanticismo, sus valores y modos de expresión, los personajes títeres y el razonamiento lineal y formulario. Los cuentos paródicos de Tono muchas veces se sustentan, como veremos, del procedimiento paródico establecido en *La venganza de don Mendo*, el de adoptar y deformar el formato de la novela histórica, estirando y acentuando sus características lingüísticas y argumentales hasta que se conviertan en absurdos y risibles. Aunque un diferente sentido del humor los distancia, la preexistencia del astracán claramente facilita y anticipa «la aceptación de los experimentos de Gutiérrez, la confirmación de *La Ametralladora* y la consagración final de *La Codorniz*»¹⁴³.

¹⁴³ González-Grano de Oro 2004: 61.



«—Señorita, ese banco está recién pintado.
—¡Qué hombres estos! ¡Eso se lo dirá usted a todas!...»

Figura: Tono en *La Codorniz* (portada) 15-III-1942

Los sainetes, las comedias y el madrileñismo de Arniches —que Tono adoraba— tan aparentemente antitéticos al nuevo humor, también anunciaban el nuevo humor en sus sátiras del machismo en obras como *Es mi hombre*, y en su crítica de la juventud burguesa, insulsa, ociosa y desocupada en otras obras como *La señorita de Trevélez* en las cuales aspiraba a estimular los “buenos instintos” del pueblo, una meta moralizadora y pedagógica que, en ese sentido las distancia de las obras que caben

dentro del Humor Nuevo.

El quinto círculo: Los humoristas del 27

En el penúltimo círculo de influencias, se sitúan sus compañeros, los demás *Humoristas del 27*, asunto explorado a lo largo del trabajo, especialmente en el capítulo 3. Las maneras que Tono y Mihura se influenciaron mutuamente son casi insondables, para mencionar alguna: los hábitos lingüísticos, la simbología, el estilo, el contenido y el temario. Este grupo de artistas es producto de lo que Buckley y Crispin (1973: 12) denominan la segunda etapa vanguardista (1930-1935), dicen: «el grupo parte del espíritu y técnica heredados del ultraísmo. El espíritu dominante en esta primera época es la fe en el arte nuevo —arte de creación y no de “*mimesis*”—. [...] siguiendo el ejemplo de Ramón [...] quieren desprenderse del falso sentimentalismo patético (tan evidente en las novelas “eróticas” y “rosas” en boga), librarse de las exigencias de la anécdota y apartarse de un realismo demasiado prosaico» en concordancia con la categorización menos precisa de González-Grano de Oro de este grupo como «una manifestación más de los movimientos vanguardistas del siglo XX»¹⁴⁴.

Los *ethos* del humor de Tono , *Los humoristas del 27* y la vanguardia.

¹⁴⁴ González-Grano de Oro 2004: 69.

*Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es de lo más difícil del mundo*¹⁴⁵.

*No caeré ahora —ni espero caer nunca— en la simpleza de definir el humorismo, costumbre muy de hoy, porque definir el humorismo es como pretender clavar por el ala de una mariposa, utilizando de aguijón un poste de telégrafo*¹⁴⁶.

Tanto los dibujos de *Tono* como los cuentos tienen reconocibles rasgos estilísticos: un aire lúdico, bullicioso y desmandado tanto en el plano gráfico como el escrito se juega con los disparates, *sinsentidos* y perspectivas alteradas, fragmentadas y conmutadas que se alejan de lo aceptado y lo real. Aunque detrás de ese jugueteo hay temas serios y burlas sangrantes, características que comparte con el Dadá (y otros movimientos de vanguardia), tal como explica Casamitjana:

Desde luego, el humor, la antiseriedad, la burla sangrante serán el comportamiento habitual de Dadá, junto con la ironía de una farsa despojada por completo de amabilidad¹⁴⁷.

De Fernández Flórez ya hemos visto la idea del humor como una casita de caramelo que esconde un ogro, una metáfora para las verdaderas oscuras que yacen en los temas tratados por el humorismo, y también “la gravedad del humorismo” de Gómez de la Serna, que nos entona el valor catártico del humorismo:

Alegría como triunfo en la brega, en el paso termopilano! (...) Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueces y todas las seriedades¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Gómez de la Serna «Gravedad e importancia del humorismo» en Buckley y Crispin (1973: 268).

¹⁴⁶ Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, 1939: 21

¹⁴⁷ Martín Casamitjana 1995: 21.

¹⁴⁸ Ramón, *Prometeo*, núm 20, Madrid, 1910.

Ambas ideas sobre el humorismo (su seriedad y las verdades oscuras que “esconde”) se perciben en cuentos como «La vida que pasa» en que los personajes siguen, después de la muerte, caracterizados irónicamente por su posición social:

Es un cementerio que se parece bastante a los cementerios. Hay unas calles semejantes a los cuarteles de la Guardia Civil, en los que viven los muertos pobres. Los muertos ricos viven en unos hotelitos muy monos, con una verjita alrededor para evitar que les roben los muertos pobres. Algunos tienen hasta su corralito para sus gallinas muertas¹⁴⁹.

Al *ethos* de este humorismo “lúdico” de *Tono* cabe incorporar la ambivalencia de la vanguardia que señala Víctor Fuentes (1972)¹⁵⁰, una idea que también se repite en la introducción de Buckley y Crispin (1973)¹⁵¹, quienes dividen el vanguardismo español en dos épocas de cinco años, matizando que hay un ascendente grado de pesimismo en la segunda, le época en que la carrera de Tono arrancó: «a partir del año 20 (fecha aproximada) se acentúa la nota pesimista, acabando casi todos estos escritores en abierto desengaño nihilista. Se pierde gradualmente la fe en el arte y en el progreso técnico como solución». Del mismo modo el júbilo y el juego de este humor acaban por señalar el pesimismo que encubren: la estética fantásica y lúdica existe para escaparse de una realidad imperfecta. Así que en el optimismo que se presenta falta

¹⁴⁹ Tono «De la vida que pasa» en el «Número Tono » de Gutiérrez , 22-II-1930.

¹⁵⁰ Victor Fuentes 1972: «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación» en Historia y crítica de la literatura española.

¹⁵¹ En la antología Los vanguardistas españoles 1925-1935 Buckley y Crispin (1973: 8,13) discrepan con Víctor Fuentes (“La novela social en España”, Ínsula, núm. 278), quien tacha la postura vanguardista de «aséptica e intranscendente» e «consciente o inconscientemente reaccionaria» partiendo del análisis de Ortega en Deshumanización del arte que pronosticaba que el arte se convertiría en mero juego. Buckley y Crispin argumentan que el afán vanguardista «no fue político, pero sí fue social, en el sentido de querer cambiar al hombre, de ver al nuevo hombre, transformado por la revolución tecnológica y liberado (quíralo o no) de los viejos esquemas morales, económicos y sociales» (Buckley y Crispin 1973: 13-14). Cabe reiterar que se refieren principalmente a los novelistas pero su descripción se puede aplicar a otras tendencias vanguardistas.

«cierta inquietud vital»¹⁵² en que se ve «la angustia como estímulo de fondo más que como motivación literaria»¹⁵³ aunque hay críticos como Marie Franco¹⁵⁴ que se preguntan exactamente lo contrario —si el amor y el júbilo no son las mismas motrices de la literatura del Humor Nuevo (habla sobre Jardiel Poncela pero las características que cita —el retruécano, el uso del lo absurdo, la escritura jubilosa— son compartidas por Tono y los demás). El Humor Nuevo incorpora el nihilismo que apuntan Buckley y Crispin y la escritura jubilosa que indica Marie Franco:

*L'amour est-il soluble dans l'humour? Un des effets des lectures des romans d'Enrique Jardiel Poncela semble être compulsive tentation du calembour. Mais s'impose surtout d'une écriture jubilatoire, menée au pas du charge, soutenue par le plaisir de produire l'absurde, dans les situations, les caractères, les dialogues, la matière même du texte, sa typographie*¹⁵⁵.

Aunque es útil ver el humor lúdico de Tono a través de la metáfora de Wenceslao Fernández Flórez de “la casita del ogro” en que el humor esconde verdades oscuras, especialmente por la relación estrecha que tiene con la verdades oscuras sociales, quizá sea aún más útil ver la obra de Tono como escapatoria de las verdades oscuras en vez de “casita” o envoltorio. Tono crea un mundo fantasioso, distante e irreal con su característica “alegría de niño, candor de niño, ingenuidad de niño”¹⁵⁶ en que se atisban poco el pesimismo y la desesperación (salvo el caso más importante de los asesinatos catárticos), la pesadez, y las preocupaciones cotidianas en sí —el precio de las patatas— aunque estén muy presentes en negativa por su ausencia, lo cual es una

¹⁵² Buckley y Crispin 1973: 13.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Marie Franco 2000: 138.

¹⁵⁵ Ibid. Traducción: ¿El amor es soluble en el humor? Uno de los efectos de las lecturas de las novelas de Enrique Jardiel Poncela parece ser la tentación compulsiva del retruécano. Pero se impone sobre todo una escritura jubilosa, llevada a un tipo de asalto, sostenida por el placer de producir lo absurdo en las situaciones, los personajes, los diálogos, la misma materia del texto, de su tipografía.

¹⁵⁶ Mihura 1948: 307.

característica principal de este humor desde su concepción que viene de Gómez de la Serna y se ve fuertemente reverberado en los demás humoristas y toda la teoría que envuelve su arte.

En *Diario de un niño tonto* (1949) se relacionan la enfermedad metafísica y emocional –la amargura, las quejas sobre la vida cotidiana y la cursilería de «la muy bruta de doña Lola»- con la enfermedad física, quizás inspirándose en la tesis central de *El doctor inverosímil* (1921), una serie de cuentos de Gómez de la Serna en que factores metafísicos y emocionales crean enfermedades físicas correspondientes. En *Diarios de un niño Tono* doña Lola sube la fiebre del niño contándole «lo difícil que es encontrar un taxi»¹⁵⁷, un ejemplo típico de lo que Gómez de la Serna entendía por “amarguismo”:

—¡Qué niño más tonto! –dijo la bruta de doña Lola. Y, entonces, empezó a hablar de lo cara que está la vida, de lo llenos que van los tranvías, de lo difícil que es encontrar un taxi y de lo buen mozo que era su marido. Con todas estas cosas, la muy bruta de doña Lola consiguió que la fiebre me subiera a treinta y nueve y medio y se fue diciendo que tenía que ver todavía a otros dos o tres enfermos¹⁵⁸.

Al Humor Nuevo se le propina atributos como: absurdo, lúdico y alegre¹⁵⁹, ignorando la relación que tiene con «las verdades [sociales] oscuras» subyacentes. Ese pesimismo se manifiesta notablemente en la desesperación latente de los personajes, el *nexus* de relaciones humanas fracasadas que se basan en el odio mutuo, los roles sociales estáticos, y la comunicación agresiva, agravada y vacía (especialmente las relaciones vacías y desastrosas, casi comerciales, entre hombre y mujer), y también en

¹⁵⁷ Hay cierto paralelismo entre las quejas de doña Lola y el humor de protesta de Laiglesia.

¹⁵⁸ Tono 1949 [1998]: 108.

¹⁵⁹ Los comentarios que oponen la estética vanguardista a lo burgués abundan: «Las vanguardias fueron la revolución del optimismo frente al pesimismo y el milenarismo catastrofista del realismo burgués» (Francisco Umbral 1978).

los finales aciagos que apuntan a la desmoralización ante un mundo social monstruoso —súbitos minicataclismos lúgubres frutos de la desilusión y frustración velada. El pesimismo también se manifiesta en la representación del tinglado de lo social y su “amarguismo”, la afasia inducida, el estropicio de comunicación que se enuncia en el sinfín de malentendidos y diálogos inconexos¹⁶⁰ que resultan graciosos por el envoltorio de su presentación lúdica —el lenguaje, el chiste, el disparate— pero vistos de otra manera retratan un mundo profundamente inquietante e infernal.

El crítico Torrijos, consciente de ese trasfondo triste, de la seriedad (importancia) de este humorismo (un concepto que veremos a continuación con Ramón y que hemos visto en Fernández Flórez y Richter) y del rol de la poesía en el nuevo humor para sus constituyentes, expresa de otra manera la alegoría del ogro en la casita de caramelo de Fernández Flórez, en su descripción del Humor Nuevo, diciendo que es: «un humor tan en serio, que esconde allá en el fondo una lágrima de tristeza o que resuelve las situaciones evadiéndose de la realidad hacia la poesía»¹⁶¹. En otro sondeo del rol de lo poético en lo humorístico, Bousoño constata que el chiste utiliza «casi todos los medios de que la poesía se vale»:

Una de las instituciones previas, que acaso lleguemos a probar, es la de que el chiste utiliza todos o casi todos los medios de que la poesía se vale: no sólo la genérica sustitución, sino cada uno de los procedimientos específicos de que la lírica se sirve: la metáfora, la reiteración, la antítesis...¹⁶².

Los dos tiras cómicas que veremos a continuación —secuencias de viñetas mudas y ejemplos del verdadero chiste gráfico en que no utiliza texto— ejemplifican

¹⁶⁰ Por ejemplo en el seminario organizado por Eduardo Rodríguez Merchán en 1991, como parte del Programa de Doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad Complutense titulado «humor y surrealismo en el cine de la otra generación del 27: la poesía del disparate» en el cual la exposición sobre Tono se titula «Antonio de Lara “Tono” y la subversión del lenguaje».

¹⁶¹ Torrijos 1999: 144.

¹⁶² Bousoño 1970: 97.

cabalmente la ambivalencia optimismo-pesimismo en el humor de Tono . En las viñetas, se contempla el suicidio por el fracaso de una relación amorosa pero, en ambos casos, se acaba por encontrar una manera inversa de emplear el medio de suicidio (la esperanza irónica), utilizándolo para destruir —en actos altamente simbólicos y catárticos— la imagen que causaba el dolor (la pistola para destruir el retrato de la amada) o para alegrarse (con la soga se hace un columpio): el pesimismo, el *thanatos*, la desesperación que se siente se alivia, se transmuta y se *invierte* a través del humorismo en la esperanza y la felicidad.

Las dos viñetas de Tono que vemos abajo en que el protagonista contempla el suicidio siguen el mismo patrón: en el cuadro [1] el protagonista muestra su tristeza indicada gráficamente por el retrato de una mujer y una actitud abatida; en el cuadro [2] luce su medio de suicidio; en el [3] se comienza el procedimiento del suicidio; y en el [4] encuentra una utilización lúdica para el medio del suicidio. De este modo se convierte la tristeza en felicidad se evita el final mórbido. De la misma manera que estas viñetas parecen resúmenes de la ambivalencia pesimismo-optimismo, también “muestran” que el valor catártico del optimismo y el humor al encontrar el uso lúdico del objeto o medio acaba por vencer lo siniestro —el ogro—, sugiriendo, quizás, la metáfora del humor como antídoto contra el tinglado de lo social. Del mismo modo, ilustran la solución triunfante del *ethos* del nuevo humor: su actitud y estética antirromántica vence a la situación *patética* y mórbida a través de la aplicación de valores fundamentalmente vanguardistas: el juego y la destrucción del Arte:

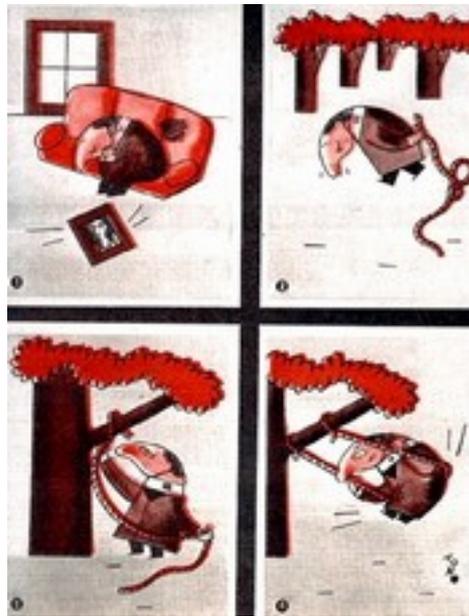


Figura: Tono «Suicidio con soga» en *La Codorniz*, 1942, nº 51.

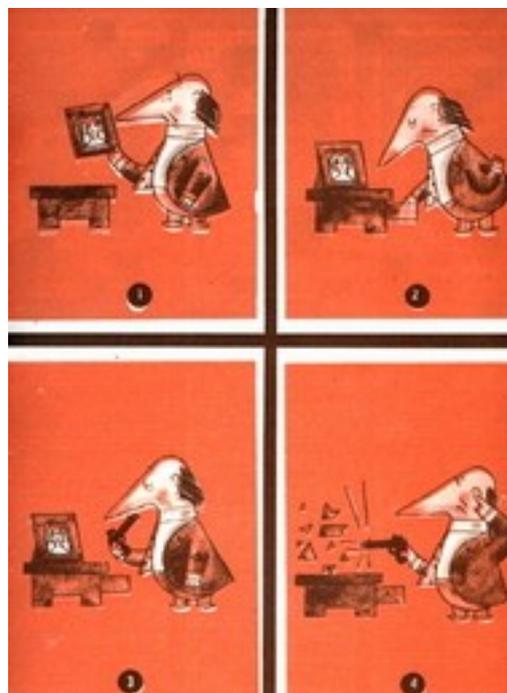


Figura: Tono «Suicidio con pistola» en *La Codorniz*, 1942, nº 54.

Por el notable valor de lo lúdico, un aspecto frecuentemente citado del arte de vanguardia es su sentido de humor implícito: «No porque no hubiera textos humoristas en el vanguardismo sino precisamente por todo lo contrario. [...] Todo texto vanguardista tiene, en este sentido, elementos humorísticos»¹⁶³. Ortega, en *La deshumanización del arte* —respondiendo a una necesidad crítica que él creía urgente y que lo era— habla de la «poca seriedad» del arte de la vanguardia mientras Gómez de la Serna insiste en la seriedad del humor —un valor de la vanguardia— y que: «toda obra tiene que estar ya descalabrada por el humor, calada por el humor, con sospechas de humorística; y si no, está herida de muerte, de inercia, de disolución cancerosa» (1928b: 274). Y no es sorprender entonces, aunque el título de su ensayo «La gravedad e importancia del humorismo» parezca paradójico, ya que se ha tomado el humor siempre como un valor superficial, pero resulta que el humorismo y las perspectivas y relieve que supone, es una de las características más importantes del arte de vanguardia. Es cierto que Ramón y *Los humoristas del 27* toman “en serio” este antídoto, esta contramedida contra la muerte que suponen las emociones negativas, los pensamientos malsanos y el pesimismo¹⁶⁴ aunque la idea no sea del todo nueva. Richter, en su ensayo sobre la estética y el humor, insiste en la gravedad y la seriedad del humor: «el humor inspira [...] seriedad. [...] Los grandes humoristas han sido, como hemos dicho ya, muy graves, y los mejores se deben a una nación muy melancólica»¹⁶⁵. Ramón explica que para el humorista, la seriedad es una actitud repentina de contemplación que se concluye con una reflexión humorística que pone todo en perspectiva, retoma y resitúa “lo serio” contra el trasfondo más amplio,

¹⁶³ Buckley y Crispin 1973: 265.

¹⁶⁴ Idea recurrente de su novela *El doctor inverosímil* (Gómez de la Serna, 1921, Madrid: Atenea).

¹⁶⁵ Richter 1884: 6.

místico, infinito, y señala su revés, la trampa del pensamiento serio:

Hay cosas que encuentra perfectamente serias el humorista y que acaricia como tales, pero sin considerar esa seriedad más que como actitud momentánea que tiene que rematar un acto de humor, un resumen jocoso o arbitrario, algo que pruebe que todo eso tan serio y tan emocionante puede tener un desmentir completo, en última consecuencia con lo vacío, con lo incoordinable [...] Lo serio es una simpleza a la que le falta el revés¹⁶⁶.

Volviendo sobre el humor de Tono y *Los humoristas del 27*, Llera (2003), en su estudio de *La Codorniz*, equipara el humor de este grupo al triunfo de la imaginación sobre la convención esterilizadora y el patetismo mortífero:

...el triunfo de la potencia imaginativa sobre el peso castrador de las convenciones y de los formalismos... El tópico se constituye en el significante de una manera de ver el mundo que es patética en su raíz por tanto desabrida, esterilizadora, sostenida sobre la repetición... y negada para la fantasía o la aventura... Mihura propone reírse de ese patetismo de salón que lleva a los señores a batirse en duelo y que genera lágrimas de plástico¹⁶⁷.

En esta «definición» se percibe más del humor de *Los humoristas del 27* que en sus recursos retóricos y mecánica lingüística: se aprecia su vida íntima, su *espíritu motriz*. Las mismas definiciones de los artistas rara vez alcanzan la profundidad de la definición de Llera.

María Devesa ofrece una definición estándar del humor *codornicesco*, considerado como sinónimo del nuevo humor, que incluye las características más típicas expresadas a través de una fraseología perspicaz: «[el humor *codornicesco* es] una infiltración de lo absurdo en lo cotidiano, del disparate contra el aburguesamiento; de lo ilógico enfrentado al tópico de la cultura tradicional; de la parodia y el mundo al revés contra el tabú y el orden establecido»¹⁶⁸. Aún las definiciones reprobadoras,

¹⁶⁶ Gómez de la Serna 1928b: 270-271.

¹⁶⁷ Llera 2003: 40.

¹⁶⁸ María Devesa, «Los escritores de La Codorniz, I». Academia de Humor. Pozuelo (Madrid), 1994:3.

como la de Nora (1962 III: 244) concuerdan, de algún modo, en sus características básicas: «El humorismo nuevo viene a limitarse, en gran parte, a la estilización irónica del mundo de los abuelos, ejerciéndose con preferencia, incongruencias y ridiculeces que ofrece la vida presente». Nora y Devesa se refieren al mismo aspecto, por ejemplo, de este humorismo cuando Nora dice: «la estilización del mundo de los abuelos» y Devesa dice «enfrentado al tópico de la cultura tradicional» aunque el comentario de Devesa enaltece el humor *codornicesco* y el de Nora lo menosprecia. Galán,¹⁶⁹ en 1992, prefiere contrastar el nuevo humor “frente al humor tradicional basado en planteamientos realistas y verosímiles y apoyado en los equívocos situacionales y en un lenguaje de imitación popular y regional lleno de chistes y juegos de palabras. [...] Tono y sus compañeros de generación alzan la bandera de la fantasía, el disparate, el absurdo, la incongruencia, lo inverosímil y la ternura. Un humor que rompe con la sátira política y de costumbres para instalarse en el humor puro, siguiendo las teorías y prácticas del primer vanguardista español, Ramón Gómez de la Serna”.

Otros críticos, como Moreiro y González-Grano de Oro, insisten en la novedad de este humor que rompe con la tradición cómica anterior¹⁷⁰: «[*Los humoristas del 27*] transformaron el concepto de humor; casi valdría decir que *inventaron* el humor, si por tal entendemos algo diferente a la comicidad, que venían practicando desde principios de siglo no sólo dibujantes, caricaturistas y periodistas, sino también los comediógrafos y los narradores»¹⁷¹. Mientras los escritores insisten en otros aspectos

¹⁶⁹ Galán (24-XII-1992: 85).

¹⁷⁰ Para una discusión de la relación del nuevo humor con el humor anterior, véase el próximo apartado «Lo astranESCO, lo festivo y el costumbrismo».

¹⁷¹ Moreiro 1994: 18.

del nuevo humor: Jardiel Poncela, Ramón¹⁷², Mihura¹⁷³, Pirandello¹⁷⁴, Cela¹⁷⁵, y Neville¹⁷⁶ nombran la poesía y un intelecto agudo centrales al funcionamiento y la recepción del nuevo humorismo. Las menciones de la poesía en las definiciones del humor en general abundan. Pirandello, por ejemplo, mantiene que «cualquier humorista verdadero no sólo es poeta, sino que además es crítico, pero —obsérvese— un crítico *sui generis*, un crítico fantástico; y digo *fantástico* no solamente en el sentido de extravagante o caprichoso, sino también en el sentido estético de la palabra, por mucho que a primera vista pueda esto parecer una contradicción entre los términos»¹⁷⁷.

¹⁷² «Las palabras y lo indecible explican que una nueva literatura sólo puede venir de una nueva "poética".» Ramón Gómez de la Serna, *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, 1943: 191-230.

¹⁷³ Mihura explica que «el humor es el género literario al que se suelen dedicar los poetas cuando la poesía no les da suficiente para vivir» (Entrevista con Julio Penedo en *Don José* n° 127, 13-19 de marzo de 1958:2).

¹⁷⁴ 1968: 14.

¹⁷⁵ Dice Cela: «¿Qué puede el humorismo? Si viene lastrado de talento —Cervantes, Quevedo, Mark Twain, Chesterton y tantos más— puede mucho. Si, por el contrario, viene condicionado por la fórmula, por la receta, ni puede ni vale nada. El humorismo deliberado es un subgénero que no merece mayor consideración. El humor puede ser, ¡ya lo creo que puede ser!, un ingrediente de primerísima calidad en el contexto de la obra literaria, debidamente arropado entre los demás elementos que la constituyen: el Amor, la Crudeza, la Ternura, la Pasión Violentísima, la Poesía, todos ellos envueltos pero certeramente colocados cada uno en su oportuno lugar. No creo en la eficacia literaria de quien se sienta ante las cuartillas dispuesto a escribir unas páginas de humor. Sí creo, en cambio, en quien teniendo humor, lo deja fluir cuando el humor, como un chorro de agua fresca, pide paso. El humor, a mi juicio, debe venir muy rodado y a su andadura y ser casi imperceptible: la degustación del humor requiere paladares inteligentes y alerta. Ante un trance de humor, el escritor debe fingir que pide ser perdonado; sólo de esta manera puede ser eficaz.

Es interesante notar que Perich encuentra que el humor de La Codorniz de Mihura es «gratuito» y «poco representativo para ser catalogado como humore español». Dice Perich: «Estamos en un mundo lleno de flores, pajarillos, mujeres muy "femeninas" y absolutamente memas, señores con barba y en general seres absurdos diciendo cosas absurdas y pensando cosas absurdas, todo ello, preciso es reconocerlo, con un gran sentido de humor. Pero que no llegaba al público —el escaso tiraje es prueba de ello— y que en muchos casos resultaba gratuito y poco representativo para ser catalogado como humor español.» (Perich en Tubau 1987: 66, 67). Y los pensamientos de Cela sobre el humor: «Naturalmente, el humor es lo contrario del chiste; no hay nada que produzca más honda tristeza que un chiste metido en la conversación con calzador. Los psiquiatras miden el grado de no inteligencia —o de estulticia— del paciente por metros e índices muy variados: uno de ellos es su propensión a la repetición de chistes ajenos. Al señor que de repente y sin previo aviso dice: "¿Conoce usted aquél del marido que llegó a su casa, etc.?", debe negársele el saludo y, con las limitaciones que marca la ley, deben achuchársele los perros". CAMILO JOSÉ CELA PALMA DE MALLORCA NOVIEMBRE MCMLXV»

¹⁷⁶ «Luego nos hemos afirmado cada vez más en ese principio de que no hay humor que perdure si no lleva su lenguaje poético correspondiente, si no tiene un fondo entrañable de humanidad» (Edgar Neville. «Prólogo a Miguel Mihura», *Obras Completas*, Barcelona, AHR, 1962:11).

¹⁷⁷ Pirandello 1968: 15.

Los mismos *Humoristas del 27* y sus mentores invocan el carácter poético del nuevo humor en casi todas las definiciones de ella: «El humorista ha de tener una nobleza improvisadora de poeta»¹⁷⁸. Aparte del espíritu poético, este humor también emplea extensivamente los tropos retóricos típicos de la poesía para lograr sus fines cómicos y es aquí, quizá, donde, como argumenta Pirandello, que el humorista verdadero es «un crítico fantástico» (lo cual exploraremos en profundidad en el capítulo titulado «recursos humorísticos»).

Jardiel Poncela, en particular, trata de reivindicar el humor como género literario y sus calidades intelectuales y poéticas con una serie de argumentos: Primero que el humor no es un aspecto de la literatura, no es un rasgo estilístico, sino un género literario¹⁷⁹ de pleno derecho que podría definirse como la sublimación de lo cómico, como su superación histórica. Segundo, como tal género, no constituye un medio, sino un fin en sí mismo. Tercero, la creación y apreciación del humor no son

¹⁷⁸ Gómez de la Serna 1928b: 270.

¹⁷⁹ Gómez de la Serna va más allá y califica al humorismo de discurso superior y forma de vivir: «Más que un género literario es una manera de comportarse, es una obligación de alta mar en los siglos, es una condición de superioridad». (Ramón Gómez de la Serna: «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, febrero 1928: 348-360.) Gómez de la Serna anticipa la teoría humorística «innovadora» expuesta por Mulkay (1988): «El humor parece ser superior al discurso serio común, lo cual se fundamenta en la negación implícita del hecho de que vivimos en un mundo de significados múltiples y realidades múltiples. Parece, entonces, que el modo serio es gravemente defectuoso» (traducción del autor). [Humour seems to be superior to ordinary, serious discourse, which is premised on an implicit denial of the fact that we live in a world of multiple meanings and multiple realities. It seems, therefore, that the serious mode is seriously defective]. (Mulkay 1998: 209). La tesis de Mulkay (1988) concuerda con la idea de Gómez de la Serna de que el humorismo es un discurso que reconozca la verdad «sin engaños» y que puede ir en «todo lo contrario de lo que dicen o en la paradoja que proclaman».

Mulkay concluye que el humor es un discurso superior por su arraigo en la realidad, lo cual resuena con las conclusiones de Ramón cuando encuentra por las mismas razones que el humor «es una condición de superioridad» (Gómez de la Serna 1928b: 272). Cuando Gómez de la Serna esgrima la idea de las «grandes mentiras» (Ibid, 269) equivale a lo que Mulkay llama el «serious discourse [...] premised on an implicit denial of the fact that we live in a world of multiple meanings and multiple realities». Gómez de la Serna insiste en un matiz que Mulkay no menciona: no sólo que el humor está en contacto con las múltiples realidades, sino que está en contacto con realidades imaginadas, absurdas, y las que ni siquiera existen: «El humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más» (Ibid, 274).

fáciles, exigen una privilegiada capacidad intelectual y una muy depurada sensibilidad. Y cuarto, en el fondo de toda creación humorística debe subyacer un fondo inalterable de poesía y ensueño, que permita distorsionar la lógica de lo cotidiano¹⁸⁰.

Sintetizando las ideas que se han dado en este apartado, el humor (nuevo) requiere y es una expresión del intelecto perspicaz, es poético en cuanto interpreta o explica la realidad, es imperceptible, se desenvuelve sin esfuerzo, no es didáctico y es catártico. Además, el optimismo lúdico y el disparatismo sirven como alternativa a la comicidad satírica y como contrapunto a una realidad a veces sombría.

El sexto círculo: la personalidad de Tono

En el círculo más reducido se sitúa su entorno inmediato, tanto laboral y personal como social, lo cual incluye sus características y aptitudes personales, artísticas, intelectuales y emocionales, de las cuales su creación artística es fruto.

Según los que le conocía, (y debo destacar que aquí no estoy tomando ningún juicio subjetivo y que todos estos adjetivos proceden de voces externas al propio dibujante, haciendo de él, pues, una figura de lectura y un personaje, nunca una

¹⁸⁰ Enrique Gallud Jardiel 2001.

persona) *Tono* fue perezoso¹⁸¹, dormilón¹⁸², elegante en su vestir, voluminoso¹⁸³, antiacadémico¹⁸⁴, inventivo¹⁸⁵, y derrochador¹⁸⁶, pero sobre todo fue simpático¹⁸⁷, bondadoso y dicharachera¹⁸⁸. También sabemos que cazaba¹⁸⁹, fumaba y que disfrutaba del buen comer¹⁹⁰ y vivir¹⁹¹. En una entrevista¹⁹² en 1968, Villagran le describe como «un señor mayor, con aires de galán otoñal». Gómez-Santos también describe su apariencia con el mismo adjetivo:

¹⁸¹ «También me sugirió que colaborara con él [Tono] en una nueva comedia. [Tono] Me avisó que, como era muy vago, tendría que trabajar como un negro (No pasamos de ahí). PGarcía, correspondencia personal. «Estaba siempre avizor en su pereza; ágil, en su cansancio; pronto, en su dejadez» (López Rubio 1978: 314). «Yo, si mis ocupaciones me lo permitieran, sería un vago de tomo y lomo, porque los que verdaderamente odiamos el trabajo somos los que no tenemos más remedio que trabajar» (Tono «La vagancia» en 1978: 219). «La verdad es que me cuesta mucho trabajo dibujar y escribir» (F. Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en *ABC* 30-III-1968: 81). Mihura nos dice «Tono era un bohemio con clase. Tan perezoso como yo, pero la elegante vida que llevaba le hacía trabajar más» (Mihura «Mi amigo Tono» *Blanco y Negro* 11-I-1976).

¹⁸² «Yo para dormir no necesito ni siquiera acostarme» (Tono «Dormir» en 1978: 69).

¹⁸³ En una entrevista en 1975, dice que pesa 85 kilos (Figueroa «Destape humorístico de Antonio de Lara Tono» en *Blanco y Negro* 20-XII-1975: p 57). «Tono es alto y voluminoso y conserva una discreta cabellera gris...» (Tubau 1987: 121). «Tono era un señor grande y bueno que cada noche colocaba dos vasos en su mesilla de noche, uno vacío y otro lleno de agua. “Y el vacío? para qué?” “Por si me despierto y no tengo sed”. Así era su humor, blanco y absurdo. (Concha Cuetos en una entrevista con AMILIBIA en el *ABC* 23-09-1996, p. 130)

¹⁸⁴ Se opone firmemente a los profesores y la pedagogía. También se opone firmemente a que Mihura acepte un «sillón de la Academia»: «Que no, Miguel, que no. Que si ahora te vas a poner a escribir como don Benito Pérez Galdós o como doña Emilia Pardo Bazán, no juego. / Recapacita, reflexiona, medita, cavila, repiensa, considera, concéntrate, ensímímate, rómpete los cascos, devánate los sesos, tiéntate la ropa, entra en ti mismo y comprenderás que por ese camino no vas a ninguna parte, porque de pronto te da un aire y te quedas académico para toda la vida» (Tono «Carta a Miguel Mihura» en 1978: 119).

¹⁸⁵ «Todos cuantos me conocen saben perfectamente mi gran afición a la invención de inventos [...]» Tono «Inventazo» en 1978: 235.

¹⁸⁶ Véase Rubio en Aguirre (1998:36, 42) “[Tono] era muy elegante... dibujaba para las revistas de elegancia femenina y tenía un buen gusto extraordinario. Iba siempre compuesto, con unas corbatas preciosas [...] Fue el único español al que la estancia de nueve meses, le costó dinero. Nada más llegar se compró un coche y un perro de 800 dólares”.

¹⁸⁷ «Uno de los deberes del humorista es el de ser simpático. Y esto representa un esfuerzo constante y agotador» (Tono «El pobrecito humorista» en 1978: 25). «...prácticamente todos cuantos conocieron a Tono hablan de su bondad, ingenio, inteligencia natural, gracia personal e inventiva incansable...» (González-Grano de Oro 2005: 162).

¹⁸⁸ «Hablar de Tono —bien lo sabes— es como hablar de un padre Noel sin barbas blancas. Es referir la bondad del hombre más sin hiel y sin aristas que ha pisado por nuestros alrededores. Y su recuerdo, sin atenuarse el desgarrar de su pérdida, un caudal de júbilos derramados tanto en sus dibujos, en sus artículos, en su cine y en su teatro como en lo escuchado de su blanda voz, el chiste a punto, nacido con ese inocente aquí estoy de los ríos, que no saben que tienen destino de mar [...] A Tono había que verle decir la ocurrencia antes del parto, cuando a él acababa de hacerle gracia por dentro, porque acababa de oírsele a sí mismo por primera vez, llorándole los ojos, pequeños, pequeños, con las benditas lágrimas de la risa [...] Cuando era un hombre de mucho éxito con lo que entonces llamábamos “las señoras” [...]

Tono fuma como con abandono. Tiene aire de cineasta de Hollywood retirado, de cineasta glorioso, de cineasta que se hizo famoso haciendo papeles de galán y que ahora hace papeles de caballero otoñal que tiene éxito con las mujeres¹⁹³.

Los comentarios de sus contemporáneos, el carácter de sus creaciones y el carácter que demuestra en su correspondencia personal establecen que Tono fue una persona entrañable y tierna. Se verá a continuación que su ternura se manifiesta en los cauces menos pensados: en la ridiculización y el rechazo de los tópicos y los clichés verbales. En su parodia del tópico, crea personajes títeres o «seres esquemáticos» que son, efectivamente exageraciones y descomposiciones de los tópicos sociales.

Estaba siempre avizor en su pereza; ágil, en su cansancio; pronto, en su dejadez”. (López Rubio, *Tono Antología*, 1978: 312-314). “De los más importantes humoristas de la Otra Generación del 27 que tuve la suerte de conocer por ser hijo de mi padre, diré que Antonio de Lara, Tono, era el más simpático de todos; Edgar Neville, el más egoísta; José López Rubio, el más correcto; mi padre, el más bondadoso; Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, dos verdaderos genios, inventores del moderno teatro español, los de más mala leche.” (Enrique Herreros, “Jardiel, un autor ida y vuelta” en *ABC* 27-3-2007, p. 66).

¹⁸⁹ «—Ya sabes que no me gusta que caces conejos. El conejo es un animal que no hace daño a nadie, y no hay por qué matarlo.—Sin embargo —insistí—, estábamos en un monte, y es sabido que en los montes es donde se crían los conejos.[...]—Pero ten en cuenta, querida, que la cacería a que me refiero se celebraba cuando todavía no me había casado contigo». (Tono «Sobremesa» en 1978: 139).

¹⁹⁰ «Yo, sin ir más lejos, soy un necesitado. No de pan, que me parece una tontería y que además, engorda, sino de otras cosas que no están a mi alcance: el caviar, el salmón, el foie-gras de Las Landas...» (Tono «La necesidad» en 1978: 181).

¹⁹¹ «Sólo “los más viejos del lugar” podemos recordar aquellos tiempos sosegados, pues como en aquel entonces no existían la radio ni la televisión, que son los dos factores que más han contribuido a acabar con nuestra tranquilidad [...] Con todas estas cosas se pasaba la vida tan divinamente y no había que estar, como ahora, corriendo de un lado a otro como si fuéramos recaderos, y nuestros corazones se ponían gordos y colorados, rebosando salud por todas sus venas [...]» (Tono «¡Aquellos cafés...!» en 1978: 203-204).

¹⁹² F. Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en *ABC* 30-III-1968: 80.

¹⁹³ Gómez-Santo 1959.

I. Biografía literaria.

*Si puede servir de algo el día de mañana que creo que es lunes, diré que nací en Jaén. Crecí poco más o menos, también como todo el mundo, y me trasladaron a Valencia, donde hice mis primeras armas en el periodismo*¹⁹⁴.

1. 1896-1920. Juventud, publicaciones tempranas y apuntes generales: De Jaén a Madrid¹⁹⁵.

Antonio de Lara Gavilán, “Tono”, nació en Jaén¹⁹⁶ el 22 de septiembre de 1896, el mismo año que André Bretón, el fundador del surrealismo, y el creador del *teatro de la crueldad* Antonin Artaud. También nacieron ese año el pedagogo Jean Piaget, el novelista norteamericano John Rodrigos Dos Passos y el guitarrista de *ragtime* Reverand Gary Davis. El padre de Tono, Gonzalo de Lara, fue un malagueño, empleado en Hacienda, y su madre era una jienense llamada Pilar Gavilán Palomo. Su único hermano, menor que Tono, se llamaba Manuel de Lara Gavilán. Tono muere el 4 de enero, 1978.



¹⁹⁴ M. Gómez Santos. «Tono cuenta su vida» En *Pueblo* 8-12-59, página 82.

¹⁹⁵ En el «anexo» incluimos un anuario completo de su actividad artística.

¹⁹⁶ López Rubio (1978: 313) nos cuenta que «[Tono nació] en tierras de Cazorla, por si no lo saben los distraídos biógrafos». La segunda esposa de Tono confirmó que nació en Jaén.

Figura: Tono murió ayer en la Cruz Roja en el *ABC* 5-1-1978¹⁹⁷.



Figura: Anuncio del fallecimiento de Tono, “Tono y el cine”, en el *ABC* 13-I-1978.

A los cuatro años Tono y su familia se trasladan a Valencia. Tono viviría allí hasta los diecinueve años, cuando se muda a Madrid a probar suerte.

Fue autodidacta. Por una razón u otra, nunca acabó el Bachillerato aunque se

¹⁹⁷ Dice el artículo que: “...víctima de una serie de complicaciones bronquiales, renales y de corazón. Se encontraba internado en dicha clínica desde el día 14 de diciembre, fecha en la que comenzó a encontrarse indispuerto. Tras unas horas en la U. V. I. el humorista recobró su jovialidad, que no perdió hasta las últimas horas de su vida, incluso después de superar dos paros cardiacos a pesar de sus edad. [...] Minutos después del fallecimiento de Tono se encontraban en la clínica su esposa, familiares y amigos allegados. Hablamos con Antonio Mingote, íntimo amigo del fallecido Tono. [...] Lo último que publicó Tono fue una carta en homenaje a Miguel Mihura, en *Blanco y Negro*. [...] También estuvo en la clínica Renato Cottet, gran amigo de Tono. “Sólo puedo decir que era maravilloso. Con él se va toda una etapa de Madrid. Fue un hombre que supo vivir e hizo vivir.””

sospecha, por el contenido de su obra y algún comentario, que fue por la repugnancia que sentía hacia lo escolar, especialmente la retrógrada relación entre los profesores y los alumnos de su época. Sus caricaturas de profesores son especialmente puntiagudas, se les retrata como demagogas que enseñan datos poco útiles a base de la memorización:

Ya voy al colegio. Lo primero que me han enseñado es que la tierra es redonda [...] pues a mí me tiene sin cuidado que la tierra sea redonda o tenga forma de pera o de rábano, pues estoy seguro que nunca llegaré a verla entera, ni creo que nadie la haya visto, aunque don Felipe, mi profesor, lo dice con tanta seguridad que he llegado a dudar si será verdad que la tierra es redonda.

Otra de las cosas que han intentado enseñarme en el colegio es el nombre de los ríos. Yo he querido convencer a don Felipe de lo inútil que es saber el nombre de los ríos, pues, posiblemente, cuando sea mayor, si alguna vez voy a un río lo que verdaderamente puede interesarme es que tenga cangrejos o que haya una barca para pasearme. Y, en último caso, si me interesa saber cómo se llama, con preguntárselo a cualquiera del pueblo estoy del otro lado¹⁹⁸.

Aunque su desamparo parece haber sido más que escolar. Según López Rubio, «fue un niño del que nadie se ocupó nunca y se lo hizo él todo, empezando por hacerse a sí mismo, no a pulso, sino a tiralíneas, como sus primeros dibujos»¹⁹⁹. Tono da un toque dramático a su comienzo, que fue «haciendo figuras en la arena», soñando con ser descubierto y llevado a Madrid:

—A mí, desde pequeño, como a todos los niños, me gustaban los muñequitos, y entonces las visitas de mi casa, como todas las visitas de todas las casas, solían decir: «Este niño puede ser un artista.» Y contaban el caso de un niño que un día, en la playa de Valencia, se entretenía en hacer figuras en la arena y fue descubierto por don Mariano Benlliure, el cual decidió protegerle y se lo trajo a Madrid para hacerle escultor. Esta historia que se contaba en Valencia no sé si es auténtica y si el niño es hoy día un gran escultor o se tuvo que volver a Valencia a seguir jugando con la arena. Pero esta leyenda influyó en mí y me dediqué durante una temporada a hacer figuras en la arena en espera de que llegara don Mariano Benlliure. Cuando me convencí de que no iba a venir o de que no iba a verme, me procuré barro y me

¹⁹⁸ Tono 1949 [1998]: 23.

¹⁹⁹ López Rubio 1978: 314.

dediqué a modelar un toro, una veces de pie y otras acostado²⁰⁰.



Figura: Fotografía de Manuel (a la izquierda) y Antonio de Lara Gavilán (a la derecha).

Otra rasgo que parece haberse mostrado en su niñez fue el de inventar. Mingote, por ejemplo, insiste tanto en su genio inventor como en la carencia de su formación escolar:

Nadie puede imaginar qué habría sido capaz de inventar *Tono* si hubiera ido a la escuela (fue apenas lo justo para aprender a leer), si hubiera aprendido el número pi siendo niño, que es cuando se toman en serio cosas como ésa y todo se aprovecha.

Una mañana me llamó *Tono* por teléfono para preguntarme por el número pi. (*Tono* me tenía por un sabio porque en una ocasión le expliqué el motivo de que unas veces fuera verano y otras no)²⁰¹.

²⁰⁰ Gómez-Santos 1959: 18.

²⁰¹ Mingote « Tono , genio» en Tono , 1978: 9.

A los dieciséis años comienza a colaborar en revistas de humor. Durante los últimos seis años de su juventud, en Valencia (1912-1918), publicó dibujos estilizados firmados con su apellido paterno (Lara) en un periódico humorístico regional, *El Guante Blanco, semanario inofensivo* —fundado y dirigido por Maximiliano Tous Orts— y en *La Traca*. Cuenta Tono, «hice mis primeras armas en el periodismo, o en la vida artística si se quiere, en los periódicos regionales»²⁰². En su libro *Automentirobiografía* describe su propensión innata hacia el dibujo y al mismo tiempo, la aversión innata que sentía hacía el teatro, cosa que tal vez explique la aparente falta de celo y el eventual estilo estancado que mostró en ese género:

—¿Hace mucho tiempo que no escribe para el teatro?

—Podría responderles que desde que nací. Pero no sería exacto. La verdad es que no escribo para el teatro desde que aprendí a escribir. A los seis años aprendía a hacer palotes. “¡Qué derechos que los hace!”, comentaron mis húngaros. “Parecen butacas de un teatro”. Inmediatamente y, como impulsado por una fuerza misteriosa, me puse a trazar palotes oblicuos. La palabra “teatro” me había hecho temblar de repugnancia²⁰³.

2. 1920-1929. Viñetas y vida entre Madrid y París: *Buen Humor, La Risa* y los comienzos en el Humor Nuevo

Tono fue un dibujante y humorista excelente. Producía viñetas —la intersección del humor gráfico y el humor verbal— de primera línea. Por las razones que fueran —fama, dinero, prestigio— se empeñó en escribir obras teatrales y “novelas”, aunque la calidad de su obra escrita desciende de manera directamente proporcional a la

²⁰² Gómez Santos, «Tono cuenta su vida» Pueblo, el 8 de diciembre de 1959.

²⁰³ Tono, *Automentirobiografía* 1949: 19-20.

extensión de la misma: sus minidiálogos, ocurrencias, dibujos, minimonólogos y microrrelatos de las viñetas son óptimos y los cuentos cortos – de una à tres páginas – son muy buenos pero cuando sube al formato largo de teatro y novela, la calidad oscila entre aceptable y mediocre.

TRENAS: Pero lo más difícil, sin duda alguna ha sido llevar ese humor de nuevo impacto a un teatro atiborrado de comicidad al viejo estilo.

TONO: No fue nada fácil, desde luego “Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario”, el primer paso de este tipo de humor en nuestro teatro, anduvo rodando de escenario en escenario causando el desconcierto de nuestros mejores empresarios, hasta que quedó frenado en las manos de Luis Escobar, que fue quien le abrió las puertas del Teatro María Guerrero. [...] Es también indudable que existe una juventud que marcha por delante de nosotros, pero esa juventud, desgraciadamente, no suele ir al teatro, y ésta es la razón por la que nosotros tenemos que hacer comedia para los padres de esa juventud.

Por primera vez, en las palabras de Antonio de Lara brilla el dorado ramalazo de la melancolía²⁰⁴.

Tono fue el máximo exponente de varios géneros menores, uno más verbal y el otro gráfico: el humor codornicesco y el geometrismo español. Fue “fiel” a los mismos, lo cual, interpretado de manera menos favorable, se traduce en el estancamiento, la repetición y el autoplagio. Se dice que Tono prácticamente inventó el geometrismo español (Tubau 1987), pero si se estudian los primeros ejemplares de las revistas *Buen Humor* o *Gutiérrez* publicados antes de que llegara Tono, se ve que el geometrismo ya había echado raíces bastante profundas en el mundo del chiste gráfico, el mono y la viñeta, indudablemente gracias a la popularidad del cubismo de artistas como Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris, a la obra abstracta y surrealista de artistas como Paul Klee y Joan Miró, al tribalismo de Cézanne, así como las estéticas

²⁰⁴ Trenas «Tono y el nuevo humor» en *ABC*, 4-XII-1970: 104.

geometrizarlos del futurismo, el precisionismo o el constructivismo.



«-¿Qué buscas?
-Un billete de cinco duros que se me ha caído.
-¿Y has encontrado algo?
-Hasta ahora nada más que seis pesetas».

Figura: Gutiérrez 8-VIII-1927

Cumpliendo su sueño de ir a la capital y formarse como artista, en 1918, a los veintiún años, Tono se mudó a Madrid. Allí comenzó a contribuir como dibujante puntualmente en las publicaciones de elegancia femenina y revistas de difusión nacional como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y *El Liberal*, durante la etapa en que fue director Miguel Moya. Sus primeros años en el Madrid de los años veinte fueron, sin duda, muy instructivos. Especialmente enriquecedora fue su asistencia a las tertulias, el roce con intelectuales, actores, artistas, escritores y el ambiente bohemio. Aunque se le quedó el carácter dicharachero y bohemio, percibía la hipocresía de «hacer de bohemio»:

La bohemia es un lujo de sociedades ricas, y nosotros estamos muy pobres. Nuestra literatura producirá pauperismo y tuberculosis, pero nuestra tuberculosis y nuestro pauperismo no producen literatura ninguna [...]. Cuando alguien hace de bohemio entre nosotros, es a fin de llevar, en lo posible, una vida burguesa²⁰⁵.

En Madrid cambia de pseudónimo, como manera de alejarse de su comienzo poco exitoso, dejando atrás «Lara» y adoptando el pseudónimo «Tono» lo que obtuvo entresacando las letras de su nombre «anTONiO». Fue el pseudónimo que mantendría el resto de su vida y que sería inextricablemente asociado a él y que usaría como nombre de pila en su vida personal. En el vivísimo mundo del arte gráfico en el Madrid, se dio pronto a conocer como cartelista por haber ganado varios concursos nacionales. También produjo carteles publicitarios para la empresa Ceregumil y la Lotería de la Ciudad Universitaria.

En su descripción de Tono en los años veinte, López Rubio confirma que utilizaba reglas, tiralíneas y compás para crear sus escenarios y personajes geometrizarlos, un estilo gráfico que cultivaría hasta la “segunda” *Codorniz* de Laiglesia cuando empieza —en los años 1948 y 1949— a dibujar formas más libres y garabateadas a mano alzada. Veamos a continuación la descripción de López Rubio:

Yo conocí a *Tono*, ya establecido en Madrid como dibujante allá por los años veinte. Era muy elegante... dibujaba para las revistas de elegancia femenina y tenía un buen gusto extraordinario. Iba siempre compuesto, con unas corbatas preciosas. Dibujaba con reglas, tiralíneas y compás para hacer las señoras gordas. Fue un bohemio bien vestido, impróvido, despilfarrador del dinero que ganaba. Desgraciado en el juego y afortunado en amores como está mandado. Se gastaba en un sombrero inglés lo que podía necesitar para la cena de aquella noche²⁰⁶.

Es estos años en Madrid, asiste con regularidad a varias tertulias literarias en

²⁰⁵ *Muchas Gracias*, número 1, 2 de febrero de 1924.

²⁰⁶ Rubio en Aguirre 1998: 39.

que se hablaba de los novísimos movimientos vanguardistas, entre ellas la de Valle-Inclán en la Granja de Henar o el Café Pombo de Ramón Gómez de la Serna, aunque ésta la frecuentaba irregularmente. Dice Ramón: «Alguna noche [Tono] había aparecido por el primer Pombo y después se me perdió»²⁰⁷. Frecuentaba asiduamente el Café Fornos donde, dice: «nos reuníamos Julio Camba, Romero de Torres, Juan Cristóbal, Rafael de Penagos, Sebastián Miranda, Miguel Nieto, Julián Cañedo»²⁰⁸.

Después de conocer a Gómez de la Serna, participa con él en los primeros programas de las recién nacidas emisoras de Radiodifusión²⁰⁹ y empieza a reunirse con «Federico García Lorca, Gómez de la Serna, Pepe Caballero, López Rubio, Neville, Paco Vighi»²¹⁰ y con «Aladrén, Pepe López Rubio y Solana»²¹¹, Tono cuenta que: «Algunas veces hacíamos salidas de Pombo a altas horas de la noche para recorrer el viejo Madrid con miradas de otros tiempos. Otras veces celebrábamos reuniones exóticas»²¹².

Tono se casó dos veces, primero recién llegado a Madrid, contrajo matrimonio con Leonor Ornstein y Trapote, una madrileña de origen judío que fue la madre de su única hija, Ana Rosa de Lara Ornstein, fallecida en 2002²¹³; y después con Clotilde Fernández Cecilio²¹⁴, la secretaria de la revista *Don José*, con la cual pasaría el resto de su vida. En mi correspondencia personal con el artista *Pgarcía* (José García

²⁰⁷ Ramón en «Tono cuenta su vida» M. Gómez-Santos. *Pueblo* 8-12-59.

²⁰⁸ Gómez Santos, «Tono cuenta su vida» *Pueblo*, el 8 de diciembre de 1959.

²⁰⁹ F. Villagran, «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en *ABC* 30-III-1968: 79.

²¹⁰ Tono, «Los sucedáneos» *Prensa Española* 1978:167.

²¹¹ Gómez Santos, «Tono cuenta su vida» *Pueblo*, el 9 de diciembre de 1959.

²¹² Gómez-Santos 8-12-1959: 18.

²¹³ Los señores Fernández Laguilhoat son los que actualmente constan en SGAE como herederos de Tono.

²¹⁴ «Confieso que me cuesta Dios y ayuda escribir un artículo. Sólo la decisión de sentarme ante la mesa de trabajo representa para mí un esfuerzo sobrehumano que tengo que superar a fuerza de estimulantes neuromusculares, entre ellos la insistencia de mi mujer. [...] Clotilde entra en mi cuarto y, al ver mi actitud, me pregunta: —Pero, ¿qué haces?» (Tono «La mosca» en 1978: 39).

Martínez), éste me ha señalado algún detalle sobre su relación con Clotilde Fernández y sus impresiones de primera mano de Tono como persona:

Se señala que estaba casado con Cloti. Se trataba de una joven que conocí como secretaria de *Don José*. Entre recuerdos difusos me aparece el dato de un matrimonio anterior, pero no doy fe. No sé si entonces estaban casados, o la unión fue posterior. [...] Con él sólo tuve trato personal una vez, cuando vino a Valencia a un estreno de una obra suya, a principios de los 60. Era un tipo alto, elegante, de cabellos grises, pegados a la cabeza, bigote recortado estilo falangista, con un timbre peculiar de voz, muy simpático, que intercalaba ocurrencias sin parar. Recuerdo que, al salir del hotel compró todos los periódicos del día. Me dijo: "Es la inversión más barata. Con tres duros tengo lectura para una semana". También me sugirió que colaborara con él en una nueva comedia. Me avisó que, como era muy vago, tendría que trabajar como un negro (No pasamos de ahí)²¹⁵.

Su llegada a Madrid coincide felizmente con la aparición –unos años después– de revistas humorísticas como *Buen Humor* (diciembre de 1921 hasta noviembre de 1932)²¹⁶ y *La Risa* (1922-1925)²¹⁷, donde –desde el primer número de ambas revistas– Tono publicaría viñetas de gran formato –siempre del tamaño de una página entera–, portadas y contraportadas. En dichas revistas cultivaría el estilo de dibujo puntiagudo, cubista, lineal y geométrico a lado de artistas reconocidos como K-Hito, Garrido, Galindo, Tovar, Xaudaró y Sileno. En estas revistas humorísticas, su estilo gráfico está todavía lejos de las formas estrictamente geométricas que serían su firma característica, pareciéndose más a las formas alargadas y “literales” de sus compañeros Galindo y Sileno, aunque muestra una marcada propensión hacia la geometricidad (obsérvese la cabeza y las facciones de la mujer en la siguiente portada), incluso en las revistas de elegancia femenina. Su temperamento y estética propia parecen congeniar con el formato, estilo y estética de las revistas humorísticas

²¹⁵ Pgarciá, correspondencia personal, 2004.

²¹⁶ Redacción: Plaza del Ángel, 5. Semanal de 20 páginas en color por 40 cts. Impresa por Gráficas Reunidas. Tono publicó en *Buen Humor* a la largo de la vida de esta.

²¹⁷ Tono publicaba en *La Risa* durante los años 1922-1924.

porque, a partir de su participación en *Buen Humor*, Tono se empieza a dedicar, aparte de a su trabajo como cartelista en los años veinte, cada vez más al humor propiamente dicho.



Figura: Tono en *La Risa* (Portada) de 18 de febrero 1923.



Figura: Tono en *Buen Humor* (Portada) de 7-X-1923

A los veinticuatro años realiza su primer viaje a París, donde se queda durante varios meses. En esa época, en España, viajes al extranjero no eran tan comunes como hoy, dice que «entonces ir a París era como ahora ir a la luna, al menos a mí me lo pareció»²¹⁸, aunque en esa época, cualquier artista que se preciara de estar a la última tenía que pasar por París. En el apunte que ofrece Tubau (1987), se unifican sus varios viajes, como si Tono hubiese pasado una larga estancia en París —una práctica común en varios esbozos biográficos de Tono — pero no fue así. Se sabe, por ejemplo que Tono se afincó en París²¹⁹ por lo menos algunos meses de 1930 y 1931 pero, por su

²¹⁸ Gómez Santos, «Tono cuenta su vida» *Pueblo*, 8-XII-59.

²¹⁹ «Antes de lo de Hollywood fue lo de París. Allí vivió, en el 11 de la rue Grand'rue» (Trena «Tono y el nuevo humor» *ABC*, 4-XII-1970: 104. También estuvo allí, parece, en el 1964 o 65. Dice Laborde: «Pero volvamos a nuestro amigo Tono, con la evocación de su viaje a París, como “enviado especial” de una revista madrileña». Creo que fue en 1964 ó 65 --¿qué más da?-- cuando llegaron Tono y Cloti a París. Lo que sí recuerdo es que se celebraba un “Salón Internacional del Bricolage” y allá que nos

asidua colaboración en revistas españolas, no durante años enteros en los años 30. Tubau explica que: «A los veinticuatro años marcha a París, en donde permanece durante diez años»²²⁰, cuando, de hecho, Tono no se afincó en París²²¹ hasta 1924 (lo cual marcaría el final de participación en *La Risa y Buen Humor*), donde vivió entre 1925 y 1927 en el centro de París, en el *17ème arrondissement*, con su compañero Roger Cosson²²² en 11 Rue Saussier-Leroy²²³ (comprobado por una carta que Tono escribió a Mihura, se equivocó y escribió: calle «Saucier» en vez de «Saussier»). La dirección es actualmente un hotel.



Figura: Fotografía de la placa de la calle en que Tono vivía en París.

fuiamos, en profesionales, a ver lo que eran capaz de inventar los inventores de todo el mundo.» También cuenta que «Poco después [Tono] nos contaba sus experiencias parisienses, allá por los años treinta: “Me invitaron a un baile de disfraces y fui de caballero de los parches Winter, que era un anuncio muy de moda. Me había puesto una patillas postizas y un pantalón con un pernil remangado, como en el anuncio. Después, me coloqué los parches porosos en el pecho, el los brazos... Terrible, porque aquello daba unos picores imponentes. Fue un éxito, pero agarré una medio pulmonía. En aquellos tiempos, París era París” “¿Y ahora?” “París, pero menos”» (Laborde 07-XI-1979: 3-4)

²²⁰ Entrevista con Tono en Tubau 1987: 122.

²²¹ Tono afirma que, durante su estancia en París, fue drogadicto. Dice: «Yo confieso —aunque me esté mal el decirlo— que he sido drogadicto. Fue durante una larga estancia en París, en plena época bohemia. Los bohemios éramos unos artistas incomprendidos y esta incomprensión nos empujaba al alcohol, a los paraísos artificiales y hasta el suicidio. Claro que yo me resistía bastante, sobre todo a lo último» (Tono «La droga» en 1978: 37).

²²² Un francés que trabajó extensivamente como técnico de sonido en la industria cinematográfica francesa.

²²³ Véase, por ejemplo, la carta que le manda a Mihura de esta dirección en los anexos.

En París se empapó de las tendencias artísticas gráficas europeas y «tras mil vicisitudes, logra que se acept[aran] sus dibujos en publicaciones como»²²⁴ *Candide*, *Le Chat Noir*, *Fantasio*, *Paris América*, *Ric et Rac*, *Le Sourire*, *Paris Soir*, *The Boulevardier* y *Le Rire* (en la cual tendría contacto con la obra y quizás con la persona del gran humorista Cami) aunque su participación fue puntal y los dibujos tenían un tamaño muy reducido, firmados como «Lara» o «Tono Lara». Los minidiálogos (pero no el componente gráfico) de las viñetas en París son refritos de los minidiálogos, traducidos al francés, que ya se habían publicado en la revista *Gutiérrez*:



«—Elève bien ton mouton car s'il est méchant les loups le mangèrent.
—Et s'il est gentil?
—Alors, nous le mangerons»²²⁵.

Figura: Tono Lara en *Ric et Rac*²²⁶ 1-XI-1930.

²²⁴ F. Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en *ABC* 30-III-1968: 79.

²²⁵ Traducción: «—Enseña bien a tu cordero, porque si es malo los lobos se lo comerán. —¿Y si es bueno? —Entonces nos lo comeremos nosotros.»

²²⁶ Dibujo de Tono Lara. *Ric et Rac* 1-XI-1930, nº 86. Repite este chiste en español en varias viñetas:



«—¿Ves, hija mía? El lobo se comió al cordero porque el cordero era malo.
—Claro. Si hubiera sido bueno nos lo habríamos comido nosotros.»

Figura: Tono en *Gutiérrez* 19-XI-1927.

Desde su creación en 1925, Tono publicó dibujos en el semanario infantil *Pinocho*. Son fundamentalmente ilustraciones de los cuentos con títulos como “El gato con botas” y “La muñeca encantada”²²⁷ del escritor Manuel Abril, y los cuentos de Antonio G. Linares, como: “Historia de tres valientes, de tres cobardes, y de un fantasma”²²⁸, el cuento de Antonio Robles “Zapatillas de circo”²²⁹. También hizo sus propias viñetas tituladas: “Nuevas aventuras del Barón de la castaña”²³⁰ y “Gran cine

«—¿Ves, hija mía? El lobo se comió al cordero porque el cordero era malo. —Claro. Si hubiera sido bueno nos le habríamos comido nosotros» (Tono en 1978: 162). Se publica esta viñeta poco antes de zarpar para los Estados Unidos.

²²⁷ *Pinocho* 5, 22-III-1925.

²²⁸ *Pinocho* 15, 3-V-1925.

²²⁹ *Pinocho* 11, 3-IV-1925.

²³⁰ *Pinocho* 1-41, (22-II-1925 al 29-XI-1925).

*Pinocho*²³¹. En su obra de esta época (1923-1926), se aprecia, cada vez más, la estética *naïve*, geometrizable y pulida emergente, que, más tarde, sería su consigna.

Afirma Mihura:

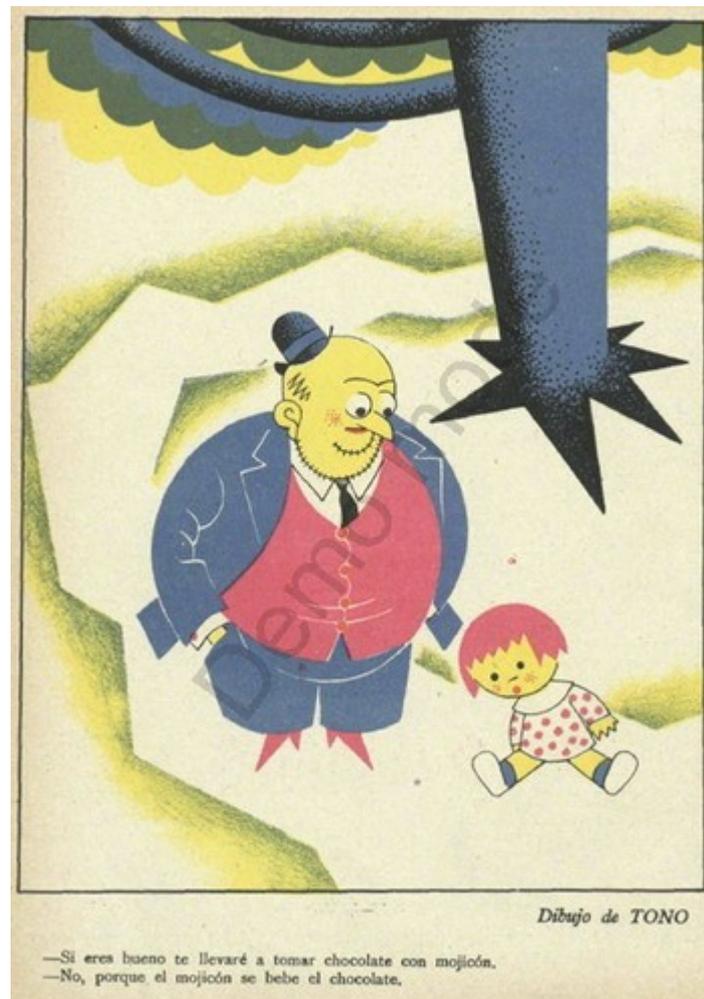
“Tono” era un dibujante distinguido. Sus dibujos, incluso los cómicos, eran decorativos, elegantes, estilizados, bien compuestos. Con sus blancos y con sus negros colocados en el sitio justo. Con perspectivas difíciles y admirables. No era un dibujante costumbrista, y, por consiguiente, sus dibujos no eran cochambrosos. Era un dibujante limpio, lleno de invención, que se evadía de la realidad como todo buen artista debe evadirse²³².

Durante su estancia en París, publica semanalmente –desde el primer número– sus viñetas en la revista española *Gutiérrez* (1927-1934), en la que «se encuentra a sí mismo»²³³ ya que es allí donde empieza a escribir sus propios chistes, minidiálogos y microhistorias –no todavía cuentos– a partir de 1927. Además, es donde empieza a asomarse lo que sería su humor verbal y absurdo hecho a base de la desconexión, el elemento inesperado y el retruécano.

²³¹ *Pinocho* 22-114, (2-VIII-1925 al 29-IX-1925).

²³² Mihura “Mi amigo Tono” *Blanco y Negro* 11-I-1976.

²³³ F. Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en *ABC* 30-III-1968: 79.



«—Si eres bueno te llevaré a tomar chocolate con mojicón.
—No, porque el mojicón se bebe el chocolate»

Figura: Tono en *Gutiérrez*, (contraportada), 6-IV-1927.

3. 1930-1939. De su viaje a los Estados Unidos hasta *100 Tonerías* pasando por *La Ametrallador* y *Gutiérrez*

Todavía en París, sus amigos Conchita Montenegro y Edgar Neville le tienden

una mano para que se incorpore con ellos al trabajo de la industria cinematográfica en español en Metro Goldwyn Mayer. Tono firma un contrato «sin saber a ciencia cierta lo que firma, ya que no entiende una palabra del texto inglés en que está redactado»²³⁴. Al regresar de París se casa, como hemos dicho, con Leonor Ornstein y Trapote y a los pocos meses, en septiembre de 1930, zarpa en el *Leviathon* con Luis Buñuel a Nueva York. Dice *Tono*: «En 1931 trabajé durante un año, en los Estudios Metro Goldwyn Mayer, de Hollywood, como guionista».²³⁵ Sobre su contratación y el viaje relata que:

Un verano, cuando más tranquilo me encontraba en la playa de San Juan de Luz, recibí un telegrama de Conchita Montenegro, estrella máxima del cine español en Hollywood, en el que me decía que me presentara en la Metro Goldwyn Mayer de París para firmar un contrato. Aquel mismo día tomé el primer tren y me dirigí a la mencionada productora esperando encontrar en la puerta a ese león que bosteza en todas sus producciones pero en lugar del león me encontré con una señorita que aunque también tenía melena no parecía ser dicho león [...] Traduje *in mente* los 250 dólares en pesetas que era mi medida financiera: daba un total de 450 corbatas semanales. Las demás cláusulas del contrato, supuse, quedarían como en todos los contratos, o sea, que ellos tenían derecho a todo y yo no tenía derecho a nada... Y un día de septiembre del año 1930, zarpé en el trasatlántico "Leviathon"... Luis Buñuel, que también hacía ese viaje, podrá corroborar mi grito de ¡Tierra! al avistar la Isla de Manhattan²³⁶.

En un extracto de una entrevista con Félix Centeno²³⁷ titulada «La ciudad perfumada», se recogen, entrecortadas, algunas de las impresiones de Tono sobre su viaje y estancia en Hollywood, que terminó el 8 de noviembre de 1931. Sus impresiones de los Estados Unidos también se esparcieron por los cuentos que escribió durante esa

²³⁴ González-Grano de Oro 2005: 155.

²³⁵ Tono 1952:8.

²³⁶ M. Gómez Santos «Tono cuenta su vida» *Pueblo* 8-12-59: 82. En Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en *ABC* 30-III-1968: 79, cuenta que estuvo en los EE.UU. «varios años», Todo indica que sólo estuvo un año. El mismo artículo también cuenta que «colabora en las versiones españolas de muchas de las grandes películas de la época», afirmación que también nos parece errónea.

²³⁷ En *Primer Plano*, 14-III-1943, pp. 252-254.

época, como: «Luz y zanjas», en que recoge la sensación que tuvo al ver las luces puestas junto a las zanjas; «Un perro de 800 dólares», en que narra la compra de un perro por 800 dólares (que se traería a Madrid) y «La importancia de ser español en California», en que relata cómo dos policías le ayudaron al averiarse su coche. Las impresiones sobre su viaje y estancia en Los Estados Unidos también fueron el tema central de su novela titulada *Cuando yo me llamaba Harry*, publicada en 1953, en que el protagonista cruza el océano en un trasatlántico. La novela, escrita en primera persona, parece contar, de manera autobiográfica, sus vivencias a bordo del *Leviathon*:

Era el año 1931, y tenía, por lo tanto, treinta y tres años. Al salir de la cárcel [¿París? ¿España? ¿Ninguno de los dos?] opté por dedicarme al cine. Era el momento del “sonoro” y en Hollywood contrataban a nuevos actores. Conseguí un pequeño contrato y embarqué en el *Leviathon*²³⁸.

Al llegar a Hollywood Tono conoció a Charlot en una fiesta que organizó Tono. Llegaron a ser grandes amigos²³⁹, dice: «durante mi estancia en Hollywood organicé una cena en mi casa, a la cual invité al gran actor Charlie Chaplin, con el que me unió una gran amistad durante el año que permanecí en la entonces Meca del Séptimo Arte»²⁴⁰. Dice Tono también: «Aquella misma noche a las dos horas escasas de haber llegado, cenábamos con Chaplin y nos dábamos empujones como si nos conociéramos de toda la vida»²⁴¹. Tono también conoció a Einstein, y explica de su encuentro que: «A Einstein lo conocí poco después, y en casa de Charlot. Era un hombre sencillo y con gran sentido del humor... Estuve más de una hora charlando

²³⁸ Tono 1953: 15.

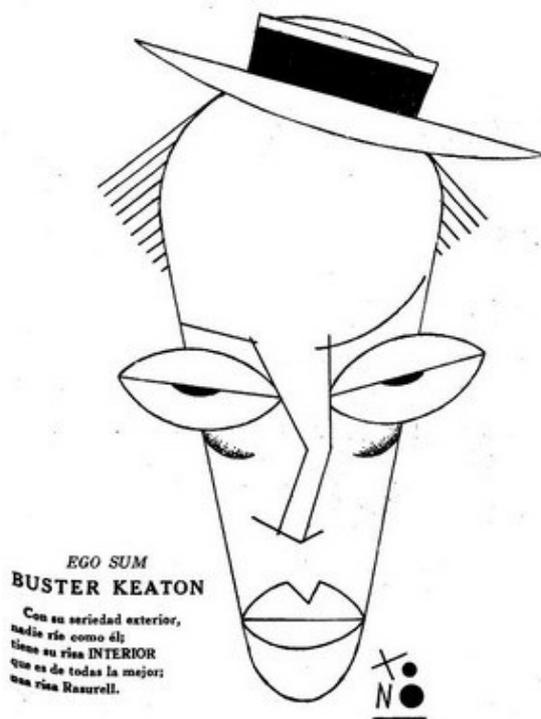
²³⁹ «...Chaplin prefirió cenar en casa de Tono. Los comensales fueron Georgia Hale, Buñuel, Ugarte, Neville, López Rubio, Rivelles, M^a Fernanda Ladrón de Guevara, Julio Peña, siendo anfitriones Tono y Leonor, la mujer de Tono» (Aguirre 1998: 43).

²⁴⁰ Tono «El habito y el monje» *Tono Antología* 1978:183.

²⁴¹ M. Gómez Santos «Tono cuenta su vida» *Pueblo* 8-12-59: 82.

con él, a pesar de que yo no sabía inglés ni alemán, ni él sabía español ni francés... Cuando Neville y López Rubio me preguntaron de qué habíamos hablado, les respondí, naturalmente: “Le he dicho que todo es relativo”»²⁴². En resumen, de septiembre de 1930 a noviembre de 1931, trabajó en Hollywood, aunque, durante su estancia allá, en cuanto al arte y el humor, según él, «no produjo nada» a pesar de que aparece como autor de unos “diálogos adicionales” escritos por López Rubio para la película *La fruta amarga* (1930). Parece haber despilfarrado todo lo que ganaba en ropa, excesos y un perro de pedigrí. A pesar de no haber producido “nada”, aprovechó el tiempo para familiarizarse con las producciones policíacas de Mack Sennet (que inspiraron, quizás, una de sus mejores piezas teatrales, *Crimen Pluscuamperfecto*) y con el genial humor –físico, energético y vodeviliano– de Charlot, Harold Lloyd, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy, con el que se renueva y se transmuta su ya rico substrato de técnicas artísticas y cómicas adquiridas en Madrid y París.

²⁴² Rubio, *Tono Antología* 1978: 314. En el *ABC* 13-3-2001 Alfonso Ussía escribe: “Se lo dijo el gran Antonio de Lara “Tono” a Albert Einstein en la casa de Pepe López Rubio en California, “Mire don Alberto, por mucho que se empeñe la gente en demostrar lo contrario, todo es relativo””.



«Con su seriedad exterior, nadie ríe como él; tiene su risa INTERIOR que es de todas la mejor; una risa Rasurell»

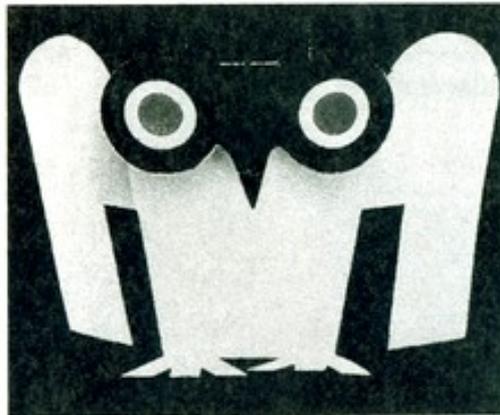
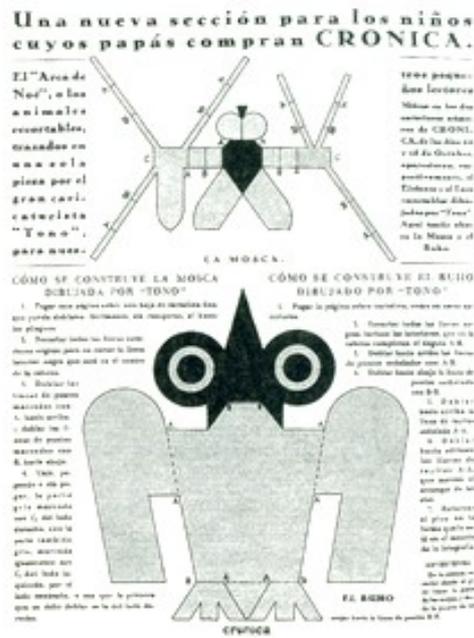
Figura: Tono «Ego Sum Buster Keaton» al estilo de Bagaría en el «número Tono » de *Gutiérrez*, 22-II-1930.

Renovada su afición por la escultura, volvió a Madrid vía París, y en 1931, se dedica a la escultura metálica hecha a base de chapa metálica recortada. Al año siguiente hace su primera y única exposición de escultura, en que luce sus formas estilizadas y modernas en el círculo de Bellas Artes de Madrid. En un empeño paralelo, publica diagramas recortables para niños en la revista *Crónica* que, una vez recortados y montados, crean figuras muy parecidas a sus esculturas —tanto sus propias esculturas como las que publica en *Crónica* son esencialmente figuras

recortadas:



Figura: Tono, Ratón recortado de chapa metálica, cerca 1932.



«Una nueva sección para niños cuyos padres compran *Crónica*»

Figura: Tono «El zoo de papel: animales recortables» en *Crónica*, 1932.

Manuel Abril, un conocido de Tono y también un crítico de arte, describe las esculturas, señalando que Tono: «recorta planchas de metal, elabora lo recortado y resulta un animal doméstico y dócil al mando del creador [...] por completo a la

imagen y semejanza de su creador, o sea, que pierden su condición zoológica para ser entes de ingenio, de originalidad y de gracia»²⁴³. Gil Filloi, otro crítico, describe las esculturas de perros de lana, elefantes, caimanes y aves tropicales, parecidas a las que más tarde se publicarían en *Crónica* y se venderían en forma de libro en *3 propuestas para niños*, como: «estilizaciones de geometría plana lanzadas a la geometría del espacio» y que «responden al mismo sentimiento estético que informa sus historietas, sus caricaturas, sus carteles, toda su obra de capricho y *Buen Humor*»²⁴⁴.

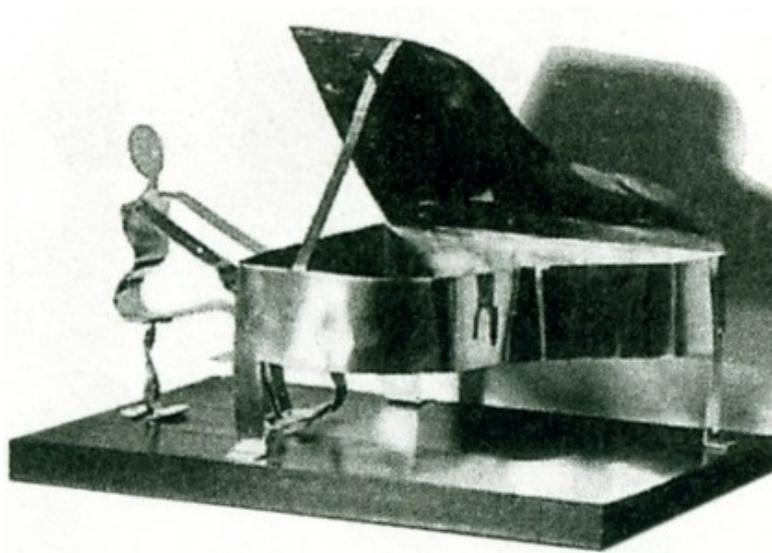


Figura: Tono, Figura recortada de chapa metálica, publicada en *Viviendas*, 1935.

Y allí, con esa primera y última exposición, se acaba su carrera de escultor, optando por entrar en el mundo cinematográfico. Sus experiencias en Hollywood y contactos en el mundo artístico le dieron suficiente currículum para que se incorporara de

²⁴³ Abril «La exposición de Tono » en *Blanco y Negro*.

²⁴⁴ Gil Filloi «El dibujante Tono» en *Ahora* (Madrid) I-1932.

inmediato a la industria cinematográfica española, en la cual ascendería progresivamente hasta dirigir varias películas:

Una vez en Madrid, trabaja en el departamento de guiones de los Estudios Chamartín y continúa colaborando como dibujante en las revistas más importantes de España y Francia. Durante la Cruzada de Liberación colabora en *Unidad*, de San Sebastián; *Hierro*, de Bilbao; *F.E.*, de Sevilla, y *La Voz de España*, también en San Sebastián. Al mismo tiempo colabora en la fundación de la revista de Falange Española *Vértice* y es nombrado director²⁴⁵.

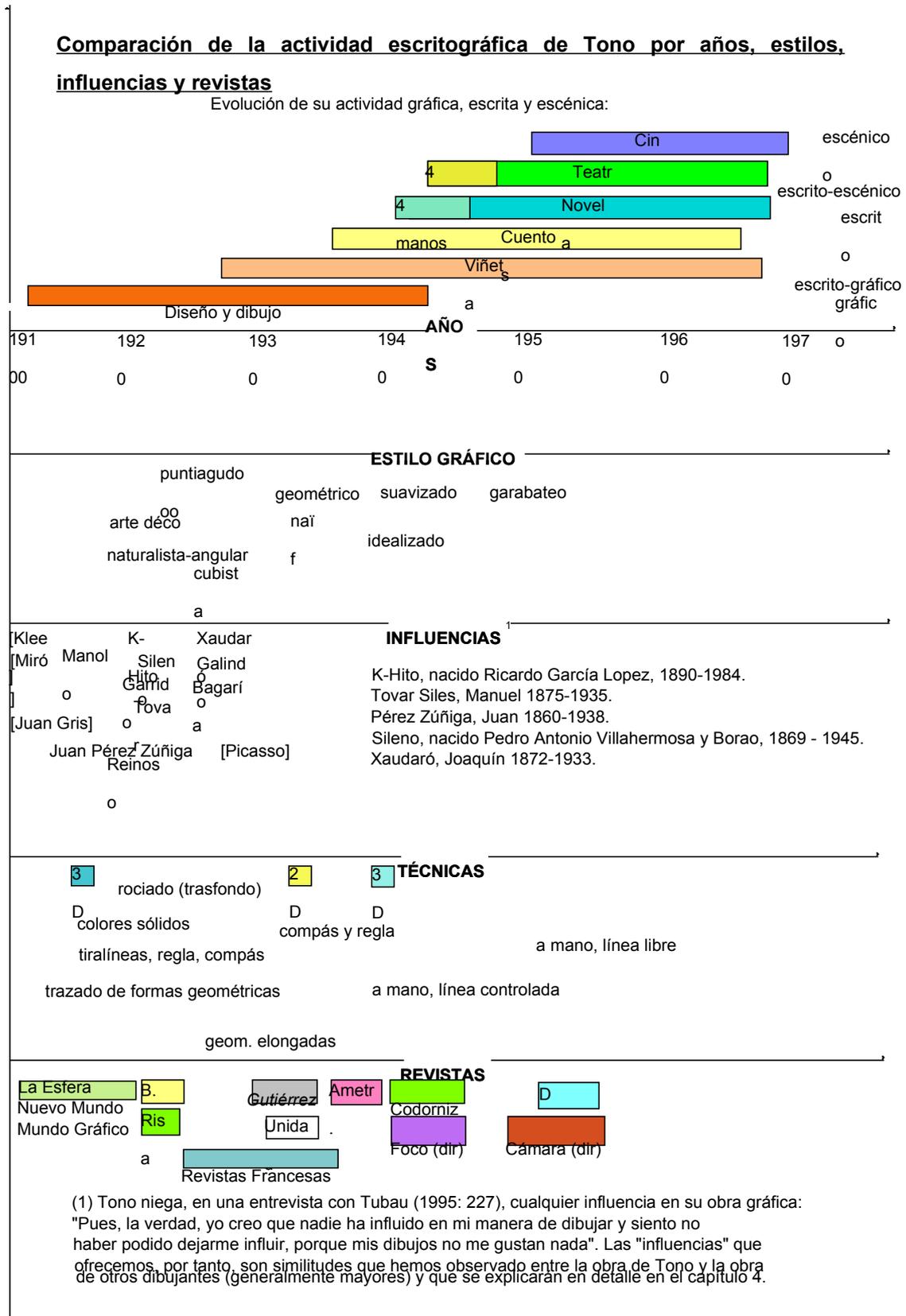
Pero como hemos visto, su profesión predilecta fue de dibujante²⁴⁶ y durante veintidós años trabajó en ello, hasta que empezó a escribir²⁴⁷ en *La Ametralladora* en 1936 con Mihura, donde se vieron obligados a llenar muchas páginas tanto con dibujos y viñetas como con cuentos y diálogos. Dice, “—Porque mi verdadera afición era ésta, y si evolucioné hasta la literatura fue por falta de periódicos en que publicar mis dibujos”²⁴⁸. La evolución «hasta la literatura» de que habla se aprecia en la siguiente tabla gráfica (aunque esquemática y aproximativa) que describe la evolución de su producción artística, la cual va desde lo gráfico hacia lo escrito y lo escénico. La tabla muestra como gradualmente mudó de género artístico y técnica empleada. También se detallan las influencias gráficas —aunque negó tenerlas— un asunto que se verá en más detalle en el capítulo 4.

²⁴⁵ Tubau 1987: 122.

²⁴⁶ Sobre su vocación, Tono exclama, con extrema modestia: «—¿Se considera usted, Tono, dibujante antes que otra cosa? —Bueno. Yo he hecho en la vida un poco en esto y un poco en lo otro. Quizá por eso el resultado sea no haber hecho nada bueno» (Villagran 1968: 81).

²⁴⁷ Publica su primera obra larga, *María de la Hoz*, un guión a cuatro manos con Mihura, en 1939 a la edad de 43 años.

²⁴⁸ Tono en «Tono cuenta su vida» *Pueblo* 8-12-1959.



(1) Tono niega, en una entrevista con Tubau (1995: 227), cualquier influencia en su obra gráfica: "Pues, la verdad, yo creo que nadie ha influido en mi manera de dibujar y siento no haber podido dejarme influir, porque mis dibujos no me gustan nada". Las "influencias" que ofrecemos, por tanto, son similitudes que hemos observado entre la obra de Tono y la obra de otros dibujantes (generalmente mayores) y que se explicarán en detalle en el capítulo 4.

Tabla: Comparación de actividad escrito-gráfica

Durante la guerra civil²⁴⁹, en los años 1937-1939, Tono colabora con Mihura en la revista nacionalista probélica *La Ametralladora*²⁵⁰. Hacen prácticamente toda la revista entre los dos y se nota en que los dibujos son casi todos reproducciones de otros anteriores y los diálogos son, muchas veces, simples refritos. Así, convierten *La Ametralladora* en una revista de humor disparatado aunque no humor blanco ni puro, ya que más bien un humor negro y ofensivo dirigido contra todos los de “la zona roja”. En *La Ametralladora* se atisba lo que más tarde sería su estilo gráfico más reconocido, su estilo *naïf* de la “primera” *Codorniz*, de formas y colores sólidos con líneas reducidas y geométricas:

²⁴⁹ Según Moreiro (2004: 184) Tono estaba en París cuando se inició la sublevación militar.

²⁵⁰ La transformación que *La Ametralladora* sufrió bajo el liderazgo de Mihura no deja de ser una de las transformaciones más radicales e inesperadas. Nació el 25 de enero de 1937 en Salamanca, editada por la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda de la zona nacionalista, con el nombre de *La Trinchera*, pero al coincidir el nombre con otra del bando opuesto, cambió a *La Ametralladora* a partir del tercer número. *La Ametralladora* pertenecía al grupo de publicaciones bélicas destinadas a los soldados y civiles simpatizantes durante la guerra civil cuyo propósito era denigrar al máximo al bando contrario. Pero, a partir del mes de noviembre del 37, la dirige Miguel Mihura y se produce un cambio cardinal: el humor agresivo e insultante cede paso a un humorismo nuevo de irradiación vanguardista que ya había tenido un antecedente con Ramón Gómez de la Serna, Jardiel Poncela, Edgar Neville, Tono y el Mihura en semanarios como *Buen Humor* y *Gutiérrez*.



«...y entonces vinieron los malos y vinieron los buenos y vinieron los regulares...»²⁵¹

Figura: Tono «Cuentos de guerra» en La Ametralladora, II-1937.

Como hemos mencionado en la introducción, también aparecieron viñetas suyas en «*F.E.*: diario de falange española tradicionalista de las J.O.N.S. ¡Franco! – ¡Franco! - ¡Franco! ¡Arriba España!», un diario sevillano fundado por José Antonio Primo de Rivera y dirigido por Manuel Halcón en la cual aparecieron rótulos como: «CAIDOS POR DIOS Y POR ESPAÑA, ¡PRESENTES!». En 1937 colabora, y después es nombrado director, de la revista falangista *Vértice* «revista nacional de Falange Española y la J.O.N.S.» donde también trabaja Mihura hasta finales de 1938, con una colaboración casi siempre gráfica.

Cuando Mihura llega a San Sebastián en 1937 se reencuentra con Tono y eso supone el comienzo de un periodo de estrecha colaboración que continuaría hasta el

²⁵¹ Con el uso de «regulares» juega con dos usos del término: el uso corriente de «regular» como calificación y «los regulares», fuerza militar de un cuerpo de élite del ejército español en África.

colapso de la “primera” *Codorniz*. Tono ya era un dibujante de primea línea mientras que Mihura estaba mucho más preparado como escritor (ya había acabado *Tres sombreros de copa* en 1932 mientras sus amigos estaban en Hollywood), y el desnivel se vería en las “fracasadas” colaboraciones teatrales a cuatro manos. De todas formas, en esa época Tono y Mihura colaboraron con tal asiduidad que crearon una firma «Tomi-Mito», pero no fue hasta su colaboración en *Unidad* que la firma compartida llenaría páginas enteras. Además, en *Unidad*, el director, el periodista Antonio Abad Ojuel, le ofreció a Tono la tira cómica «La semana de Don Mario de la O» y a Mihura «La semana del Señor Caradepato», que firmaba «Lilo». Lo más significativo de las colaboraciones de la firma «Tomi-Mito» –que todavía se empleaba en *La Codorniz*– fueron los relatos publicados bajo el título de «Siete meses y un día en Madrid» en *Unidad* en 1937, una de las primeras entregas escritas por Tono²⁵². Más tarde, entre los números 44 y 61 de *La Ametralladora*, bajo el rótulo «Madrid comunista», se retomó el hilo, con artículos con el título original.

En 1938 se publica, en San Sebastián, una recopilación de los chistes, dibujos y viñetas de Tono en forma de libro, llamado *Cien tonerías*, con un prólogo de Manuel Halcón, el director del diario falangista *F.E.*, al cual, en esos momentos, Tono contribuía. Esa tendencia a publicar de nuevo su trabajo en forma de libro se verá repetida a lo largo de su carrera.

²⁵² Escribe Tono: «Un día, aprovechando que Miguel Mihura tenía una habitación con dos camas separadas por una mesilla de noche, en la que había un vaso de agua, nos acostamos cada uno en una y escribí, en colaboración con él, mis primeras crónicas» (En Gómez-Santos, *Pueblo* 11-XII-1959).

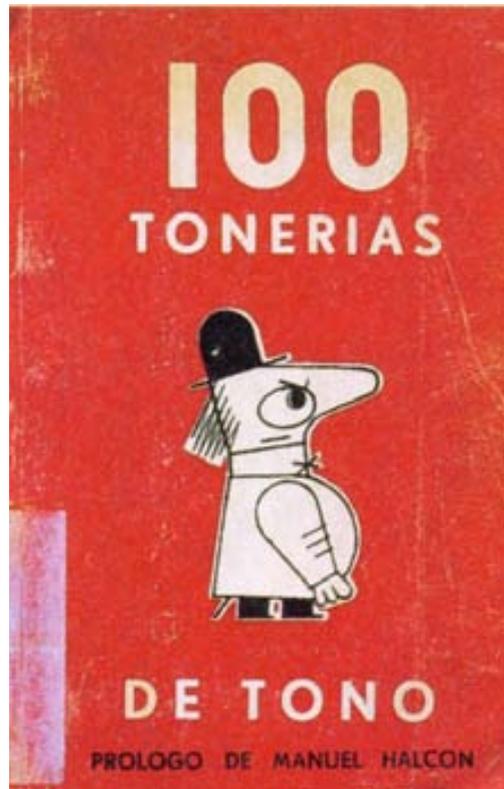


Figura: Tono, *100 tonerías* (portada ilustrada), 1938.

4. 1940-1948. *La Codorniz*, “una novela corta a cuatro manos” y obras teatrales: *María de la Hoz* hasta *Francisca Alegre* y *Olé*.

A finales de 1939, Tono publica, en Madrid, en la casa editora *La novela del sábado*, su primera “novela” corta, *María de la Hoz*²⁵³, escrita a cuatro manos con Mihura. La novela corta, o más bien “compendio de relatos refritos”, lleva un prólogo de Jacinto Miquelarena y es supuestamente ilustrada por los dos autores, aunque todos

²⁵³ «La Novela del Sábado» n° 25, 1939.

los dibujos están firmados por «Lilo» –el pseudónimo que Mihura asumió inmediatamente después de salir de la zona republicana. Escribimos “novela corta” entre comillas porque *María de la Hoz* realmente no es una novela en cuanto a su extensión –es de unas sesenta páginas pequeñas distribuidas en veinticinco capítulos (la mayoría de aquellos, relatos publicados juntos bajo el pseudónimo «Tomi-Mito» en *La Ametralladora*)– ni por su inexistente hilo argumental, aunque las “verdaderas” novelas de Tono tampoco gozan de hilos argumentales. En esta “novela corta” aplican la misma mirada deformadora que habían –especialmente Mihura, ya que Tono era dibujante hasta ese momento– aplicado en los periódicos de humor anteriormente, sólo que ahora el ambiente narrativo de los personajes es el Madrid rodeado por tropas nacionales.

En los primeros capítulos, los cuales están totalmente desconectados del resto de la historia, se busca la risa fácil, el juguete verbal, la comicidad y la parodia, entrando incluso en bromas de mal gusto y otras defamaciones absurdas de la España republicana y “los comunistas”: «habían robado tanto dinero y eran tan ricos, que usaban los automóviles una sola vez. Después de usados los tiraban, como se tiran las cerillas».



Figura: Dibujo de *Lilo* [Mihura] para «María de la Hoz», 1938 (Bueno Aires).

La situación de la “novela” es la siguiente: se reúnen varias personas en un café madrileño una vez declarada la guerra, con el objeto de tomar medidas urgentes y... gambas. «Allí están, en torno al Estado Mayor revolucionario, su esposa, el Estado Menor, un camarero, un cerillero, el limpiabotas y muchos curiosos habituales del café»²⁵⁴. Aparecen varios personajes de la política, como los generales Manglada y Miaja, Largo Caballero, La Pasionaria, Pedro Rico, Álvarez del Vayo, Margarita Nelken, Manuel Azaña, Cipriano de Rivas Cherif y Celia Gámez, mezclados con soldados, mineros, marinos, caballos, vacas y toda la fauna acorralada de Madrid: la gente sobrevive buscando las escasas existencias y las inexistentes comodidades (González-Grano de Oro 2005: 99).

Según Moreiro (2004: 185), *María de la Hoz* es «la mayor contribución de [Mihura] a lo que podríamos llamar literatura de guerra o de circunstancias, a la prosa

²⁵⁴ González-Grano de Oro 2005: 101.

de combate». Los personajes “intermitentes” son inverosímiles, pero su situación es terriblemente real: el Madrid asediado por tropas nacionales en que se vive el hambre, la angustia y los continuos bombardeos. González-Grano de Oro intenta entender la manera que los humoristas pudieron hacer un humor tan negro y frívolo²⁵⁵ que, por momentos, se reía de las angustias reales del Madrid asediado, citando que los textos – ya publicados, como hemos dicho– realmente no fueron escritos pensando en Madrid, sino en «otra revolución –la soviética–», y concluye que el propio humorismo les ayudó a no ver la gravedad de la situación:

Su propia deformación profesional de humorista les facilita el olvido de la causa próxima y trágica de tanta tragedia. De ahí, el aprovechamiento de unos textos originalmente dedicados a “pintar” otra revolución –la soviética–, ahora aplicados a otro lugar y otro tiempo²⁵⁶.

En *María de la Hoz*, los tanques rusos llegan y todos quieren pasear en ellos. De allí el sentido narrativo comienza a perderse del todo: los abrecoches se convierten en abretanques, las amas de cría empiezan a conducirlos al Hipódromo y los tanques se venden en los periódicos: «Vendo tanque de ocasión, seis plazas, seminuevo»²⁵⁷. Los soldados también –de hecho, todos los personajes– se convierten en títeres. La actividad bélica y sangrienta en el campo de batalla, el hambre, el estraperlo y las restricciones eléctricas y de carburantes son tratados como temas graciosos.

Se remata el tema “comunista” del reparto justo de bienes, presentándolo como un ideal utópico y absurdo: el ministro de Hacienda redistribuye todos los muebles “igualmente” entre los habitantes de Madrid, empezando por entregar las camas a los

²⁵⁵ González-Grano de Oro (2005: 100) emplea los términos “humor negro” y “frivolidad” para describir el tema «tan trágicamente lamentable como la guerra civil».

²⁵⁶ González-Grano de Oro 2005: 100.

²⁵⁷ Tono y Mihura, *María de la Hoz* 1939: 11.

café. Para hacer el tema de la repartición más ridículo, empiezan a repartir a personas también: «Los lunes repartían a las familias señores con un bigote negro; los miércoles, conserjes; los jueves, señores gordos»²⁵⁸ hasta que la repartición llega a tal punto que las familias se encuentran en el mismo baño con «señores que no conocían y que se estaban echando colonia en los pelos»²⁵⁹.

El personaje “María de la Hoz” nunca aparece en la “novela”. Pero es una parodia de la canción *María de la O* de León y Quiroga Quintero que alude al ambiente de una España comunista. Carreño (1998), siguiendo los argumentos de Issacharoff (1989) y Genette (1979), concluye que con los títulos Mihura crea una red intertextual o hipertexto en torno al cual se desarrolla el texto y que crea un «horizonte de expectativas», lo cual es cierto en este caso, aunque el resultado sea lamentable:

Con base en la doble función freudiana del chiste, en la definición de Henri Bergson del humor (1956), y en los estudios teóricos más recientes sobre el género, se podría fácilmente asentar una “morfología retórica” del humor a partir, simplemente, de un sinnúmero de titulares y acotaciones²⁶⁰.

Los títulos de las obras teatrales²⁶¹ de Tono muestran una gran propensión hacia la parodia, pero la alegoría no se extiende más allá del título²⁶². La parodia en los

²⁵⁸ Tono 1939: 20.

²⁵⁹ Tono 1939: 20.

²⁶⁰ Carreño «Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia» en *Vanguardismo y humorismo, la otra generación del 27* 1998: 12.

²⁶¹ Para una lista completa de sus obras, véase el apartado «Cronología biográfica».

²⁶² Apuntamos una lista de los títulos paródicos de Tono (la obra de Tono es la primera de la pareja): *María de la Hoz* / *María de la O* (canción de León y Quiroga Quintero), *Qué bollo es vivir* / *Qué bello es vivir* (Frank Capra 1946), *Rebeco* / *Rebeca* (Hitchcock 1940) Aunque Tono escribe "no es una parodia de Rebeca. Es una reacción contra la frase hecha, una lucha contra el tópico..." (Aguirre 1998: 46), *Crimen pluscuamperfecto* / *Crimen Perfecto* (Hitchcock 1954), *Los caballeros las prefieren castañas* / *Los caballeros las prefieren rubias* (Anna Loos), *Guillermo Hotel* / *Guillermo Tell* (héroe austriaco), *La viuda es sueño* / *La vida es sueño* (Calderón de la Barca) *Los mejores años de nuestra tía* / *Los mejores años de nuestra vida* (Greer Garson y Walter Pidgeon), *Algo flota sobre Pepe* / *Algo flota sobre el agua* (Lajos Zilahy), *Tiita Rufa* / *Tita Rufo* (tenor famoso), *No, no, no María Cristina* / *María Cristina me quiere gobernar* (canción), *Federica de Bramante* / folletín de Genoveva de Bravante.

títulos sirve para establecer la intención burlona e incongruente de la obra que sitúa y prepara el lector para, en este caso, una experiencia cómica. Llera (2006: 88) encuentra que los títulos paródicos ejemplifican hasta qué punto la parodia de refranes o fraseologías, heredada de Pedro Muñoz Seca y Carlos Arniches, se convierte en una de las claves del estilo de Tono .

En 1940 hace «el extraordinario experimento que representa»²⁶³ *Un bigote para dos*²⁶⁴, un doblaje cómico con Mihura de una película vienesa sobre una aventura amorosa de Johann Strauss titulada «*Unsterbliche melodien*» (Melodías inmortales) dirigida, en 1935, por Heinz Paul. Tomi-Mito «aprovechan el arte del doblaje para hacer de una insoportable y arrinconada película “algo” nuevo y diferente»²⁶⁵. Una idea corriente ahora²⁶⁶ «La idea había partido de Jardiel Poncela, continuada por Ramos Carrión, comentar películas mudas con el nombre genérico de “Celuloides rancios”»²⁶⁷, aunque Jardiel comentó que la idea de doblar películas de la forma que hicieron en *Un bigote para dos* fue «el cínico plagio y la descarada copia de una invención que me corresponde por entero»²⁶⁸, aunque cuando Tono es preguntado «¿Cómo se le ocurrió la idea?» por Guillermo Bolin en *Blanco y Negro* (2-XII-1961) dice «Se me ocurrió así, de pronto. A Mihura le pareció bien, y la llevamos a la práctica» Cifesa lanzó la cinta como «Película estúpida», subtítulo que quizás hacía referencia a los «Diálogos estúpidos» de Tono. Se estrenó el 11 de noviembre en el

²⁶³ González-Grano de Oro 2005: 157.

²⁶⁴ No se conserva ninguna copia del doblaje aunque Lara y Rodríguez, que pudieron consultar parte de los diálogos, esbozan una sinopsis argumental que revela la absoluta y extraordinaria carencia de lógica del doblaje, al estilo *Gutiérrez* o *La Ametralladora*.

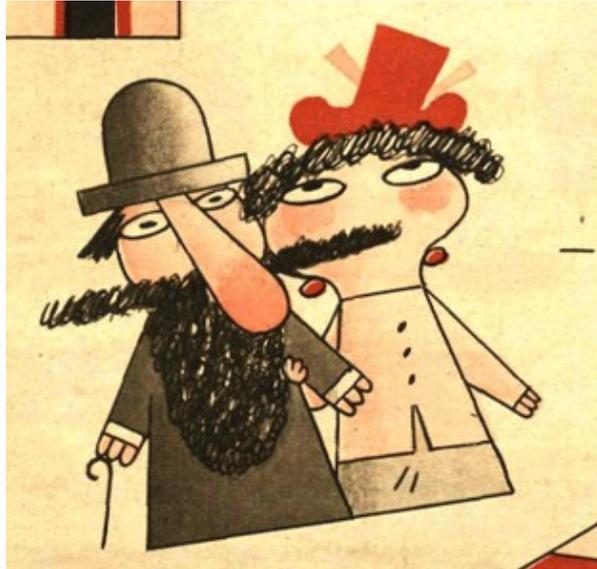
²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Véase *Mystery Science Theater 3000* o películas como *Eternal Sunshine of a Spotless Mind*.

²⁶⁷ Aguirre 1998:48.

²⁶⁸ «Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*» En *Obras completas* 1973: 235, 236.

cine Rialto de la Gran Vía madrileña. La siguiente viñeta da imagen a la idea de «Un bigote para dos».



«No me gusta salir contigo a la calle, porque después todo el mundo cree que tengo bigote»

Figura: Tono en *La Codorniz* 8-III-1942.

Marqueríe, subdirector de *Informaciones* en 1940-1941, ofreció a Tono y Mihura páginas del vespertino madrileño y aceptaron, aunque Tono «fue más constante que Miguel [Mihura], quien apenas logró mantener regularmente, entre febrero y mayo de 1941, a razón de dos chistes por semana, una viñeta titulada “Vida extranjera”»²⁶⁹. En esta época, Tono publicaba esporádicamente en *Arriba*, *Semana* y *ABC*.

En el mismo año, 1941, en que Mihura funda la conocidísima *Codorniz*, la revista emblemática del nuevo humor y el apogeo del humor puro, Tono funda y

²⁶⁹ Moreiro 2004: 212.

dirige la revista *Cámara*, en que se trata de temas de actualidad, el “famoseo” y la prensa rosa.



Figura: Retrato de tamaño página de Miguel Ligeró en *Cámara*, fundada y dirigida por Tono , 1942.

A pesar de sus otras responsabilidades, Tono fue, sin duda, uno de los colaboradores más asiduos y emblemáticos de *La codorniz* “primera” de los años 1941-1944, cuando esta revista quedaba bajo la dirección de Mihura. A pesar de los intentos previos de *Buen Humor* y *Gutiérrez*, *La codorniz* fue la primera revista en que logró desenredar lo cómico de lo humorístico. Es también en *La codorniz* donde Tono tiene contacto directo y dilatado con otro de los padres del nuevo humor, Wenceslao Fernández Flórez, junto con los principales humoristas italianos de *Bertoldo* y los americanos Grooper, Arno, Murray y Soglow.

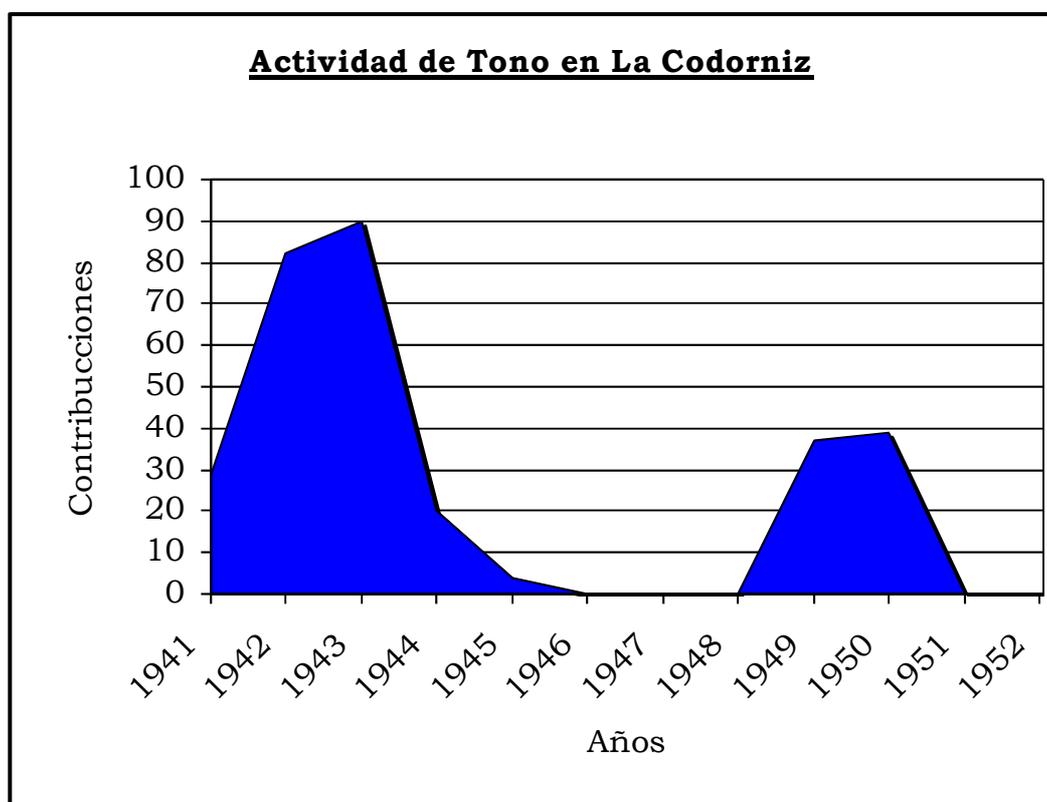


Tabla: Actividad de Tono en *La codorniz*.

Como se observa en el gráfico, después de un paulatino descenso en su participación a partir de 1944 cuando Mihura abandona la dirección de la revista, Tono deja de colaborar en la revista bajo el control del joven Laiglesia, quien ha cambiado íntegramente el “humor blanco” hacia un humor de protesta, lo cual generó una polémica documentada en una serie de «Cartas al director» y «Cartas del director». Tono volvió a colaborar en *La codorniz* cuando la polémica se había tranquilizado aunque participó a regañadientes en la revista dirigida por el joven Laiglesia y con una asiduidad nunca convincente: sus viñetas, ya garabatos descuidados, se publican en pequeño formato. La disolución de *La Codorniz* “primera” concluye la época de mayor esplendor de la obra de Tono – la de formato

pequeño -- la cual comprende su participación en: *Buen Humor* (1921-1931), *La Risa* (1922-1924) *Gutiérrez* (1927-1934), *La Ametralladora* (1937-1939) y *La Codorniz* primera (1941-1944).

Se incorpora a *Don José*, «semanario de humor del diario *España*, de Tánger»²⁷⁰, que salió el 13 de octubre de 1955 dirigida por Mingote y que fue «en el paupérrimo panorama de las revistas de humor españolas, el intento más serio e importante»²⁷¹. La vida de la revista fue corta (3 años) pero no faltaron los escándalos. En el número 722 de *La Codorniz* se publica el título «Un discípulo: *Don José*», en que se jacta de que Mingote publicó sus primeros dibujos en *La Codorniz* y tilda a *Don José* de haberse «inspirado demasiado en nuestros clásicos patrones» y de que *Don José* copia y publica refritos de *La Codorniz*. Tono, el cofundador y artista emblemático de *La Codorniz* “primera”, contesta tajantemente en el número 51 de *Don José* a las acusaciones de plagio, recordándole que el tipo de humor que Laiglesia practica en *La Codorniz* “segunda” ya se practicaba en revistas bien anteriores a *La Codorniz* cuando Laiglesia era apenas un adolescente: «Cuando el actual patrón de los patrones de *La Codorniz* jugaba a los barquillos ya existían las parodias periodísticas (*Gutiérrez*), trucos fotográficos (*Gutiérrez*), fotos comentadas (*La Ametralladora*)...». Tono, a su vez, acusa a *La Codorniz* “segunda” –a Laiglesia– de haber gastado su masa encefálica en anunciar los libros del director, organizar banquetes a su director y decir “que su director es muy guapo”. Tono termina por reiterar que Laiglesia se incubó en Mihura, firmando: «Tono, decano de *La Codorniz* antes del decanato de *La*

²⁷⁰ Fue realmente impresa en talleres tangerinos aunque la redacción era madrileña (calle de Hortaleza). Según López Ruiz, Tono también colaboraba «con un texto de protestas colectivas, canalizadas por él y que titulaba «Quejas del vecindario». El mismo Antonio de Lara –quizá por miedo–, se buscó un “ayudante” (Jorge Llopis) y juntos hacían unos divertidos “Romancillos”» (1995: 274).

²⁷¹ Tubau 1987: 81.

Codorniz»²⁷².

Su participación en *Don José* sería su última participación en revistas del Humor Nuevo. Se dirige, como los otros miembros de su grupo, hacia el teatro, probablemente por el reconocimiento social y económico que podía ofrecer. Publicó, entre 1945 y 1970, una obra teatral casi cada año²⁷³, aunque sin producir ninguna obra maestra. Tal como había escrito su primera “novela” con Mihura, su primera obra teatral, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*²⁷⁴, estrenada el 16 de diciembre 1943 en el teatro María Guerrero, también la escribe a cuatro manos con Mihura. Sin saber definitivamente quién escribió qué de la obra, se intuye la participación de Mihura en cuanto a los aspectos técnicos, la estructura y el argumento, y la de Tono sobre todo en el primer acto, en que se abusa del chiste, del juego de palabras y de las ocurrencias visuales. Tal vez por la contribución de Tono, en la obra «falta sentido de la medida y el lector tiene la sensación más de una vez de que los autores se empeñan en hacer un desmesurado canto al sinsentido con perjuicio del equilibrio dramático, que Mihura había cuidado exquisitamente en *Tres sombreros de copa*»²⁷⁵. A diferencia de *María de la Hoz*, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* tiene un aire más arisco, rápido y loco que la aglutina y le da una apariencia de unidad, por lo menos estilísticamente. Respecto a los protagonistas, probablemente la aportación de Mihura reside en que sean bohemios sin rumbo (*Mi adorado Juan*, *Tres sombreros de copa*, etc.) y no son títeres unidimensionales: Abelardo (un joven, rico y elegante que quiere arruinarse

²⁷² Tubau 1987: 84.

²⁷³ La lista de sus obras aparece al final de esta tesis.

²⁷⁴ No tuvieron éxito inicialmente con la comedia y dio lugar a «cierto desencuentro entre los autores», según Moreiro (2004: 226): «Según confiesa Miguel en el prólogo a la primera edición de la comedia, que acompaña en el volumen de 1947 a *Tres sombreros de copa* y *El caso de la mujer asesinadita*, terminó la obra a regañadientes, por la insistencia de su amigo».

²⁷⁵ Moreiro 2004: 227.

jugando a las cartas para satisfacer –lo que piensa que son– los deseos de Margarita), Margarita «una linda muchacha de veintitantos años» que «no es elegante, pero tampoco cursi»:

Abelardo.– No nos hablemos de usted, Margarita. Es mejor tutearnos.

Margarita.– ¡Qué locura! ¿Qué más da hablarse de tú que de usted?

Abelardo.– Es más íntimo el tú.

Margarita.– A mí me parece igual de íntimo el usted que el tú...²⁷⁶.

Y la Baronesa, una señora rica, elegante, defraudadora y singular que encarna ciertas actitudes que se cultivan en *La Codorniz*, como la del desdén hacia las visitas y las reglas sociales. Es ella quien comprende bien la situación de Abelardo, aunque no la relación entre su amor y la ruina programada. González-Grano de Oro da en el blanco cuando observa que «La barroca acumulación de dislates de todo tipo emparentan la pieza en cierto modo con el “astracán”, pero, al mismo tiempo, una contención ante el chiste, el retruécano y otras soluciones típicas de este género, la separan de él»²⁷⁷. Los diálogos y el argumento vertiginosos se desenvuelven alrededor del tema central (un tanto parecido –aunque más acelerado y chistoso– a *Mi adorado Juan*) del encuentro amoroso entre diferentes clases sociales y diferentes modos de vida. Se juntan personas que no tienen un futuro juntos y que acaban por sacrificarlo todo (su fortuna, por ejemplo, y de ahí el título) por una noción ilusoria de lo que la otra persona necesita y lo que va a amar, sólo para darse cuenta de la vieja ironía de que lo que el amado más quería era lo que el amante era al principio y que ha dejado de ser para dar placer al amado.

Mientras los personajes hacen su teatro, cuatro ladrones –al típico estilo de

²⁷⁶ Tono 1939: 195, 196.

²⁷⁷ González-Grano de Oro 2005: 110.

Mihura y Tono— entran por la ventana aparentemente contratados por Abelardo. Con esta inversión del “orden natural” de las profesiones y se tropieza de manera deliberada la lógica social. Los ladrones —como su “trabajo” o rol social dicta— entran en la casa de Abelardo pero como otro servicio más, hablándole como si fueran fontaneros o un equipo de mudanza, ya que ni la violencia ni la astucia son necesarias:

(Llevan al hombro unos sacos. La catadura de ellos es bastante siniestra, y llevan la cara tapada con antifaz).

Ladrones 1º y 2º.—Buenas tardes

Ladrones 3º y 4º.—¿Se puede?

Abelardo.—Pasen, pasen (A la Baronesa) Déme otra carta.

Ladrón 1º.—¿Es aquí la casa donde tenemos que robar?

Abelardo.—Sí. Aquí es.

Ladrón 2º.—Pues nosotros somos los ladrones. Ustedes dirán lo que tenemos que llevarnos²⁷⁸.

Abelardo está empeñado en que Margarita se case con él y para conseguirlo despilfarra su fortuna porque piensa que ella quiere casarse con un pobre. Se deja en ridículo por una chica que claramente no está interesada en él. El amor se presenta como imposible, patético y ridículo:

Abelardo.—Te quiero desde la noche que te vi por primera vez... ¿Te acuerdas, Margarita? Tú llevabas un traje azul...

Margarita.—Verde.

Abelardo.—Bueno, verde; pero parecía azul... Parecías con él un pedazo de cielo...

Margarita.—¿Cómo iba a parecer un pedazo de cielo si el traje era verde? El cielo es azul ¿no lo sabes?

Abelardo.—El cielo no es azul ni verde. El cielo es, sencillamente, como tú.

Margarita.—¡Qué bonito!

Abelardo.—¿Te casarás conmigo?

Margarita.—(Mirando el reloj). Ahora, no. Es ya muy tarde²⁷⁹.

La obra parece, desde su arranque, la historia clásica y manida del amor

²⁷⁸ Tono 1939: 185.

²⁷⁹ Tono y Mihura 1939: 200, 201.

juvenil imposible: el joven rico está enamorado de una chica de la clase media pero no puede o no quiere casarse con ella por razones sociales, familiares o económicas. Pero nuestras expectativas, dictadas por las pistas falsas del formato y el despliegue aparentemente clásicos de la pieza, no se cumplen y se revela, poco a poco, que los personajes son más bien propios de una farsa: sus reacciones y motivaciones son imposibles.

Abelardo, el galán, quiere “tanto” a Margarita que pretende abolir cualquier barrera entre ellos –la riqueza– que después de derrochar su fortuna se da cuenta de que no ha franqueado ninguna barrera, ha creado una: ella, la buena burguesa, quiere casarse con alguien adinerado. Se revela, a través de su debilidad y su insistencia patética, que Abelardo es lamentablemente cursi y ridículo. Los otros personajes son más o menos vacíos y hacen sus apariciones en el drama estrictamente por su función en relación a los protagonistas y, como menciona González-Grano de Oro (2005: 119): «las cabezas de chorlito de la Baronesa, Margarita, su tía, la marquesa de Pasos Largos y otras féminas que surgirán en los siguientes actos, son tan grandes, pequeñas o vacías como las de “Doña Merenguitos” o “Doña Carolina” de [Gutiérrez]; los inventores, la bella Margarita y el pobre Gurripato, tan tozudos y perseverantes como “Don Venerando”».

Por los problemas que Mihura y Tono tuvieron con *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, no volvieron a colaborar (fue decisión de Mihura²⁸⁰) para conservar su vieja amistad. A partir de su colaboración con Mihura en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y *María de la Hoz*, Tono siguió escribiendo teatro, aunque la mayoría de

²⁸⁰ Así lo reconoce Tono en *Pueblo* 11-XII-1959: «Se negó a seguir colaborando conmigo, porque él, en cuanto tiene el menor motivo para no hacer nada, no lo hace».

sus obras carecían de un hilo argumental y pecaban del abuso del refrito, especialmente a partir de los años 50, cuando cae en la repetición excesiva y la automímesis, produciendo «desmanes teatrales de dudosa calidad»²⁸¹. En estas obras, desmesuradas, Tono prestaba «escasa atención a la arquitectura de los textos»²⁸², y se basaba en el ingenio verbal, el derroche léxico, la ocurrencia y el juego de palabras fácil de descendencia astracanesca:

Tono, en solitario o acompañado por otros colaboradores, se empeñará en la continuidad de una producción teatral menor...en la que el Humor Nuevo y algún que otro destello codornicesco aparecen entre chistes de sabor viejo –los mismo títulos así lo anuncian— y fáciles juegos de palabras²⁸³.

Retrocedemos unos años al comienzo de su producción teatral en solitario, al año 1946²⁸⁴, cuando estrena, en el teatro Infanta Isabel, el título «*Romeo y Julita*

²⁸¹ Aguirre 1998: 46.

²⁸² Moreiro 2004: 227.

²⁸³ González-Grano de Oro 2004: 34.

²⁸⁴ También estrena el guión escrito con Llovet, *Don Pío descubre la primavera*, en el Teatro Lara. Dicen del estreno: “El público rió con frases ingeniosas y regocijantes de la obra aplaudió en un mutis a Julia Caba Alba, y al final de los actos hizo que se levantara el telón y los autores salieran a saludar en unión de los intérpretes. [...] Ni todo el humor antiguo es malo, ni todo el moderno humor es bueno... Está “perogrullada” es insustituible para explicar un poco el descubrimiento de la primavera hecho por el barbudo director de un Banco y movido por los autores Antonio de Lara “Tono” y Enrique Llovet en el escenario del teatro de Lara. Cuando en la comedia estrenada anoche un personaje dice que “el campo es una cosa verde que hay alrededor de las vacas”, el público entiende y comprende el sentido burlesco que inspira y anima a la obra. Y lo mismo cuando el conserje del Banco habla con el director o éste con sus empleados y por encima del lenguaje frío y terrible de la burocracia y de las finanzas, se quiere soltar la cometa juguetera de la broma para que ascienda y tiemble en el aire incendiándose con su cola multicolor. También al hacer la caricatura y parodia del abusivo empleo del teléfono o al dar a las barbas todo su significado de simbólica severidad, el propósito de los autores es asequible y claro. Pero una comedia no vive sólo de frases y de situaciones. Hasta el disparate y el absurdo requieren su equilibrio y su arquitectura. Y “Don Pío descubre la primavera” se resiente de ese defecto: le falta ponderación en los efectos y en los personajes. Su comicidad, animada por una intención literaria y poética, de humor inverosímil y fantástico, explicado en escenarios deliberadamente realistas, unas veces se queda corta y otras dispara demasiado lejos y el proyectil de la gracia se pierde. Es poco jugar con el equívoco del vocablo “imponente” y es demasiado dramatizar y humanizar de pronto un personaje como el de la secretaria, que desdice de la busca de inverosimilitud de las restantes figuras. “Don Pío descubre la primavera” encierra una ambición noble: salirse del camino trillado, abrir caminos nuevos al humor teatral, pero esa ambición se malogra en los procedimientos. Su fondo lírico no conmueve ni apasiona, es demasiado abstracto, intelectual y libresco, y en cuanto a la gracia, aunque a veces se consiga con frases, situaciones y tipos sueltos, no está unida ni soldada a la continuidad de un asunto, de un argumento que queda reducido a desvaída anécdota, con demasiados altibajos,

Martínez, función con fantasma», definida con el término “función”. El cambio del nombre «obra teatral» a «función» representa su esfuerzo por inhabilitar los marcos estéticos que gobernaban la experiencia y la crítica del teatro (los cuales tampoco favorecían en nada su obra estructuralmente desbaratada) a favor de un concepto “nuevo” que permitiría, en teoría, una libertad creativa, aunque realmente no fue así: los críticos mayormente seguían criticando sus “funciones” con los criterios y expectativas que se aplicarían a “obras teatrales”. Tono quería, sobre todo, que la experiencia teatral fuera una cosa lúdica, divertida, no lejos del teatro de astracán de Muñoz Seca, a quien adoraba, el vodevil o el *slapstick* americano. El cambio de nombre fue también, sin duda, en parte una reacción a la crítica reacia²⁸⁵ y al encasillamiento que suponía la etiqueta “teatro” y su consecuente clasificación por géneros. Tono admitía que el uso del nombre «función»:

Es un truco defensivo. Si el autor califica a su creación de comedia, farsa, drama siempre hay un crítico sagaz que echa mano de sus conocimientos para demostrar a voz en grito que la farsa es en realidad una comedia, un sainete y que el drama es un folletín. Denominándolo con nuevo calificativo, ese riesgo desaparece. Y de paso me quito la preocupación de adscribirme a un género determinado...²⁸⁶.

Más tarde en *Blanco y Negro* 2-12-1961 en una entrevista concedida a Guillermo Bolin, contesta Tono que:

La palabra “función” tiene varias definiciones: “Ejercicio fisiológico de un órgano o aparato de los seres vivos. Movimiento de una máquina o aparato. Acción y ejercicio de un empleo, facultad, u oficio. Acto público, festividad o

desniveles y rellenos. [...] No pasan de la condición de muñecos de ventriloquía, o, a lo sumo, de “curritos” de guiñol. Por eso la farsa se mantiene en un tono de juego y de diversión, pero sin acertar con lo entrañablemente humano que debe ser todo teatro, hasta el más disparatado y fantástico” (Marquerie 9-II-1946: 18). Curiosamente, años atrás, Marquerie, entonces subdirector de *Informaciones*, había ofrecido a Tono páginas del vespertino madrileño y éste aceptó.

²⁸⁵ Por ejemplo el crítico Sergio Nerva.

²⁸⁶ M. Gómez Santos «Tono cuenta su vida» *Pueblo* 8-12-59: 82.

espectáculo a que concurre mucho público...” Estos son algunos de los significados que reconoce la Academia Española, y yo, acogiéndome a lo último, que asegura lo de “espectáculo a que concurre mucha gente”, decidí llamar así a mis comedias a ver si era verdad.

Un crítico del momento, Haro Tecglen, acierta que la motivación detrás del cambio de términos fue intentar alejar la experiencia de sus funciones de los confines del teatro clásico (dice Hazlitt: «el humor consiste en describir lo lúdico tal como es en sí mismo»)²⁸⁷, dejando la noción particularmente estructuralista del virtuosismo del teatro clásico:

Tono escapa al rigor literario y artístico desde el momento que clasifica sus obras como “funciones” y nada más. Naturalmente, este teatro no puede tomarse en serio; pero esto es precisamente lo que pretende su autor. Si ahora comenzáramos a examinar lenta y cuidadosamente cada una de las cosas que tiene [*Tiita Rufa*] y debía tener, y si analizáramos detenidamente las que han quedado, estamos fuera de situación, porque [...] no es más que eso: “una función de risa” bien intencionada²⁸⁸.

Los propósitos del teatro de Tono no sólo estaban muy lejos del patetismo del teatro clásico, sino que eran su contradicción misma: cuando la emoción se atisba, se presenta como un elemento ridículo o como la mofa del teatro “serio”, que es según Tono, para «las personas sensatas [que] iban al teatro a llorar y a sufrir»²⁸⁹. Como era de esperar de un alguien que odiaba instintivamente el teatro, en sus funciones denigra el teatro de alto drama en que «la única solución posible era la muerte de los protagonistas». Ese rechazo define en gran parte a su obra, explica su impasible carácter burlón y su insistencia en la interrupción del argumento a través del disparatismo verbal y las equivocaciones. Dice Tono:

²⁸⁷ Hazlitt 1818 [1999]: 7.

²⁸⁸ Tecglen 1951.

²⁸⁹ Tono 1949 [1998]: 125-126.

El teatro, en los tiempos de mi abuelita, no era un lugar de esparcimiento y regocijo. Las personas sensatas iban al teatro a llorar y a sufrir. En las obras, generalmente, se planteaba un grave problema en el cual la única solución posible era la muerte de los protagonistas. Y las personas serias podían presenciar el espectáculo llorando amargamente. Yo no me explico que eso pudiera gustarles tanto, pero, por lo visto, les gustaba, y tanto era así, que en algunos teatros, concedores de los gustos de aquella gente, ponían tachuelas en los asientos para que el sufrimiento fuera más completo²⁹⁰.

Desgraciadamente, sus “funciones” o obras teatrales no son demasiado buenas. Sus “funciones” son, de alguna manera, manifestaciones desbaratadas del vanguardismo europeo en el teatro español: se ignoran los valores clásicos, técnicos y teatrales y se imita y se ridiculiza el género clásico. Por lo tanto que entenderlas así.

Por otra parte, algún crítico ha valorado su obra teatral como muy original por el poder destructivo de sus antinormas técnicas, capaces de hacer saltar por el aire las clásicas²⁹¹.

En cuanto a técnica y formato teatral, Tono escribió que su técnica «consiste en no seguir técnica alguna que no sea la de empaquetar en el continente de tres actos, un argumento más o menos afortunado. Nada nuevo»²⁹².

En su obra teatral se siente fuertemente la influencia de las comedias de Muñoz Seca que deleitaban tanto a Tono: el astracán²⁹³, el lío lingüístico²⁹⁴, la deshumanización y lo burlesco. En general el argumento y la estructura se someten al juego verbal cansino y se trata, sin demasiado éxito, de imponer las fórmulas que tanto le habían avalado como viñetista y cuentista. González-Grano de Oro menciona que

²⁹⁰ Tono 1949 [1998]: 125-126.

²⁹¹ González-Grano de Oro 2005: 172.

²⁹² Gómez Santos. "Tono cuenta su vida" *Pueblo* 8-12-59, página 82.

²⁹³ González-Grano de Oro (2005: 172) se pregunta sobre la obra teatral de Tono : «¿no es esta producción una prolongación técnica de la astracanada?»

²⁹⁴ Aguirre comenta que: «Efectivamente, Tono acertaba y esta fue la única novedad de su teatro: la lucha contra la frase hecha, contra el tópico. Una innovación verbal» (1998: 46).

en sus piezas teatrales Tono no trabaja con la misma libertad que en las revistas de humor porque el público es más heterogéneo y menos receptivo a su tipo de humor disparatado y vanguardista. El formato corto, experimental, intuitivo y explosivo de su trabajo en revistas fue, sin duda, el más favorable a su humor inconexo y lúdico de rápido despliegue.

Tono pasaría a otros medios, pero el formato revistero breve fue el más oportuno para su humor invariablemente absurdo y atropellado, ya que debido a la desarticulación resultante, el proceso humorístico es un ciclo muy corto. Las viñetas responden al manejo de «un criterio de síntesis (de palabras, dibujo, acción) para evitar la sobrecarga de información y lograr dinamismo»²⁹⁵.

Como explica Castillo Vidal, es cierto que sus obras largas, los guiones y aún más las novelas, se hunden en la incontinencia de inconexiones cuya sobreabundancia ahoga la chispa cómica que tenía en las viñetas gracias a la presentación destacada y singular del «chascarrillo». Burla vanguardista del teatro clásico o no, su teatro se vuelve rápidamente mecánico y, como consecuencia, se lee o se ve como una serie encadenada y cansina de juegos de palabras, episodios cortos y cuentos refritos entramados en escenas y capítulos cuyo conjunto no sobrepasa la calidad de perlas aisladas en un hilo. Las obras teatrales no divagan tanto y la interacción forzosa de los personajes funciona como un motor que ayuda a evitar la narración ingenua y errante en primera persona que plaga sus novelas. Los diálogos ubicuos en las piezas teatrales permiten, además, el chiste ingenioso y la ocurrencia, su plato fuerte:

Luis.—¿Ha visto usted, por casualidad, mis zapatos?
Félix.—Por aquí veo varios, pero son de señora.

²⁹⁵ Castillo Vidal 1999: 253.

Luis.—¿Y no sabe dónde están las señoras de esos zapatos?²⁹⁶

Sin embargo, el monólogo errabundo del narrador ingenuo que prevalece en las novelas tiene menos gracia y se vuelve rápidamente fatigoso:

Reinar no es tan fácil como muchos creen, pues a cada momento el pueblo está pidiendo audiencias para plantear un problema. Unas veces es el campo, otras la ciudad y otras la mar salada.

El fiel y respetuoso Primer Ministro del Reino, me anunció una tarde de mayo la visita de una Comisión de Pescadores del Reino, que pretendía decirme no sé qué de la pesca, y no sé qué de los gusanos. Con hartazgo de mi corazón concedí la audiencia, e hice entrar a los pescadores del Reino. Estos vestían el típico traje de los pescadores pepelandeses del Reino, consistente en una levita de paja, una chistera de paja y unas botas de paja. Todos eran portadores de su correspondiente caña y, al entrar, debido a una profunda y cortés reverencia, estuvieron a punto de sacar un ojo al respetuoso y fiel Primer Ministro del Reino²⁹⁷.

Los diálogos de las piezas teatrales recaen en la misma manida burla de los tópicos y esgrimen hasta la saciedad los mismos trucos humorísticos retóricos y lingüísticos. El omnipresente desgaste semántico se vuelve más literal y consciente en sus réplicas:

Cristina.—¿Qué hace mi ratoncito rico?

Luis.—(*Serio.*) Tu ratoncito rico está buscando el zapato que le ha perdido su mujercita mona²⁹⁸.

Los primeros guiones teatrales, y probablemente los mejores, los escribe Tono a cuatro manos en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1937) con Mihura y Hoy como ayer (1937) con Enrique Llovet. González-Grano de Oro no encuentra el teatro a cuatro manos de Tono ni importante, ni nuevo, sino plagado de fórmulas y repeticiones en todos los niveles, aunque elige inculpar a los colaboradores y no a

Tono:

²⁹⁶ Tono, *Tiíta rufa*, 1957: 10.

²⁹⁷ Tono, *Memorias de mí*, 1966: 102-103.

²⁹⁸ Tono, *Tiíta rufa*, 1957: 11.

No es su teatro un teatro importante ni auténticamente “nuevo”, en parte debido a la presencia en él de colaboradores que poco nuevo aportaron a él. Confundidos en una colaboración siempre difícil de aquilatar y deslindar, Tono y sus compañeros de trabajo vuelven a repetir formas y soluciones de acarreo, continuadoras de un teatro excesivamente conocido, repetido, en el que la comicidad se basa en el retruécano, juegos de palabras y equívocos de cualquier clase²⁹⁹.

Para comprender la presencia arrolladora de la repetición y las conexiones perdidas en la obra teatral de Tono, primero hay que tener en cuenta que su obra teatral fue mayormente una parodia de los géneros caducados que producía «la risa tonta [...] sustituyéndola por una risa de hoy en que la vejez fuera adolescencia y la tontería sagacidad»³⁰⁰. Su teatro pretende, de algún modo, deformar las fórmulas del pasado con la esperanza de que esta deformación repetida las agotara y acelerara su defunción. En 1943, en *La Codorniz*, Tono escribe un artículo llamado «El teatro 1843» en que describe la mecánica formulista del teatro antiguo «de tres actos: primero [en que] el actor decía estar enamorado de la primera actriz [y en] el segundo decía lo mismo, pero en francés, y en el tercero ayudaba a clavar los clavos a los carpinteros, que era lo que más celebraba el público»³⁰¹.

Para mantener el orden cronológico, seguimos con la revista *Foco: el mundo en imágenes, semanario de información gráfica* que Tono funda y dirige en 1952 en Calle José Antonio 47, Madrid³⁰², firmando «Tono de Lara» y estrena *La viuda es sueña*³⁰³. La revista se muestra energéticamente profranco y es de contenido misceláneo. Publica, sobre todo, artículos relacionados con el toreo, la moda y el

²⁹⁹ González-Grano de Oro 2005: 161.

³⁰⁰ Ruiz Ramón 1986: 271.

³⁰¹ Tono «El teatro 1843» *La Codorniz*, nº 100, 2-V-1943.

³⁰² Se imprime en los talleres de “Prensa Española” y se distribuye por LUYVE.

³⁰³ Se interpretó de nuevo en Madrid en el Centro Cultural de la Villa dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente con escenografía de Antonio Mingote y Alfonso Barajas en 25-XII-1992.

famoseo.



Figura: Fotografía de Franco y su familia titulada «El primer hogar de España» en *Foco*, 30-IV-1952.

Tono publicaba cuentos semanalmente en *Foco*. Los cuentos continúan en su línea más absurda y codornicesca, como se aprecia en las primeras líneas de «El extraño ladrón»: «Muy buenas –dijo el correcto y calvo visitante–. ¿Es aquí donde necesitan un ladrón?».



Figura: «El extraño ladrón» por Tono en *Foco*, 2-IV-1952.

En *Foco*, Tono también publica sus “monotonerías” que consiste en fotografías estrambóticas (de monos) acompañadas por comentarios graciosos y una serie de cartas entre Mihura y él. Las cartas, publicadas semanalmente entre marzo y mayo de 1952, ocupan una página entera de la revista. Las cartas en sí tienen un tono pseudosincero. Se barajan los recursos de la grandilocuencia burlador, el literalismo y la crítica del tópico:

Mi querido director y amigo:

Si con la amable y dulcísimo carta que me dirige usted en el último número de su revista pretende entablar una polémica conmigo, creyendo que esto va a interesar a la gente, me pare que pierde usted el tiempo de una manera lamentable, porque para que la gente se interese por una polémica, lo primero que ha debido usted decirme es que soy un cochino³⁰⁴.

Sr. D. Miguel Mihura
Muy señor mío:

³⁰⁴ Mihura, «Carta de Mihura», *Foco*, 23-III-1952: 21.

Efectivamente, es muy posible que el Tono (con perdón) de mi carta no haya sido todo lo violento que una polémica requiere, pero tampoco creo que debamos ponernos a discutir como verduleras, aunque nunca he comprendido por qué las verduleras han de discutir más groseramente que las vendedoras de caramelos de limón y menta o las expendedoras de requesón. Aparte de esto, señor Mihura, yo poseo una esmerada educación, debido a ser un hombre que se ha hecho a sí mismo. Ustedes, los que no se han hecho a sí mismos y han sido hechos por segundas personas, no saben lo que esto representa. Primero, hay que buscar un tronco; luego dos piernas; después, un par de brazos; y, por último, una cabeza con raya al lado³⁰⁵.

Volviendo a su obra teatral, en *Crimen Pluscuamperfecto*, estrenada en el teatro Reina Victoria en 1956, la tendencia a la simplicidad argumental de otras obras de Tono se invierte en esta obra embrollada al estilo policiaco, que comienza con el asesinato de Berta, esposa de Carlos, cometido por un vecino Roberto, quien mata a Berta cuando entra por error en el piso de Carlos (que es igual al suyo) y ve una mujer de espaldas (que supone que es la suya) con otro hombre. Después de mucha acción, resulta que Carlos y Margarita (el marido de la asesinada Berta y la mujer de Roberto, el supuesto asesino) habían tramado el crimen para estar juntos: envenenaron a Berta y después cuidadosamente crearon una escena romántica en el piso de Roberto para que cuando viera la escena mataría (o pensaría que mataba) a su mujer Margarita (pero en realidad era la envenenada Berta – cambiaron los números de los pisos). Roberto se desmaya después de matarla y Carlos y Margarita trasladan toda la escena al piso de Carlos y Berta. Le hacen creer a Roberto que entró por equivocación en el piso de Carlos y Berta y al verla con otro hombre la mató (cuando en realidad ya estaba muerta y así se deshacían a la vez del marido de Margarita por asesino y de la mujer de Carlos por muerta y se pueden largar juntos).

³⁰⁵ Tono, «Carta de Tono», *Foco*, 30-III-1952: 13.

Se involucra un inspector y al final de la obra él descubre que lo que tramaron Carlos y Margarita. Al ser descubiertos, Carlos y Margarita se fugan del país (y nunca volverán). En el último momento se descubre que todo fue un contramontaje del inspector y Berta para deshacerse de Carlos, Margarita y Roberto: el inspector (que resulta ser el amante de Berta) y Berta habían interceptado la comunicación de las intenciones maquiavélicas de Carlos y Margarita de matar a Berta y dejar encarcelado a Roberto. Pero Berta y su amante (el inspector) tramaron un contraataque, fingiendo creer la situación que Margarita y Carlos habían creado con el fin de hacer que el inspector (el amante de Berta) descubriese a los criminales y éstos (junto con el marido de Berta que se había dado a la fuga también porque pensaba que había matado a la mujer de Carlos) se diesen la fuga para siempre, dejando a Berta y a su amante, el inspector, a sus anchas.

Carlos, al final, confiesa que la mató «por su forma de apretar el tubo de pasta de dientes»³⁰⁶, como ocurre en *Cuando yo me llamaba Harry, Francisca alegre y olé* y en numerosas otras ocasiones. Son los detalles los que vuelven locos a los maridos y la razón por la cual matan. También es un buen ejemplo de la muerte anunciada y el uso de la metaliteratura: al principio de la obra, la asesinada, Berta, lee una de «esas novelas truculentas en que se descubre todo al final», lo cual ocurre en la misma obra.

Hemos dicho que este guión “rompe con la fórmula del disparate lingüístico” aunque hay abundantes ejemplos de los recursos lingüísticos típicos de Tono, como la adverbialización relativizante³⁰⁷: «tenga en cuenta que en esa habitación hay un muerto muy grave»³⁰⁸ que se baraja con el literalismo «ahora vendrá el juzgado a

³⁰⁶ Tono 1956: 48.

³⁰⁷ Término que aparece en Carreño 1998.

³⁰⁸ *Ibid* 17.

levantar el cadáver / Pero no lo levantarán demasiado, ¿Verdad?»³⁰⁹. No se puede evitar tampoco el chiste tan característico de *Los humoristas del 27* sobre la profesión del inspector en que se coloca una acción normal (llevarse trabajo a casa) en una situación imposible:

INSPECTOR.— Y menos mal que ahora, como está todo tan caro, hay poco trabajo; pero algunas temporadas tenemos que llevarnos cadáveres a casa para trabajar por las noches³¹⁰.

Los personajes, a diferencia de muchas de sus obras, están bien desarrollados y tienen personalidades propias: Margarita, la que trama la encerrona de su marido, es una mujer «decente» y miedosa que no se deja tocar ni tutear —aquí el tuteo es sinónimo del sexo— por Carlos hasta que Carlos cometa el asesinato. Carlos, el asesino, es un aficionado al teatro clásico que, motivado por las promesas de tuteo de Margarita, quiere matar a su esposa. El personaje de Carlos adquiere volumen cuando amenaza a Margarita para que no delate el asesinato, momento en que se disemina una atmósfera de desconfianza mutua, tanto que al final los amantes asesinos sospechan el uno del otro de querer envenenarse³¹¹. Se atisban las observaciones greguerísticas variopintas mezcladas con el humor verbal de Tono : «el tiempo es la distancia entre la vida y la muerte»³¹² y el chiste misógino «—A las mujeres hay que darles la razón, precisamente, porque no la tienen. / —No debe usted hablar así. La mujer es nuestra guía. / —Sí, de teléfonos»³¹³.

Otra pieza teatral con un argumento bien trazado es *Francisca Alegre y Olé*,

³⁰⁹ Tono 1956: 19.

³¹⁰ Tono 1956: 35.

³¹¹ *Ibid* 50.

³¹² *Ibid* 42.

³¹³ *Ibid* 53.

estrenada en 1949 en el teatro Infanta Isabel, que sigue el patrón temático del teatro temprano que compartían Mihura y Tono: el de la boda burguesa banal y la inversión inesperada de rico y pobre. Fue bien recibida por la crítica que fue repuesta en escena en 1954, dicen en el *ABC*: “el público rió alborozados chistes y situaciones y aplaudió la feliz interpretación de Isabelita Garcés. [...] Tono, de la mano de Isabelita Garcés, saludó jovialmente al final de los actos y de la obra para corresponder a los aplausos del auditorio”.³¹⁴

En cuanto al argumento se parece a la famosa *Tres sombreros de copa* de Mihura —la boda no deseada, el viaje, el florecimiento repentino de un amor verdadero contra un amor “contractual” y en los personajes arquetípicos y grotescos— pero en vez de un novio indeciso, es la novia quien es bohemia y perezosa y quien duda sobre si se quiere casar o no:

Paquita.— ¡Ay, papaíto! ¡Que no sé si quiero casarme!» y es el chico que es metódico, bueno, y tiene la respetable profesión de otorrinolaringólogo.

Bernardino.— La boda es a la una. (*Leyendo en un cuadernito que saca del bolsillo.*) Aquí está apuntado: “Comprar un felpudo”...(Pasa unas hojas) “Darse de alta en la luz eléctrica”... “Avisar al estraperlista”... “Casarnos...”

Paquita.— (*Estupefacta*) ¿Has apuntado eso?

Bernardino.— Yo lo apunto todo, cielito. (*Sigue leyendo.*) “A la una, casarnos. A las ocho, salir para El Escorial”. A las diez, llegada al Escorial. A las once...³¹⁵.

Y como en *Tres sombreros de copa*, se entiende de inmediato la división entre los personajes simpáticos, espontáneos y bohemios (el nexo de cualidades de Paquita) contrastados con los necios y aburridos burgueses (el nexo de cualidades de Bernardino).

Paquita recibe la noticia de que no se puede casar porque resulta que ella es

³¹⁴ “En el Infanta Isabel fue repuesta anoche la comedia de Tono *Francisca Alegre y Ole*” en el *ABC* 24-VI-1954: 41.

³¹⁵ Tono 1952: 22.

hombre, es decir, que está inscrita, por error, en el registro civil como varón. Llega un hombre misterioso enamorado de ella y convence a la desilusionada y avergonzada Paquita a que le acompañe a una casa del campo. Paquita y el hombre misterioso mienten a los de su casa, diciéndoles que el hombre misterioso es su Bernardino, es decir, su supuesto marido. Solos, el hombre misterioso y carismático —Olegario— le propone el matrimonio y por fin se besan. Se empiezan a enamorar justo cuando llega el Bernardino verdadero. Olegario muestra su bondad y hombría hacia el infantil Bernardino cuando le cura una mordedura de perro. Bernardino se quiere suicidar pero no sabe manejar una pistola. A través de una lógica extraña, al final Olegario convence al pusilánime Bernardino que tuvo suerte en no casarse. Resulta que Olegario está inscrito en el registro civil como una niña y por eso sabía que su destino era casarse con Paquita. El desgaste semántico y el abuso del tópico asoman, pero sin la frecuencia agotadora que tuvieron en otras obras, entendiéndose como un hecho natural y cotidiano: «Olegario.— ¿Y de qué hablaban? / Paquita.— ¡Qué sé yo!... De lo que se habla siempre... De lo cara que está la vida..., de lo llenos que están los cafés...»³¹⁶.

5. 1949-1966. Novelas, pseudonovelas y cuentos refritos: De *Diario de un niño tonto* hasta *Memorias de mí*.

En este capítulo, no hemos mantenido el orden cronológico, pero se ha

³¹⁶ *Ibid* 48.

preferido esta agrupación por géneros que es en *grosso modo* cronológica ya que escribe una sola “novela” o “pseudonovela” en su carrera temprana y la escribe junto con Mihura –*María de la Hoz* (1939). Tono sólo empieza a componer novelas más tarde en su carrera, lo cual nos ha ayudado a mantener el hilo cronológico a lo largo de los análisis por géneros. Las obras han recibidos duras críticas por su “grave escasez de estructura dramática”³¹⁷ o porque “han abusado de la fuerza cómica del texto, pletórico de frases ingeniosas, en detrimento de la acción. [...] se comete el error dramático de que los personajes narran los hechos en vez de realizarlos en escena, como el teatro exige. Parece como si Tono y Llopis se hubieran limitado a acumular aquel tipo de colaboraciones versificadas tan ingeniosas como ripiosas, que con tanta asiduidad publicaron durante muchos años en la inolvidable “La Codorniz”, y con tales mimbres no se hubieran afanado mucho en estructurar una caricatura de melodrama, género en el que la acción es mucho más preeminente que el diálogo”,³¹⁸ “Hasta el disparate y el absurdo requieren su equilibrio y su arquitectura. Y “Don Pío descubre la primavera” se resiente de ese defecto: le falta ponderación en los efectos y en los personajes. Su comicidad, animada por una intención literaria y poética, de humor inverosímil y fantástico, explicado en escenarios deliberadamente realistas, unas veces se queda corta y otras dispara demasiado lejos y el proyectil de la gracia se pierde. [...] “Don Pío descubre la primavera” encierra una ambición noble: salirse del camino trillado, abrir caminos nuevos al humor teatral, pero esa ambición se malogra en los procedimientos. Su fondo lírico no conmueve ni apasiona, es demasiado abstracto, intelectual y libresco, y en cuanto a la gracia, aunque a veces se consiga con

³¹⁷ Velasco 17-IX-1981: 13.

³¹⁸ *Ibid.*

frases, situaciones y tipos sueltos, no está unida ni soldada a la continuidad de un asunto, de un argumento que queda reducido a desvaída anécdota, con demasiados altibajos, desniveles y rellenos. [...] No pasan de la condición de muñecos de ventriloquía, o, a lo sumo, de “curritos” de guiñol. Por eso la farsa se mantiene en un tono de juego y de diversión, pero sin acertar con lo entrañablemente humano que debe ser todo teatro, hasta el más disparatado y fantástico”³¹⁹ igual a alardes por ser “un tipo de humor que por su reflejo intelectual mantiene toda su eficacia”³²⁰ o que “los años transcurridos no han arrugado ni la situación ni el tema. [...] Por eso mismo, recuperar a Tono y Neville es un plausible acierto, bueno para ser seguido y ampliado en los escenarios de Madrid”³²¹. Se publicaron una plétora de novelas y obras teatrales que vienen a ser recopilaciones más o menos afortunadas de su obra en *La Codorniz: 100 Tonerías* (compilación de viñetas, 1938), *María de la Hoz* (en colaboración con Mihura, 1939), *Automentirografía* (recopilación de viñetas, 1949), *Un drama en El Quinto Pino*³²² (en colaboración con Mihura, teatro, 1953) *Federica de Bramante o las florecillas de del fango*³²³ (en colaboración con Jorge Llopis, teatro, 1953),

³¹⁹ Marquerie 9-II-1946: 18.

³²⁰ Velasco 27-IV-1986: 93.

³²¹ López Sancho 28-II-1992: 91.

³²² Fue representada también en 1986 en Sevilla en la Sala Chicarreros (véase el artículo de Martínez Velasco “Un drama en el Quinto Pino” en el *ABC*, 27-IV-1986: 93). La obra fue muy bien recibida, dice Velasco “La Compañía Andaluza de Comedias ha tenido el acierto de mostrar a la juventud actual un tipo de humor que por su reflejo intelectual mantiene toda su eficacia y conecta perfectamente con el público de hoy. La entusiasta aceptación del auditorio su entrega total a la ficción, su participación en el juego y su larga y calurosa ovación final confirman el anterior aserto. Y es que de entre los diversos tonos en que Tono puede ser representado, Idilio Cardoso ha elegido el de la naturalidad festiva, dejando que el absurdo quede flotando en el ambiente, para hacer del ingenio una brisa gratificante”.

³²³ Fue interpretada en Sevilla en el Teatro Nacional Lope de Vega en 14-IX-1981. Martínez Velasco, escribe: “tiene su mayor mérito en la versificación, en la que se vierten abundantísimos juegos de palabras, equívocos, alusiones y los más diversos efectos. Pero adolece de una grave escasez de estructura dramática. [...] uno y otro [Llopis y Tono] han abusado de la fuerza cómica del texto, plétórico de frases ingeniosas, en detrimento de la acción. En esta obra—que estrenara en diciembre de 1953—[...] se comete el error dramático de que los personajes narran los hechos en vez de realizarlos en escena, como el teatro exige. Parece como si Tono y Llopis se hubieran limitado a acumular aquel tipo de colaboraciones versificadas tan ingeniosas como ripiosas, que con tanta asiduidad publicaron durante muchos años en la inolvidable “La Codorniz”, y con tales mimbres no se hubieran afanado

Cuando yo me llamaba Harry (novela, 1953), *Los caballeros las prefieren castañas* (novela, 1954), *Romeo y Julieta* (novela, 1955), (*La verdad desnudita*, teatro 1955), *Pepelandia* (novela, 1955, que más tarde se publicaría como *Memorias de mí*), *Eva, Adán y Pepe*³²⁴ (en colaboración con Neville, teatro, 1958):

"Tono". Pepelandia. Número extraordinario de Colección Pandora. Cinco pesetas. Cicerón, 16. Madrid.—R.

Revistas y libros extranjeros los sirve rápidamente Librería Duaya, Cal. 11. A...

mucho en estructurar una caricatura de melodrama, género en el que la acción es mucho más preeminente que el diálogo. Esta circunstancia dificulta en extremo la labor de dirección, por cuanto requiere posponer la brillantez plástica del montaje a la dirección de actores, ya que en el texto residen los mayores valores. [...] Muchos juegos de palabras escapan a la comprensión del público, porque algunos actores no dan la matización adecuada al vocablo clave del equívoco del chiste. Y únicamente así podría revitalizarse una obra de tan endeble estructura dramática. [...] El público se ríe los numerosísimos "gags" verbales del diálogo y mantiene humorísticamente sonrisa sin baches apreciables, pero no se entusiasma en la medida que hubiera sido de desear, por culpa de la liviandad dramática y su derivación astracanesca. Aplausos cálidos al final de los tres actos, acentuados en el último para dispensar cordial despedida a los intérpretes y en agradecimiento por las dos horas tan divertidas" (Velasco "Federica de Bramante" en *ABC* 17-IX-1981: 13).

Cuando la misma obra fue interpretada en el 2002 en Madrid, el crítico Pedro Manuel Villora, en un artículo titulado "Parodia de la parodia" dijo: "Como se ve, son títulos que basan su comicidad en la existencia de referentes sumamente populares a los que parodian con un quiebro del lenguaje. [...] Práctica que no era una novedad, pues desde las dos últimas décadas del siglo XIX se registran numerosas obras de zarzuelas y género chico que nacen de la sátira de óperas serias, y cuyos autores [...] llegaron a ser muy populares. En el caso de "Federica de Bramante", el punto de partida es (como hiciese Muñoz Seca con sus astracanes) el melodrama. Así, podemos encontrar desde ejemplos históricos—las aventuras y desventuras forestales de Genoveva de Brabante y su hijito—hasta los entonces actualísimos de Adolfo Torrado. Estos dramas lacrimógenos aspiraban a conmover con todas las de la ley, y la burla planteada por los astracanistas tenía su mayor mérito en la utilización de esas mismas armas para obtener resultados diferentes. [...] Las piezas de Tono y Llopis, como las de Muñoz Seca, cuentan historias propias de los dramas románticos—sólo que exageradas—, y llevadas hasta lo grotesco gracias a la deformación del lenguaje y a un diálogo que enhebra un chiste tras otro. [...] Una interpretación que fuerza lo que de por sí ya está forzado, en lugar de sumar comicidad la resta, se convierte no en una parodia sino en una parodia de la parodia, y eso es lo que en general ocurre con esta versión de "Federica de Bramante o las florecillas del fango" (Villora, (4-VI-2002: 107).

³²⁴ Dice el crítico Alfredo Marquerie del estreno de *Eva, Adán y Pepe*: "Hizo reír con situaciones y frases hilarantes, y al final de cada acto el autor fué aplaudido y salió con los intérpretes. [...] En suma: "Eva, Adán y Pepe" es una "función" más de Tono, con débil consistencia y abundante desenfado" (Marquerie 14-5-1958). Se interpretó en 1992 en el Teatro Real Coliseo de Carlos III, San Lorenzo de El Escorial. El crítico Lorenzo López Sancho escribió: "Los años transcurridos no han arrugado ni la situación ni el tema. Una pareja en viaje automovilista, Eva y Pepe, llegan a un hotel desierto. La inminente catástrofe desatada por un aparato atómico va a terminar con la Humanidad. En el hotel, un solo personaje: el tranquilo, el estoico Adán. ¿O Adán es el nombre del marido? No. Tono y Neville juegan con los símbolos. El marido de Eva históricamente es Adán. Pero este marido es estéril y ante el fin de la Humanidad alguien ha de asumir el deber de asegurar la conservación de la especie. Será el señor que estaba en el hotel. Conflicto entre lo ridículo y la ciencia ficción que se anticipa a este tiempo en que los países tratan de suprimir las armas nucleares. Es decir, problema ultraactual en clave de un humor formalista típico. El de Neville y Tono. [...] En la programación de buscadas calidades del Carlos III, esta versión de aquellos autores de los cuarenta a los que no ha aparecido en los ochenta la

Figura: Anuncio de *Pepelandia* en el *ABC* 20-VIII-1955.



Figura: Estreno en el Reina Victoria de "La verdad desnudita" en el *ABC* 11-III-1955.

Y más: *Conchito* (novela, 1957), *Sobre la vida esa* (novela, 1959), *Con la lengua fuera* (novela, 1959), *¡Viva yo!* (1960), *El señor que las mataba callando* (teatro, 1964), *Memorias de mí* (1966, supuestamente traducida al inglés, francés y al italiano), *Pepsi* (1967, traducción de la obra de Pierrette Bruno), *Memorias de un niño tonto* (novela póstuma, 1981). Hemos reunido una gran parte de los anuncios, reseñas y anteestrenos sobre estas obras a continuación:

Infanta Isabel
Más de 100 representaciones entre risas y carcajadas del gran éxito cómico. *El señor que las mataba callando*, de Tono.

continuación satisfactoria. Por eso mismo, recuperar a Tono y Neville es un plausible acierto, bueno para ser seguido y ampliado en los escenarios de Madrid" (López Sancho 28-II-1992: 91).

Figura: Anuncio de *El señor que las mataba callando* en el ABC, 2-VII-1964.



Figura: Reseña de *Memorias de mí* en el ABC, 17-VIII-1966



Figura: Anuncio para *Memorias de mí* en el ABC, 22-XII-1966.

A B C. MIERCOLES 14 DE MAYO DE 1958. EDICION DE

INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

ESTRENO DE "EVA, ADÁN Y PEPE", DE TONO, EN EL LARA
"El lunes, a Marte", en La Latina
LA PELICULA "EL SEDUCTOR", EN LOS CINES CARLOS III
Y ROXY, A

Cartelera madrileña de espectáculos

Con un elegante decorado de Redondela y un bonito vestuario lucido por Conchita Montes, que estuvo en todo momento graciosa, simpática y llena de naturalidad, lo mismo que Antonio Vico y Gabriel Llopert, se estrenó anoche en LARA "Eva, Adán y Pepe", de Tono. Hizo reír con situaciones y frases hilarantes, y al final de cada acto el actor fue aplaudido y salió a saludar con los intérpretes.

En una breve actuación casi prologal, actuaron también en rápido cometido, Enrique Clossa, Nani Martelo, Luis de Sola e Isabel Vigiola.

Como de la reseña anterior se desprende, esta "función" de Tono queda limitada, en esencia,



Antonio Vico, Gabriel Llopert y Conchita Montes, protagonistas de "Eva, Adán y Pepe", estrenada anoche en el teatro Lara

Figura: Reseña de *Eva, Adán y Pepe* en el ABC, 14-V-1958.

Anteestreno

Esta noche, en el Teatro Club, se estrena "Pepsi", de Pierrette Bruno, en versión española de "Tono". Este dice de la obra:

"Pepsi" es una graciosa comedia de Pierrette Bruno, uno de los actuales éxitos del teatro francés. Ha obtenido el premio Tristan Bernard y ha entrado en su tercer año de permanencia en cartel.

Realmente mi modesta colaboración se ha limitado a respetar el texto original por deseo expreso de su autora.

Pierrette Bruno me envía una simpática y conmovedora carta, que me apresuro a traducir:

"La "Pepsi" francesa me retiene en Pa-

Figura: Anteestreno en el Teatro Club se estrena *Pepsi* de Pierrette Bruno, en versión española de "Tono"³²⁵

³²⁵ En ABC, 16-IX-1967: 88.

Como hemos dicho, todas las novelas se sustentan del autoplagio, el refrito o el *stellionat*³²⁶: son cuentos republicados de revistas, acoplados por un argumento endeble que consiste en un encabezamiento del primer párrafo de cada capítulo o un capítulo escrito como *mise en scene* del resto de los cuentos refritos agrupados torpemente bajo los títulos de sus capítulos, los cuales casi siempre se presentan como anécdotas o incidencias aisladas divididas. Muchas de las novelas³²⁷ (todas escritas en primera persona salvo *María de la Hoz*) tienen un tono autobiográfico, pero rara vez tejen un hilo argumentativo lo suficientemente desarrollado como para crear una unidad argumentativa de la cual se puedan deducir datos biográficos ni realmente el tema, ni la “idea global” de la obra.

Como hemos mencionado, el humor verbal que hacer reír en los cuentos no tiene el mismo efecto en las novelas y parece corroborar el dicho de que lo que puede gustar en pequeñas dosis mata en cantidades: las novelas son un sinfín de juegos de palabras inconexos. González-Grano de Oro lo dice de una forma más favorable: «algunos fragmentos [de sus] libros son repetición –refrito, a veces– [...] Se da en ellos también el aprovechamiento parcial o total de textos que pueden esconderse bajo títulos diferentes [...] Se trata, en cualquier caso, de libros de contenido misceláneo expuesto en forma de diario, memorias, impresiones o comentarios, a los que el autor

³²⁶ Palabra francesa del latín *stellionatus*, de *stellio* (camaleón): «Pris dans acception littéraire, le *stellionat* consiste à se plagier soi-même et à vendre comme inédit un écrit que l'on déjà fait paraître ailleurs» (Mortier 1917) [Entendida en su aceptación literaria, el *stellionat* consiste en plagiar a sí mismo y a vender como inédito lo que ya se ha hecho parecer en otra parte] o «*Fraude consistant à vendre ou hypothéquer un même bien à plusieurs personnes, ou à vendre un bien dont on n'est pas propriétaire*» (Dictionnaire Robert) [Fraude que consiste en vender o hipotecar el mismo bien a varias personas, o en vender un bien del cual no se es propietario]. Esta información se recopila en el libro *Dictionnaire des Plagiaires* de Roland de Chaudenay.

³²⁷ Por ejemplo: *Cuando yo me llamaba Harry* que habla de un viaje a América y a Metro-Goldwyn-Meyer; *Memorias de mí*; *Los caballeros las prefieren castañas*; e incluso *Diario de un niño tonto*.

otorga sin rigor apenas el título de “novela” en diferentes ocasiones»³²⁸. Y González-Grano de Oro tiene razón, pensamos, en todo menos en su cláusula «algunos fragmentos», ya que encontramos que la novelas se componen en su gran mayoría de los textos –en contenido y en número– del autoplagio y el refrito. *Diario de un niño tonto* (1949) representa su primera “verdadera” novela (peca bastante del autoplagio) ya que *Cien tonerías* (1938) es una recopilación de chistes, *María de la Hoz* (1939) no es realmente una novela y lo escribió a cuatro manos. *Automentirografía* (1949) es, igualmente, una recopilación de viñetas. *Diario de un niño tonto* se trata de una “novela episódica” escrita desde la perspectiva de un niño, como se entiende en el título, pero el niño no es «tonto» sino todo lo contrario. El calificativo de «tonto» representa un posicionamiento aporético –socrático– que se utiliza en combinación con la perspectiva infantil *naïve* para crear una falsa ingenuidad con la cual reexamina, tergiversa y critica de manera insinuante la lógica social de base, la vida cotidiana y las convenciones sociales aceptadas:

—Mira hijo, este aparato reproduce la voz humana. [...]
—Todo esto está muy bien, papá. Pero lo que no me explico es qué necesidad hay de reproducir la voz humana. ¿Acaso no hay bastantes voces humanas en el mundo?³²⁹

El niño, con la excusa de ser un niño “tonto”, deja en evidencia a los demás y critica los tópicos:

Llevo tanto tiempo oyendo hablar de negocios a mi padre, que el otro día decidí que me explicara un poco un qué consisten los negocios

³²⁸ González-Grano de Oro 2005: 179.

³²⁹ Tono 1949 [1998]: 99.

y la filosofía pedagógica:

—Veamos, Ramírez, ¿has entendido bien esto?

—No señor —respondí—, ni lo he entendido, ni me importa un comino todo lo que ha dicho.

Este libro, como casi todos los demás, carece totalmente de hilo argumental – aunque mantiene cierta congruencia temática gracias a la presencia y consistencia de los personajes– estructurándose más bien en episodios sueltos a pesar del eje que comprende el personaje central —el niño “tonto”— y sus observaciones. Los temas que se abarcan son los mismos temas de siempre, mientras la escritura está ligeramente retocada para amoldarse al género del relato. Obsérvese, por ejemplo, como en la página 39 (así se llama el capítulo) de *Diario de un niño tonto* (1949) se utilizan, con el mismo tratamiento, los temas de la geometría y geografía de *La Codorniz* (1942):

También podemos saber, gracias a la Geometría, que las cosas redondas se dividen en dos partes, a saber: re y dondas³³⁰.

—¿En cuántas partes se divide una cosa redonda?

—En dos. A saber: Re y donda³³¹.

Su segunda novela, *Cuando yo me llamaba Harry* (1953), empieza por recontar anécdotas autobiográficas de su viaje a los EE.UU. a bordo del *Leviathon*, perfilándose en los primeros capítulos como novela pero que resulta ser, después de unos primeros breves capítulos de encabezamiento, la re-publicación descarada de

³³⁰ Tono 1949: 87.

³³¹ Tono , «Lección de Geografía / Geometría / Aritmética / Magnesia», año II, nº 62, 9 de agosto de 1942.

cuentos suyos —muchas veces sin la más leve modificación— de *La Codorniz*. Se prescinde, otra vez, de cualquier pretensión argumentística y, en partes, reproduce cuentos sueltos sin ni siquiera una introducción o un acoplamiento al “argumento” de la novela.

Para mostrar la organización, el estilo y el autoplagio en sus novelas, haremos un pequeño repaso por su contenido. En el primer capítulo el protagonista explica que es inglés y su nombre: «Aunque me esté mal el decirlo, me llamo Harry Hammersley». En el siguiente capítulo recibe, de una chica, una carta de exagerado sentimentalismo cursi que emplea formulas verbales arcaicas y diminutivos mimosos que se mezclan y confunden irónicamente con alusiones bancarias:

Recibo tu grata fecha 10 del próximo pasado y paso a decirte que siento una viva satisfacción en poner en tu conocimiento lo mucho que te quiero, pinchoncito mío. [...] Te adoro, pichoncito mío, y me duele que en la última partida de fibra manufacturada que me enviaste, hubiera un lote podrido. [...] Algunas veces creo que tu amor por mí empieza a debilitarse y que en tu tanto por ciento de cariño he perdido algunos enteros [...].

En el tercer capítulo, «El invento del cine» —ya se percibe la cualidad del ensamblaje en los nombres de los títulos— el protagonista, de repente, se pone a inventar el cine (para que pueda insertar el cuento que tenía a mano sobre el tema), un tema suyo ya muy manido. Curiosamente, en la misma novela, republica otro cuento publicado por primera vez el mismo día en *La Codorniz*, «Página técnica, como se hace una película»³³². Observe la similitud absoluta —son idénticos salvo dos ajustes menores— entre los cuentos «También nosotros sabemos hablar de Lumiere» y el capítulo de

³³² «Página técnica» n° 77 y «El inventor» n° 35. El texto tal y como lo presenta en la novela es la publicación de un cuento de *La Codorniz* del 22 de noviembre 1942 titulado «También nosotros sabemos hablar de Lumière».

Cuando yo me llamaba Harry:

Toda la Prensa mundial se había lanzado a una grandiosa campaña abogando por la necesidad de inventar este invento, pues el público cinematográfico, sin saber qué hacer ni dónde ir, se paseaba por las calles llenando las ciudades de cáscaras de naranjas [cacahuets en el otro] y de papeles de caramelos. Miles y miles de aficionados en Francia [«en Francia» omitido en otro] acudían diariamente a la mansión de los sabios hermanos Lumière para pedirles por favor que inventaran eso.

—¡Inventen ustedes eso, inventen ustedes eso!—exclamaba el público, loco de impaciencia.

—¿Pero no comprenden ustedes que ahora nos tenemos que afeitar?—respondían los hermanos Lumière, dándose jabón en las caras.

Pero el público, que necesitaba ver cómo Clark Gable daba un puñetazo a Robert Montgomery, y ver cómo Marlene Dietrich levantaba las cejas despreciando a sus adoradores, y ver cómo Fred Astaire se subía encima de las sillas y encima de los aparadores, reclamaba con insistencia el ansiado invento.

Y aquí el texto de *La Codorniz*:

Toda la Prensa mundial se había lanzado a una grandiosa campaña abogando por la necesidad de inventar este invento, pues el público cinematográfico, sin saber qué hacer ni dónde ir, se paseaba por las calles llenando las ciudades de cáscaras de cacahuets y de papeles de caramelos. Miles y miles de aficionados acudían diariamente a la mansión de los sabios hermanos Lumière para pedirles por favor que Inventaran eso.

—¡Inventen ustedes eso, inventen ustedes eso!—exclamaba el público, loco de impaciencia.

—¿Pero no comprenden ustedes que ahora nos tenemos que afeitar?—respondían los hermanos Lumière, dándose jabón en las caras.

Pero el público, que necesitaba ver cómo Clark Gable daba un puñetazo a Robert Montgomery, y ver cómo Marlene Dietrich levantaba las cejas despreciando a sus adoradores, y ver cómo Fred Astaire se subía encima de las sillas y encima de los aparadores, reclamaba con insistencia el ansiado invento³³³.

El siguiente capítulo comienza con la transición endeble: «En el momento de este invento, yo me encontraba en París dedicado a bailar el tango argentino», y procede a describir su «primer amor» con el aliciente de reproducir otra vez las conversaciones pueriles de novios, en las que predomina el lío lingüístico —en este caso del género—, tan comunes en sus cuentos:

³³³ Tono «También nosotros sabemos hablar de Lumière» *La Codorniz*, nº 77, 22-XI-1942.

- Es usted casado?—preguntó Odette, de pronto.
—Yo no. ¿Y usted?
—Yo no puedo ser casado porque soy mujer.
—Eso no es una razón—aclaré—. Yo tampoco soy casado y no por eso soy mujer³³⁴.

En la novela, como en los cuentos, se abusa de la interpretación literal de la locución y el desgaste semántico, un recurso que en teoría se utilizaba para desarmar la frase hecha y el tópico pero que acaba, a base de la repetición, por convertirse a sí mismo en un tópico:

- Me encanta—dijo Odette. Y continuó—: Me encanta porque el baile nos trasporta a países de ensueño, ¿no le parece?...
—Lleva usted razón y lleva usted una mancha en el traje—³³⁵

En el quinto capítulo mata su novia, Odette, de repente «porque apretaba el tubo de la pasta de dientes por la parte de en medio»³³⁶, un procedimiento que ya hemos visto: el final catártico, negro, violento e inesperado como purga de la tensión sostenida del amor cargadamente frívolo. En el capítulo seis se encuentra en la cárcel y en el mismo capítulo sale después de «muchos años». El capítulo siete es un viaje al mar totalmente desarticulado del resto de la novela, viaje en el que se plantea largamente “¿por qué el mar es azul?” y después “¿para qué existe el mar?”, ambos calcos de chistes codornicescos. Después, en el capítulo octavo, se vuelve al tema de la invención, contando la historia de un tal «Don Atlántico García» que inventó el océano atlántico —un buen chiste cuando se contó por primera vez. El capítulo se desparrama en un revoltijo de historias de inventos que se basan en la presentación de

³³⁴ Tono, *Cuando yo me llamaba Harry*, 1953: 12.

³³⁵ *Ibid*, 11.

³³⁶ Idea que hemos visto y que se repite muchas veces: «Entonces, la maté a causa del dentífrico... [...] Mi mujer tenía la mala costumbre de apretar el tubo de la pasta desnitrifica por la parte del centro, con lo cual el tubo se iba aplastando...» (Tono «Carta al juez de la guardia» en 1978: 42).

imposibilidades, lo cual se sazona con hechos históricos que apoyan, superficialmente, la lógica retorcida. En el capítulo número nueve emprende un viaje en barco a Nueva York con la frase: «—Ser millonario no es cosa fácil, pues hay que reunir ciertas condiciones. Una de ellas la de ser millonario...». En el siguiente capítulo, un desconocido se ahoga y nadie le ayuda. Tono aprovecha la ocasión para emplear la adverbialización relativizante: «Acabo de ver cómo se ahogaba un hombre./ —¿Y se ha ahogado mucho?/ —Bastante...». La mayoría del capítulo consiste en una conversación inconexa al estilo *Waiting for Godot* publicado sólo un año antes, en 1952: «—¿Cuándo? / —¿Cuándo qué?/ —¿Cuándo fuma usted?» al lado de otra conversación “filosófica” entre un «profesor Mac Glum³³⁷, de la Universidad de Filadelfia» y su mujer sobre el mar.

Como veremos a continuación, en la obra de Tono, las mujeres son retratadas como prácticas, fuertes, tozudas y mandonas aunque, de alguna manera, simples, y los hombres son todo lo contrario: temerosos, soñadores y filosóficos. *Los humoristas del 27* han sido tildados de misóginos, tanto como rasgo de sus obras como en sus vidas personales. El hombre en general parece ser la proyección del mismo Tono, que se retrata como soñador y poeta filosófico, ya que articula los mismos sentimientos – lo mágico que es el mundo y ver la frescura/superficialidad de la perspectiva – que la conversación en la novela como en un poema inédito:

—Hijo, parece que es la primera vez que lo ves—exclamó su esposa.
—¿Quién sabe si es la primera vez! El hombre pasa por la vida de manera tan superficial, que aunque mira las cosas, la mayoría de las veces no las ve³³⁸.

³³⁷ «Glum» en inglés significa: «triste». Dice: «Él comentó tristemente: —¿Ves cómo somos muy pequeños? Estoy hablando de la inmensidad del mar y tú me ofreces una taza de caldo.»

³³⁸ Tono 1953: 16.

Pasar raudo por la vida
sin pisar el mismo suelo,
sin oler la misma rosa,
sin besar el mismo beso.
No ver el mismo paisaje,
ni mirar el mismo cielo,
beber en todos los ríos,
no soñar el mismo sueño.
No hacer nunca lo que hicimos
para que cada momento
tenga otro sabor distinto
y el perfume de lo nuevo.
Lo pasado ya pasó,
sólo es novedad lo nuevo³³⁹.

En el capítulo siguiente se encuentra en la piscina y extiende un dilatado juego de palabras astracanesco sobre «hacer el muerto». Cuando llega a Nueva York, habla con un cicerone para que vaya a ver la ciudad *por* él, es decir, que el cicerone vaya a ver la ciudad para que el narrador se pueda quedar en la cama. El siguiente capítulo, «Amor americano», consiste en la burla familiar de dos jóvenes novios americanos sentados en un banco que se dicen «Hallo!» diez veces. Después, nos aguarda una descripción greguerística de cómo las máquinas no quieren ser explotadas por sus dueños: «—¿No le daría a usted lo mismo explotarnos pasado mañana?—respondían las máquinas, que eran unas vagas». Sin transición, procede en el siguiente capítulo a la familiar inversión entre pobre y rico. Por la falta de pobres, en «un país tan rico», los americanos ricos van a la casa de unos pobres rogando que acepten su limosna: «—Muy buenas—dice, entrando en la casa—. ¿Viven aquí los pobres menesteros?» Con un toque muy gracioso, en cada ocasión que toca nombrar al pobre, Tono emplea el término «viejecito» junto con un sinónimo de pordiosero: sucio y harapiento, repugnante, asqueroso, maloliente, apestoso, putrefacto, arrugado, inmundo,

³³⁹ Tono «Pasar» 1976.

enmohecido y roñoso mendigo. En el capítulo dieciséis, siguiendo vagamente los pasos reales del autor, el protagonista llega a Hollywood y habla de cómo hacer el cine y de la «materia prima», una copia exacta del cuento «Página técnica, como se hace una película»³⁴⁰ de *La codorniz* de una extensión de tres páginas:

Para hacer una película el primer elemento necesario, y que podríamos llamar materia prima, es la materia prima. La materia prima es una sustancia que se extrae de la celulosa y que, como todos sabemos, está compuesta de celulosa y de materia prima; y es por esta razón por lo que recibe ese nombre **que recibe**.

Una vez en posesión de la materia prima, se procede a la preparación del guión o escenario, llamado también, materia no prima, el cual suele extraerse de "**Currito de la Cruz**"; por cuya razón anhele recibir el nombre de celulosa prima³⁴¹.

En *Cuando yo me llamaba Harry*, el mismo cuento:

Para hacer una película el primer elemento necesario, y que podríamos llamar materia prima, es la materia prima. La materia prima es una sustancia que se extrae de la celulosa y que, como todos sabemos, está compuesta de celulosa y de materia prima; y es por esta razón por lo que recibe ese nombre.

Una vez en posesión de la materia prima, se procede a la preparación del guión o escenario, llamado también, materia no prima, el cual suele extraerse de una **historia del Oeste [en vez de «Currito de la Cruz»]; que sabe la abuela de la productora**³⁴².

Después, en otro capítulo copiado por completo de un artículo suyo de *La codorniz*, nos explica “cómo es el cine en Hollywood”, y después se introducen varios chistes repetidos de *La Codorniz* como: «un agujero muy bueno, por el cual no se caen las cosas porque está tapado» y «Hoy voy a inventar un invento muy gordo» ambos del cuento «El inventor»³⁴³. Sigue describiendo el proceso cinematográfico con observaciones como: «se podría ganar más de películas si sólo se pagaran los actores

³⁴⁰ Tono «Página técnica, como se hace una película» *La Codorniz*, nº 77, 22-XI-1942.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *La Codorniz*, nº 35, 1942.

cinco centavos». Paso siguiente, el protagonista conoce a otra mujer en una farmacia y se enamora. Siguiendo el argumento incoherente de cuentos ligeramente cosidos, va a una conferencia sobre el cerebro humano acompañado por una pianista «eximia». A continuación, en «En vista de lo científica que se [le] estaba poniendo [su novia]», rompe con ella. Espontáneamente, nos habla otra vez de un señor que «se pasaba la vida inventando inventos», todo copiado directamente del cuento de *La Codorniz* «El inventor que inventaba inventos (cuento)», publicado el 1 de febrero 1942. En el capítulo veintitrés decide «dedicar[se] a los negocios» y casi compra un vagón de queso de un comerciante, otra copia, del cuento «El hombre de negocios (cuento que se refiere al hombre de negocios)» de *La Codorniz* del 27 de septiembre de 1942. Se presenta, sin pretexto ni aviso, en el capítulo veinticuatro, el doctor Rasurel, que fabrica camisetas de pelusa. Y sin el menor vínculo se encuentra en la cama con un ladrón debajo de la cama, en una copia textual de «El ladrón (cuento de ladrones)» de *La Codorniz* 18 de octubre de 1942. Sin explicación, se enamora, de la tercera mujer de la novela, y en siguiente capítulo aprovecha otra vez para hacer la típica conversación inconexa y exagerada entre novios, mostrándose los juegos verbales ingeniosos y errores de todo tipo:

—¿Serías capaz de todo por mí?
Yo respondí con voz firme y segura:
—De todo.
—¿Hasta de quitarte la vida?
—¿Qué vida?
—Esa que tienes en el cuerpo.

Y la novela acaba a la manera predilecta de Tono, con un cataclismo inesperado y algo desprovisto de sentidos: el protagonista se suicida con veneno porque la chica se lo

pide.

Como se percibe en este resumen de *Cuando yo me llamaba Harry*, las novelas fracasan por varios motivos:

1. Son la mera re-publicación de los cuentos ya publicados en la forma de capítulos. Esto, en principio, no tendría por qué ser un problema si el lector no reconociera el cuento original. Sin embargo, por el abuso del refrito, se produce un problema estructural gravísimo (que no se le puede atribuir al deseo de Tono de desbaratar la estructura clásica de la novela), ya que el argumento nunca arranca debido al exceso de cuentos refritos no acoplados. El efecto global es que sus novelas ni siquiera parecen pertenecer, propiamente dicho, al género de la novela.
2. Cuando no se autoplagio, lo que produce es, la gran mayoría de las veces, una repetición mecánica de tema y estilo de algo que ya ha hecho
3. Las pocas transiciones que ofrece son incoherentes. El argumento, en sus mejores momentos, dura cuatro páginas. Hay una carencia absoluta de unidad estética, temática, etc.
4. Los juegos verbales y la desconexión vuelta mecánica son cansinos y repetitivos.

Las obras de formato largo de otros artistas del grupo – Mihura, Jardiel Poncela o incluso Ramón – no padecen de las mismas síntomas. Neville menciona, sin el por qué, que las novelas de su siglo eran inferiores a las del siglo «patatero» y «ultraburgués» del XIX:

El siglo XIX es un siglo patatero, y por lo tanto, ultraburgués. Apenas si los románticos abren las alas hacia un vuelo, generalmente cursi; pero lo demás es ramplón. Siglo de grandes novelistas, estos lo son en grado superior mucho mejores que los que les hemos seguido después³⁴⁴.

³⁴⁴ Neville 1969: 739.

Aunque tal vez Neville *se le olvida* que la mayor parte de los mejores novelistas tuvieron que exiliarse en 1939 y que el género no volvería a recuperarse en España hasta mediados los cincuenta. En cuanto a la falta de novelas vanguardistas buenas encuentra, Gaos explica que la «huida [de los vanguardistas] de lo real fue el motivo de que los géneros literarios que más necesitan sustentarse en la experiencia de la vida y en el consenso social —la novela, el drama— fueron pocos, o desafortunadamente cultivados, perdiendo su predicamento en favor de la poesía, que permite otras libertades»³⁴⁵ a lo cual añadiríamos también los géneros humorísticos y gráficos (como viñetas).

La tercera “novela” de Tono, otra «novela del sábado», *Los caballeros las prefieren castañas* (1954), comienza con un párrafo en que confiesa —no sin ironía— que el narrador nunca había escrito una novela, (después de haber publicado *Diario de un niño tonto* (1949) y *Cuando me llamaba Harry* (1953). Además del soliloquio teatral, *Los caballeros las prefieren castañas* emplea el aparte teatral: el escritor explica al lector su proceso de escribir, y escribe una novela dentro de la novela:

Confieso que nunca he escrito ninguna novela. Por eso, antes de ponerme a escribirla, me he preguntado: ¿Qué es una novela?... Y, como soy bastante educado para conmigo mismo, me he respondido inmediatamente: Una novela puede ser lo que le pase a don Federico un día que sale de su casa. Y, acto seguido, me puse a escribir:

—Buenas tardes, doña Enriqueta.

—Buenas tardes, don Federico.

Ya tenemos en la calle a don Federico. Ahora habrá que ambientar la calle:

“La calle estaba oscura. Un reloj lejano—podría también ser cercano, pero lejano siempre es más misterioso. Sigo:

Pero este motivo no dura. El resto de la novela es un manual para el hombre

³⁴⁵ Gaos 2003: 20.

enamorado al modo de *Amores, Ars Amatoria, o Remedia amoris* de Publio Ovidio Nasón, con capítulos (otra vez cuentos autoplagiados) como: «La importancia de saber elegir novia», «Las primeras miradas», «Las primeras cartas», «El carácter de la mujer», «Consejos a la recién casada», «El lenguaje de las flores, las plantas y los frutos», «Como debe educarse a los niños» y «Las frases amorosas», aunque los consejos que da son más bien burlescos.

Los caballeros las prefieren castañas enmascara la falta de un argumento con cierta coherencia temática. Tono elige un tema sobre el cual había publicado muchos cuentos (los novios, el amor, la vida familiar) para así poderlos reeditarlos como si esos fragmentos se sumaran a una novela. Se crean los mismos escenarios de novios, novias y padres y se apoyan en la misma crítica de los tópicos y el autoplagio de cuentos de *La Codorniz* como «Lección de Geografía» del 9 de agosto 1942, aunque en *Los caballeros las prefieren castañas* lo hace menos que en otras novelas.

No analizaremos las siguientes novelas *Con la lengua fuera*³⁴⁶ (1959) y *Sobre la vida esa*³⁴⁷, ambas de 1959, ya que, como las novelas que hemos visto, no son más que re-publicaciones de historietas y chistes refritos, en que los mismos personajes hiperbólicos (médicos, inventores, profesores y enfermeros) abarcan los mismos temas de las mismas maneras. En 1961 escribe la pieza teatral *La última opereta: farsa en tres actos* con Rafael J. Salvia y Alfonso Paso y «Minouche». Es una adaptación de *La plume* escrita en 1955 y publicada en París Théâtre en 1956, de Pierre Barillet y Jean Pierre Gredy³⁴⁸ en que Minouche, una chica de 14 años una

³⁴⁶ El título de *Con la lengua fuera* procede del hecho que en la consulta del médico es el doctor quien va “con la lengua fuera”, intercambiando, efectivamente, su papel con el del paciente.

³⁴⁷ Lo único que tiene de nuevo *Sobre la vida esa* es que trata, en cierta medida, temas de actualidad, pero para peor: el humor puro vuelto negativo y crítico tiene un efecto más bien hipócrita y santurrón.

³⁴⁸ Un escritor francés nacido en Egipto en 1920.

estudiante fracasada, es una desgracia para su padre, un profesor de humanidades. La sorpresa es extrema cuando se descubre que ella es autora de un *best-seller*.

Su sexta y última “novela” *Memorias de mí* (1966), es la re-publicación de *¡Viva yo! Historia larga de una vida corta* (1958) que fue, a su vez fue retomada de *Pepelandia*³⁴⁹. En todo caso, *Memorias de mí* es su mayor logro en el género de la novela y su última novela si no se cuenta *Memorias de un niño tonto*, de publicación póstuma y muy parecida a *Diario de un niño tonto*. A base de transiciones y párrafos que sirven de encabezamiento se consigue desarrollar un argumento tenue: las supuestas ocurrencias del rey absoluto de Pepelandia.

Visitados por [*Tono*] a contra corriente; descolocado voluntariamente el haz de luz de la observación, sus efigies, sus sombras aparecen transformadas en materias y materiales “nuevos”, aunque su origen sea ya un lejano chispazo de luz, antes claramente humano, ahora deshumanizado y, por tanto, surreal³⁵⁰.

En realidad los capítulos son cuentos autoplagiados. El capítulo introductorio (la re-publicación del cuento «Frase e intelecto, ensayo filosófico», nº 76 de *La Codorniz*, 1943), se empeña en una idea totalmente aislada del resto de los capítulos, la infantilización del lenguaje, lo cual comprueba la idea de Moreiro sobre el lenguaje particular desarrollado entre Mihura y Tono: «La inanidad del lenguaje, y por tanto también de las ideas que transmite, se ha convertido en el principal objetivo de la lucha contra el tópico»³⁵¹. Y es a través del hablar de barón de Montespín, «maestro de protocolo», que «llegó a reducir su vocabulario a tan pocas palabras, que su corrección resultaba excesiva», que la novela logra su mayor coherencia y legibilidad:

³⁴⁹ *Pepelandia* se publica en miniatura sin fecha. Fue la primera versión de *¡Viva yo!* acabada alrededor de 1953.

³⁵⁰ González-Grano de Oro 2005: 191.

³⁵¹ Moreiro 2004: 218.

–“Pa”–exclamó el barón, subrayando lo dicho por su entrañable amigo. [...]
–“¡Tata!”. [...]
–“Pu”–aseguró el barón, emocionado visiblemente.
–“Coco”–dijo, cada vez más turbado de emoción el barón de Montespín³⁵².

Y aunque el título promete una especie de autobiografía, se mantiene la línea inverosímil como hizo Mihura y Jardiel Poncela en sus respectivas memorias.

Al contrario de lo que ocurre en su obra gráfica, en que hay una evolución vertiginosa, no hay evolución ninguna en cuanto a su humor y estilo escrito:

No he cambiado sencillamente por esa dificultad mía que le digo para materializar los chistes. Yo me he creado un mundo de monigotes que está en función del tiempo que me tocó vivir³⁵³.

Y se baraja, pues, hasta los últimos días, el mismo humor disparatado del juego de palabras fácil y la ocurrencia –a veces insípida–, que resultaba nuevo cuando lo cultivaba en *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, y *La Codorniz* pero no en las décadas cincuenta y sesenta. Dice Tono: «Por mucho que quiera uno épater le bourgeois, como dicen los franceses, al final acaba uno por retratarse ante la Torre Eiffel, en París [...]»³⁵⁴.

En 1968, cuando es entrevistado en el *ABC* por haber recibido el premio Míngote, en vez de presumir de sus muchos logros, Tono se decanta por la modestia y la autocrítica, matizando que su obra fue «nada trascendente» y de que no ha hecho «nada bueno»³⁵⁵.

³⁵² Tono 1966: 53-54.

³⁵³ *Ibid*, 81.

³⁵⁴ Tono «Con la cámara a cuestas» en 1978: 210.

³⁵⁵ F. Villagran. «Antonio de Lara Gavilán» [Entrevista] en el *ABC* 30-III-1968: 79-81.



Figura: Foto de Tono en el Premio Mingote en *ABC* 30-3-1968.

Cita como causas, sin refugiarse en ellas como excusa, la atmósfera española en que «Ionesco si hubiera escrito en español y estrenado en Madrid, habría fracasado. Nosotros empezamos mucho antes que Ionesco»³⁵⁶; menciona su carácter indeciso y que, «las situaciones, los chistes se [le] ocurren con gran facilidad. Pero luego viene expresarlos en papel...»³⁵⁷; y que por haber trabajado en tantos medios que se diluyó demasiado así como el refrán: “quien mucho abarca aprieta poco”. También cita, en varias ocasiones, que siente que se tenía que frenar artísticamente, y que no pudo expandirse a otros géneros, como la tragedia, por la etiqueta de humorista que se había ganado.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibidem* 81.

6. [1947] y 1967-1976. Obra cinematográfica, interpretación y guiones.

A partir de sus 50 años de edad, algunos de los proyectos y guiones cinematográficos de Tono se realizaron, aunque nunca con demasiado éxito. Tuvo una primera aventura en el cine temprano, en 1947, con su guión de *La quiniela*, dirigido por Ana Mariscal. En el mismo año Tono escribe con Enrique Llovet y dirige la película producida por Terramar Films, *Canción de Medianoche*, en blanco y negro, con la interpretación de actores como Rafael Bardem, Julia Caba Alba, Ricardo Calvo, Isabel de Pomés, Juana Mansó, Guillermo Marín, Gina Montes, Carlos Muñoz. Y todavía en el mismo año, escribe *Habitación para tres*, una adaptación de su comedia *Guillermo Hotel*³⁵⁸ (estrenada el 8 de mayo 1945 en el teatro Infanta Isabel) que dirige en 1951, una comedia ligera de tópicos, malentendidos y el lenguaje disparatado: una joven que está a punto de casarse se hospeda en un hotel, pero la habitación que se le ha asignado está ocupada por un chico joven. Pronto descubren que debajo de la cama hay un ladrón y las cosas empiezan a complicarse.

³⁵⁸ Dice Tono: “avanzo con *Guillermo Hotel* por el sendero de un humor sin ortigas, sin amargura y sin acidez. Tímidamente, mis personajes piden su venia para cruzar el arco del teatro, sin pretender, ni mucho menos, derribar sus columnas de papel pintado. Intactos quedan los viejos moldes, y más bien la preocupación de una “carpintería” sólida, precipita la comedia en compañía de las más clásicas. Un solo lugar de acción: habitación en el “Guillermo Hotel”. Un tiempo mínimo: veinticuatro horas escasas. Y dentro de este margen, una teoría de personajes trastocados por un azar caprichoso y divertido. Encajar estos personajes y darles vida, es tarea con la que la compañía del teatro Infanta Isabel, con la admirable Isabelita Garcés, a la cabeza, reitera en esta temporada un cariño por mi obra que no sé cómo agradecer” (“Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas: Estreno de *Guillermo Hotel* en el ABC, 8-5-1945: 24).

«Habitación para tres»

Dirección: Antonio Lara «Tono».
Guión: «Tono» y J. González Ubie-
ta. Blanco y Negro. Distribución:
Mercury Films-El Corte Inglés. Pre-
cio aproximado de venta: 1.995 pe-
setas. Principales intérpretes: José
Luis Ozores, Armando Moreno, Ma-
nuel Gómez Bur. COMEDIA.



Versión cinematográfica de la obra
teatral del propio «Tono», «Guiller-
mo Hotel», que constituyó un gran
éxito en la escena. Conserva el in-
genioso humorista y escritor la
mayor parte de los diálogos en su
transposición a la pantalla. Una
buena muestra del cine español
de humor de los años cincuenta

Figura: Anuncio para *Habitación para tres* de Tono en el *ABC* 3-1-1988.

A B C. MARTES 8 DE MAYO DE 1945. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 24.

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

Auto crítica

Hoy, martes, se estrena en el Infanta Isabel Guillermo Hotel, también en tres actos, original de Tono, y se gira una obra.

"Cuando alguien escriba nuevamente el título de la vida será forzado que se detenga en esta gran comedia del humor por el humor, de la alegría, la gracia y de la comedia en su víctima. Hay muchos omisiones para el humor cuando uno está decidido a decirse semejante, aprovecharse al salir de la cárcel por de la crítica, hacerla dar una vuelta en torno a él y labrarlos a la verdadera solitud con que una gran mayoría de espectadores debe contemplar en silencio a sus semejantes. No ha llegado todavía a eso, creo, por esta parte, que el teatro de hoy debe fomentar en la vida de ese mundo de hoy debe fomentar en el mundo. Esta clave contra el teatro de humor como a su hermano mayor, el teatro político, un papel decisivo en la literatura moderna. Por eso escribo teatro y por eso he escrito "Guillermo Hotel".

Dicho está que, por lo tanto, vamos con "Guillermo Hotel" por el espíritu de un humor sin celos, sin amargura y sin acidez. Timidamente, mis personajes piden a la vida para cruzar el filo del teatro, sea primero, ni mucho menos, detallar sus escenas de papel pintado, jactarse, quedar los viejos moldes, y más bien la preocupación de una "espantosa" vida, precipita la comedia en compañía de las más clásicas. Un solo lugar de acción: habitación en el "Guillermo Hotel". Un tiempo mínimo: veinticuatro horas escasas. Y dentro de este espacio, una acción de personajes relacionados por un amor caprichoso y divertido.

Encajar estos personajes y darles vida, es tarea con la que la compañía del Infanta Isabel, con la admirable Isabella García, a la cabeza, realiza en esta temporada un teatro por mi obra que no sé cómo agradecer. En este momento quiero anticiparles mi gratitud por su esfuerzo. Con este anuncio en que el buen tiempo de la primavera madrileña, arrastra muchas y buenas obras a mi sencilla habitación de "Guillermo Hotel".

Todo el admirable bailarín Vicente Escudero, que desde ahora en adelante se dedicará a la enseñanza de la coreografía.

Para su despedida en Madrid y acompañada de la gentilísima Carmen García, ha escogido de su repertorio los bailes que de un modo más puro y esencial—sin preocupaciones de galerías—se consideran como divos de la danza del gran arte de la danza española y universal.

Estrenos en los "cines"

Gran Vía: "La noche del martes"

Ha dirigido esta película el Sr. Sebastián Bismuth, sin duda, del mejor propósito, pero en "la noche del martes" esa propuesta falla, porque en la realización se notan demasiados fallos.

No queda más decir que al Sr. Sebastián le falta preparación, visión cinematográfica para más altas empresas, toda vez que al lado de una labor titánica existen aciertos que acreditan la pericia y el buen sentido de un director.

Continúa la película a recobrar calidad en su segunda parte, pero en cualquier caso a "La noche del martes" le falta dinamismo para encajar la escena.

Johel de Fuent, Guillermina Grin y Tony PARRY, tres magníficos artistas de la pantalla, sobreabundante sus respectivas papeles dentro de un ambiente argumental poco propicio al incremento.—M. I.

**IMPERMEABLES
& GABARDINAS
GUERRERO**

Desempeñan servicios por ser vendedores directos al público.
MONTEBA. 18. P. BAL.



Guía del espectador

"Los maridos se divorcian de sí a Nueva", comedia argentina, con estrenos, mañana, Aurora Rodríguez y Valentina León, Teatro Alcazar.

"Vieja es así", tres últimos días del primer programa de esta maravillosa producción Espinosa, teatro Alcazar.

Comedia. Todos los días, teatro, teatro. El extraordinario caso de María González, gran éxito de Hódones y Corral, teatro de la Compañía de Taramona.

"Hace razón don Sebastián", tarde y noche, teatro, teatro de Emilio Merlo, Pella, Domingo, Rodríguez, Rosales y Portilla, teatro el Infanta Isabel, teatro Caldera.

Extraordinario acontecimiento. En esta ocasión, estreno en el teatro Español de la noche vereda libre de Antonio, de Bofecón, hecha por José María Pereda.

"Una familia de estrado", de Prada e Iguera, mañana, mañana, noche, por Mariano Azaña, teatro Alcazar.

Hoy, noche, estreno: Guillermo Hotel, de Tono, el triunfo de los mil caracoles, por Benito, Fontalba.

"Las bodas de Camacho", Guadalupe Muñoz Sampedro, teatro de la Compañía de Taramona, teatro Caldera.

Grandiosa representación. Antigua, la obra leonés de un gran poeta griego, en la versión libre de un gran poeta de hoy, esta vez, en el teatro Español.

Plaza de toros de Madrid. En jueves 10 de mayo, a las 8.15 de la tarde, plaza de toros de Madrid. Novillos de Perea de la Compañía, para Hódones, Llorca, José Calvo y Antonio Taramona de Madrid, en esta plaza, Calvo, José María, de cinco de la tarde a nueve de la noche, y novillos 9, de diez de la mañana a una de la tarde.

Cartelera madrileña

TEATROS

ALCAZAR. (P. 18, 20.000) — 7 y 11: Aquella noche con los ojos cerrados. — 8 y 10: La familia de estrado. — 12: Los maridos se divorcian de sí a Nueva. — 14: Los señores de la familia de sí a Nueva. — 16 y 18: La noche del martes. — 20: La noche del martes. — 22: La noche del martes. — 24: La noche del martes. — 26: La noche del martes. — 28: La noche del martes. — 30: La noche del martes. — 1 y 3: La noche del martes. — 5: La noche del martes. — 7: La noche del martes. — 9: La noche del martes. — 11: La noche del martes. — 13: La noche del martes. — 15: La noche del martes. — 17: La noche del martes. — 19: La noche del martes. — 21: La noche del martes. — 23: La noche del martes. — 25: La noche del martes. — 27: La noche del martes. — 29: La noche del martes. — 31: La noche del martes.

Figura: Autocrítica y anuncio del estreno de Guillermo Hotel de Tono en el ABC 8-5-1945: 24.

En ese mismo año que escribió *La última opereta*, con 66 años Tono acaba el guión *La pandilla de los once*, producido y dirigido por Pedro Lazaga con las actuaciones de Adolfo Marsillach, Manolo Gómez Bur, Manolo Morán, Margot Cottens y Pepe Isbert. Es una farsa en que «El Rubio», jefe de una banda de maleantes, hace partícipes a sus hombres de un proyecto forjado en su privilegiada mente: entrar en el Banco de España de Madrid excavando por una galería en la Cibeles:



Figura: Entrevista con Tono por Guillermo Bolin en *Blanco y Negro* 2-XII-1961: 63, titulada: «Una breve conversación con “Tono”, guionista, director y actor cinematográfico sobre rodaje de “Pandilla de los once”». Dice: “Tono—en el centro de la fotografía--, intérprete de “Niebla” que dirigió, en París, Benito Perojo. El dice que hizo un fogonero tan perfecto que en seguida quiso contratarlo la Renfe. El que está a su derecha es el que fué famoso actor español “Pitouto”.

Tono filmó la mayoría de sus películas en la época del tardofranquismo, en los años 70, una época agitada por el final de la dictadura de Franco y el inicio de la transición hacia la democracia. No es hasta 1977 que se autoriza *Viridiana* de Luis Buñuel. A partir de 1975 florece el cine de oposición al régimen franquista, con cineastas como José Luis Borau (*Furtivos*, 1975) y Carlos Saura (*Cría cuervos*, 1975). Hubo también un cine de oposición antes de 1975 pero siempre dentro de los

estrechos márgenes que permitía la censura, como lo son, por ejemplo, casi todas las películas de Saura desde *La caza* en 1968 hasta *La prima Angélica* en 1974 y otras películas como *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice en 1973.

Bajo lo que quedaba de la censura en 1971, Tono dirige *Adiós Cigüeña, adiós* con guión de Manuel Summers, que narra la historia de Paloma y Arturo, niños de 13 y 15 años que conciben, después de un episodio de sexo “casto” –apenas se tocan– un hijo. Ocurre cuando, después de un “noviazgo” inocente, propio de esa edad, tienen un breve encuentro sexual, que parece al espectador nada más que un beso. Paloma, la madre de 13 años, no tiene madre, su padre nunca está en casa y su abuela es presentada como una bruja horrible. Los padres de Arturo son burgueses, autoritarios y conservadores, y no quieren más que el orden y el respeto: la probabilidad de una aceptación por parte de las familias es nula. Se intentan casar pero esta opción también les es vetada. Finalmente, acaban por casarse en el barquito de remar con un amigo de 11 años como cura. Una pandilla que se las arregla para traer el niño al mundo y cuidarlo por turnos en una azotea abandonada para que no se enteren los padres. Se notan los toques de Tono intermitentemente, sobre todo en alguna construcción verbal disparatada, algún que otro retruécano y el uso de ciertos recursos retóricos en las conversaciones de los niños.



Figura: Anuncio para *Adios cigüeña, adios* en el *ABC*, 21-I-1972.

Ya en la época de la transición, en 1976, a sus 80 años de edad, bajo la dirección de Eduardo Manzanos, hace de intérprete en *El chiste*, una película de distintos fragmentos en la que los actores y humoristas cuentan e interpretan chistes. Los otros intérpretes son: Alfredo Mayo, José Luis Coll, Manuel Ayuso, Manuel Codeso, Tomás Zori y Tota Alba. En los sesenta florece la comedia en el cine español, no solamente en sus aproximaciones más ramplonas, sino también en vertientes más “finas”, por ejemplo, con películas como *La escopeta nacional* (1977) de Luis García Berlanga. Dada la popularidad de la comedia en esta época, el humor de Tono podría

haber disfrutado una recepción algo más favorable aunque pese a este florecimiento, aun en su vertiente más “casposa”, el humor de Tono hubiese resultado demasiado anticuado para el espectador de la época.

Tono escribe también, con la ayuda de Rafael J. Salvia y Alfonso Paso, *La mujer es un buen negocio*, que se estrena en el 14 de febrero de 1977, dirigida por Valerio Lazarov. Recaudaría más de 500.000 euros con el reparto siguiente: Manolo Escobar como Manolo Alonso, Didi Sherman como Pepa, Antonio Garisa como Campeche, Iris Chacón como Alma y Mari Santpere como Empleada de Alma. Fue reeditada en 1987, 1998 y 2003 por Divisa Home Video, D.L. de Valladolid. Se trata de la historia –originalmente no apta para menos de 18 años– de Manolo Alonso, un limpiabotas aficionado al cante que sale con una chica guapa llamada “Pepa”. Por padecer de las características generales de obra de Tono en los años setenta, no fue muy bien recibida por la crítica, en el *ABC*, el crítico “P. C.” la describe de la siguiente manera:

Tiene un asunto plagado de tópicos, aderezado con unas cuantas canciones de aceptable factura y salpicado de chistes, casi todos facilones de diálogo. [...] Lazarov, conocido por sus alardes televisivos, no los utiliza aquí, mostrando simplemente, una cierta corrección unida a una casi absoluta falta de imaginación cinematográfica³⁵⁹.

³⁵⁹ P.C. «“La mujer es un buen negocio”, de Valerio Lazarov» en el *ABC* 20-II-1977: 72.

Capítulo II. El humor de *Tono*

— ¿Y el humor? ¿Qué es el humor?

—Eso que nos preguntan siempre y que nunca sabemos explicar³⁶⁰.

La gente se sorprende cuando conoce a un humorista y descubre que es, poco más o menos, como todo el mundo. —Nadie diría que es usted humorista— me han dicho innumerables veces³⁶¹.

En que sus parodias sean descomposiciones de los tópicos, el humorismo de Tono está en armonía con las ideas de Pirandello y en cierta medida Richter³⁶² que ven la labor del humorista como la contraria del poeta épico que *compone* un carácter de una «lucha de elementos opuestos y repugnantes; pero que con estos elementos *compondrá* un carácter y querrá que sea coherente en todos sus actos»³⁶³ mientras el humorista, según Pirandello, «*descompone* el carácter en sus elementos, y así como aquél procura mostrarlo coherente en todos los actos, éste se divierte representándolo en sus incongruencias»³⁶⁴, lo cual es una buena descripción del mecanismo que emplea Tono, por ejemplo cuando descompone al hombre en sus componentes físicos más rudimentarios, refiriéndose al hombre como un especie de «caparazón» de piel llena de vísceras rodeadas de carne y esto rodeado de piel, y la piel rodeado de chaqueta. En el mismo cuento, «Aquella hermosa tarde», Tono una parodia, y, en cierta manera descomposición de los valores de la estética de la novela rosa cuando se refiere a la cabeza como una cosa que «les sirve para dormir las noches y para levantarse por las

³⁶⁰ Tono en el diario Alerta de Santander 10-IX-63 entrevistado por Jesús Sotos. Quizás sea una imitación de Ionesco en La Cantatrice Chauve: «MME MARTIN: Quelle est la morale?/LE POMPIER: C'est à vous de la trouver».

³⁶¹ Tono, El pobrecito humorista Prensa Española 1978: 24.

³⁶² Richter 1884 también entiende el humor «como destrucción de lo sublime».

³⁶³ Pirandello 1968: 27.

³⁶⁴ *Ibid.*

mañanas» y que se sitúa, cómo no, «debajo del sombrero gris con cinta negra».³⁶⁵

Pormenorizamos todas estas influencias a lo largo del trabajo, su esquematización inicial que acabamos de esbozar servirá como preludio conceptual a este capítulo y al siguiente, en los cuales se pretende ubicar la obra de Tono dentro de los marcos teóricos y estéticos pertinentes.

1. Paralelismos entre las epistemes de Foucault y «la misteriosa y compacta solidaridad del arte» de Ortega y Gasset.

*Ellos [Los humoristas del 27] fueron quienes llevaron a cabo, tal vez sin tener plena conciencia de ello, la afirmación que hizo Ortega y Gasset en 1906 de que el arte aísla de la vulgaridad, de modo que el humorismo deviene, en opinión de Wenceslao Fernández Flórez, en una posición ante la vida, en la sonrisa de una desilusión, que supone un desfase entre lo real y lo ideal*³⁶⁶.

*Si fuera verdad lo que afirma Ortega, pintar un mendigo sería arte bajo, y pintar un caballero arte noble*³⁶⁷.

En su libro *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines* (1966) [*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*],

Foucault reintroduce al vocabulario filosófico moderno el concepto de episteme³⁶⁸

³⁶⁵ Tono «Aquella hermosa tarde» La Codorniz nº 55, 1942.

³⁶⁶ Burguera y Fortuño en Vanguardismo y humor la otra generación del 27: 8.

³⁶⁷ La Caverna del humorismo (Baroja 1986: 59).

³⁶⁸ Escrita «la episteme» según la DRAE aunque las ortografías abundan. Del francés épistémè (ortografía utilizada por Michel Foucault) pero también épistémé y épistémê y estas del griego ἐπιστήμη «ciencia» con cierta similitud con el concepto de Kuhn de «paradigma», el concepto alemán «weltanschauung» y el inglés «worldview». La episteme es descrita por Albano como: «la suma o conjunto de saberes y categorías objetivas que determinan la apertura y cierre de los conocimientos, conforme a un régimen de aparición, permanencia, vecindad, analogías, diferencias [... Las] epistemes no responden a una periodización histórica, sino que su criterio de demarcación se basa en la serie de procesos discursivos que tienen lugar en su interior, y que bajo su efecto, condicionan la aparición, emergencia, y caducidad de ciertos objetos y enunciados». (Albano, Sergio, “Michel Foucault - Glosario epistemológico”, Ed. Quadrata, Buenos Aires, 2004: 136). Michel Foucault mismo define la episteme como «...où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité... » (1966

para expresar la condición fundamental cambiante de la verdad constituida por el discurso y los rasgos lingüísticos predominantes de una época, lo cual actúa como un trasfondo invisible que crea y acoge a todo pensamiento y creación. En este apartado, después de profundizar en el concepto de la *episteme* y conceptos adyacentes, apoyándonos en las descripciones anteriores del Humor Nuevo que trazan su ruptura lingüística y discursiva con el humor anterior, y finalmente incorporando observaciones sociológicas afines de Ortega y Gasset, argüiremos que las innovaciones del Humor Nuevo fueron tan cardinales que se podría entenderlas como la institución, indicación o inauguración de otra *episteme*. El empeño del Humor Nuevo, sea el rechazo de lo antiguo o la apuesta por lo lúdico y lo inverosímil, representa un cambio, o bien una inversión de valores de fondo, de esquema, de discurso y, por descontado, de lenguaje, la cual representa el cumplimiento de los requisitos para un cambio de *episteme*.

En la *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Foucault se ocupa del estudio de las diferentes epistemologías de las diferentes *epistemes*; cometido surgido de un texto de Borges³⁶⁹ en que se plantea una taxonomía peculiar de animales, en que «hay un desorden peor que lo *incongruente* [...] el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles

: 13) [dónde los conocimientos, vistos fuera de todo criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, asientan su veracidad (positividad) y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, pero más bien la de sus condiciones de posibilidad]. Es de notar que la DRAE ha incorporado a la definición de «*episteme*» el significado que Foucault le dio al término: «Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas».
³⁶⁹ El texto de Borges, citado por Foucault dice que existe: «Cierta enciclopedia china» en que está escrito que «los animales se dividen en a] pertinentes al emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pelo finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas» (Foucault 1966: 6).

órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría [...] definir más allá de unas y de otras un *lugar común*»³⁷⁰. La taxonomía «peor que lo incongruente» es la taxonomía que mina la virtud del mismo lenguaje y despoja a la coordinación sintáctica necesaria para formar oraciones y expresar conceptos (denominada la «heterotopia»), cayendo en la pérdida de la relación entre «las palabras y las cosas»:

Inquietan porque minan secretamente el lenguaje [...] arruinan de antemano la “sintaxis”. La incomodidad de hacer reír al leer Borges se transparenta sin duda en el profundo malestar de aquellos cuyo lenguaje está arruinado: han perdido lo “común” del lugar y del nombre. Atopía, afasia³⁷¹.

Y, a continuación, Foucault determina que los mismos códigos de la cultura, la comunicación, la moral y la percepción conllevan un marco dentro del cual se entiende a todo y a sí mismo:

Los códigos fundamentales de la cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá³⁷².

Foucault procede a delimitar esos «códigos fundamentales» al espacio-tiempo —épocas y lugares— y así de forma matemática resulta que si los códigos fundamentales cambian en diferentes épocas y lugares y son lo que rige el lenguaje, la percepción, las técnicas, los valores y la jerarquía de las prácticas, entonces, diferentes épocas y lugares han tenido diferentes códigos de percepción, de lenguaje, de valores, etc. Y de esa manera se entiende la episteme como:

El conjunto de relaciones que pueden unir en una época determinada, las prácticas discursivas que originan ciertas figuras epistemológicas. La episteme no constituye un conocimiento ni una forma de racionalidad, ni se orienta a construir un

³⁷⁰ Foucault 1966: 8.

³⁷¹ Foucault 1966: 9.

³⁷² Foucault 1966: 10.

sistema de postulados y axiomas, sino que se propone recorrer un campo ilimitado de relaciones, recurrencias, continuidades, y discontinuidades.³⁷³

En contra de la noción de la modernidad³⁷⁴ y el progreso, Foucault indica que la sucesión de epistemes es un devenir que no implica ni progreso ni sentido alguno. La teoría de Foucault explica que tanto las sociedades como los individuos piensan, entienden y valoran, sin remedio y sin ser conscientes de ello, dentro de los esquemas de la episteme vigentes en su tiempo. Sus prácticas discursivas o artísticas pueden parecer libres, pero evaluadas desde una perspectiva alejada —epistémica— desenfocados los detalles, los grandes rasgos de cada época describen sistemas epistemológicos y artísticos, códigos y estructuras de fondo en que todo pensamiento y expresión encaja forzosamente. Foucault describe tres epistemes de la historia occidental. Apuntando, por ejemplo, que a partir del siglo XIX, cuando se termina la época «clásica», el saber comienza a indagar en la estructura oculta de lo real y por tanto significa un cambio de episteme. Se verá, a continuación, como extensión del mismo razonamiento de Foucault, que la siguiente episteme es la indagación en la estructura de lo irreal tal y como se manifiesta en la obra de Tono , *Los humoristas del 27*, los novecentistas, y la vanguardia en general.

Es de notar que esta hipótesis sobre las epistemes históricas de Foucault (1966) coincide con observaciones muy anteriores de Ortega y Gasset (1925) sobre «las artes en vigor» expresadas en el ensayo *La deshumanización del arte*, que Ortega presenta como preludeo a su inventario de las pautas del arte nuevo, en que

³⁷³ Albano, Sergio, «Michel Foucault - Glosario epistemológico», Ed. Quadrata, Buenos Aires, 2004: 83.

³⁷⁴ Foucault, por ejemplo, objetaba a su clasificación de posmoderno diciendo que era más interesante discutir sobre lo que quería decir «modernidad».

establece que las varias artes de cada época comparten una «misteriosa y compacta solidaridad consigo misma»:

Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y esta identidad de sentido artístico había de rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica.³⁷⁵

Estas sucintas observaciones sociológicas de Ortega y Gasset de un párrafo —tan importante para su proyecto de una España moderna y europeizada—, inspiradas «en ideas geniales, aunque mal desarrolladas, del genial francés Guyau»³⁷⁶, expresan la esencia de la teoría de las epistemes de Foucault, incluyendo porque el «mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas»³⁷⁷. Una diferencia menor entre «la compacta solidaridad» de Ortega y Gasset y la episteme de Foucault es que mientras Ortega y Gasset advierte la «compacta solidaridad» en todas las expresiones, tanto artísticas y escritas como actuadas, Foucault enfatiza, en el método arqueológico, que el código de la cultura sólo se puede estudiar a través del estudio del lenguaje y de los elementos discursivos aunque también parece atribuir a las epistemes causas sociológicas: «los códigos fundamentales de la cultura...», si bien ciñéndose a una explicación lingüística cuando acota: «...los que rigen su

³⁷⁵ Ortega y Gasset 1925: 12.

³⁷⁶ Ortega y Gasset 1925: 11.

³⁷⁷ Esto es comparable al concepto foucaultiano de la episteme en que implica que la existencia de valores de fondo «biológicos» y códigos que rigen el discurso y la expresión.

lenguaje»³⁷⁸. Estas diferencia entre Ortega y Foucault se diluye (o matiza) si pensamos que éste, como buen post-estructuralista, concibe el “lenguaje” en términos más amplios que la pura verbalidad humana, puesto que toda manifestación artística o cultural se desarrolla a través de un lenguaje (musical, pictórico, cinematográfico, etc.). Quizás los separa más el escepticismo del francés frente a la noción de progreso, que en Ortega, como buen idealista, estaba bastante más arraigada que en el “postmoderno”.

Cabe reiterar, para el argumento que aquí se presenta, que el *arte nuevo* es la ruptura total e incluso el rechazo consciente del arte interior en sus varias manifestaciones (estéticas, humorísticas, éticas, etc.), anunciando, en su mismo nombre, su “novedad” y por consecuencia oposición a lo “viejo”. Entrelazando el marco teórico de la episteme de Foucault con las observaciones de Ortega y Gasset sobre el *Arte Nuevo*, se ve que Ortega y Gasset, en sus constataciones sobre la «impopularidad del arte nuevo», sugiere indirectamente que el arte nuevo es un cambio de episteme cuando dice que divide a los hombres en dos castas por gustos (aunque sea más bien la división por clases sociales), de todas maneras, es cierto que divide entre los que lo entienden y los que no lo entienden (sea por la razón que difunde Ortega y Gasset o por una razón más clasista); lo cual comprueba que en este “movimiento” o “revolución” hay una ruptura fundamental discursivo-estético-lingüístico-esquemática del marco subyacente “no pensado” tan profunda que dificulta la comprensión: en fin, un cambio de episteme:

Toda obra de arte suscita divergencias: a unos les gusta, a otros no [...] Pero

³⁷⁸ Foucault, 1966: 10.

en el caso del arte nuevo la disyunción se produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. [...] Lo que sucede es que a la mayoría, la masa, *no la entiende*. [...] A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde un punto de vista sociológico”, es que divide el público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden³⁷⁹.

³⁷⁹ Ortega y Gasset 1925: 12.

2. El humor de Tono

Muchos lectores se indignaban con nosotros y llamaban a nuestro director [Mihura] para insultarle y decirle palabras feas; pero nosotros seguimos adelante, dispuestos a todo por el bien de las letras, de las bellas artes y de la numismática³⁸⁰.

En la obra de Tono, se presentan al lector imágenes insólitas e incongruentes que parodian la realidad, en nuestro caso con un aliciente humorístico, pero con mecanismos y despliegues provocativos: «imposibles mixturas»³⁸¹ de elementos heterogéneos, la descomposición de la «literatura de escuela»³⁸²; un bombardeo desorientador del disparate bárbaro poético que confunde al «lector normal» con la asociación de ideas que son más bien disasociaciones de relaciones imaginadas³⁸³. Implícito en el entendimiento de este humor “ingenioso” es el reconocimiento de las «grandes mentiras»³⁸⁴ y lo arbitrario de su composición.

³⁸⁰ Tono en Gómez Santos "Tono cuenta su vida", 1959.

³⁸¹ Gómez de la Serna 1928b: 271.

³⁸² *Ibidem*, 274-275.

³⁸³ Gómez de la Serna (1960: 6) expresa una idea parecida: «el pensamiento del hombre es, ante todo, en la creación, una cosa estrambótica, y eso es lo que hay que cargar de razón y de sinrazón».

³⁸⁴ Gómez de la Serna 1928b: 269. «De nuevo, en cuanto se formen otras grandes mentiras para otra etapa, parecerá que lo humorístico se esfuma, pero es lo único que reaparece como alba sagaz sobre los campos de batalla».



«—Sí; yo siempre le hago un nudo para acordarme de que le tengo que deshacer el nudo...».

Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1942, nº 78.

El humor de *Tono* se sirve de una forma muy particular de las figuras retóricas y tiene un despliegue muy característico que se explica a lo largo del tercer capítulo; pero como toda buena parodia, en su humorismo se duplican algunas facetas reconocibles del estilo y el sujeto³⁸⁵ de “una civilización burguesa y falsa” tal como este texto de *El Español* de 1944:

Este humor desorbitado es lo que corresponde a esta era nuestra, en la que se acaba de triturar una civilización burguesa y falsa, que traía renqueando un siglo de cursilerías y de convenciones, atado a los faldones del último “chaquet”³⁸⁶.

Para desempeñar su burla de lo burgués y lo romántico se mezclan los acercamientos

³⁸⁵ Tillier (2005 : 29) se hace eco de la idea en su discusión de la (in)verosimilitud en la caricatura: «Autant le portrait-charge doit équilibrer le portrait et la caricature, autant la caricature de type doit osciller indéfiniment entre la fiction et la réalité, pour être compréhensible et atteindre à son but».

³⁸⁶ *El Español*, 22 de julio de 1944.

caricaturesco, burlesco, grotesco, paródico y satírico tal como los describe Tillier en su estudio de la caricatura:

La gamme de ses moyens [de la caricatura] est étendue, de burlesque – un comique extravagant et déroutant, issu du genre développé au XVIIe siècle pour parodier l'épopée, en travestissant des personnages et des situations héroïques – au grotesque– dérivé des sujets fantastiques et chimériques en vogue dans l'Italie renaissante et dont l'étrangeté a pu conduire au comique –, qui constituent la grammaire de l'image satirique, dont la vocation est de s'attaquer à quelqu'un ou quelque chose en s'en moquant. À cet égard, la caricature peut aussi tendre vers la parodie qui, à la différence de la contrefaçon qu'est le pastiche, est l'imitation satirique et burlesque d'une œuvre sérieuse (artistique ou littéraire)³⁸⁷.

Bien es verdad que la clasificación de Humor Nuevo es un ejercicio retórico y que se puede explicar las divergencias descriptivas como lo hizo Laín Entralgo: «Este apaleo de los tópicos caducos recibe distintos nombres, según el modo de hacerlo: revolución si es violento y colectivo, humor cuando es verbal e incruento, sátira si acre»³⁸⁸.

En sus parodias de género, Tono deforma el modo narrativo (y las figuras poéticas y retóricas de éste), ubicando al lector en una situación bucólica y sentimental casi romántica (muchas veces doméstica, folclórica o amorosa) cuya descripción llega a los extremos de la demasía, la mofa y la deshumanización a través de la desarticulación, estableciendo un Tono burlón desde la primera frase:

Era una bella tarde de esas. El sol estaba en la parte de arriba y la tierra estaba en la parte, de abajo. Los árboles estaban debajo de los pájaros, la tierra estaba debajo

³⁸⁷ (Tillier 2005: 16). Traducción: «La gama de sus medios [de la caricatura] es extensa, de lo burlesco – una comedia extravagante y desviado, desarrollada en el siglo XVII para parodiar la epopeya de la clase media, desnaturalizando personajes y situaciones heroicos – a lo grotesco - derivado de los temas fantásticos y quiméricos en boga en la Italia del renacimiento y ayudan ver como la extrañeza puede conducir a lo cómico -, que constituye la gramática de la imagen satírica, cuya meta es combatir alguien o algo a través de la burla. En este sentido, la caricatura puede también tender hacia la parodia que, a diferencia de la falsificación que es el pastiche, es la imitación satírica y burlesca de una obra seria (artística o literaria).

³⁸⁸ Laín Entralgo 123.

de las vacas y el aire estaba por todas partes, como hacen todos los aires que están en el aire.

Era una bella tarde de esas y, sin embargo...

Don Matilde paseaba por encima del campo con sus dos piernas, que tenía para eso; primero adelantaba una, después la dejaba atrás y adelantaba la otra, que era igual, pero era otra. De pronto sintió ruido entre el follaje y avanzó con las dos piernas de una vez³⁸⁹.

Como sugiere González-Grano de Oro (2004: 169), después de la interrupción de la idea insólita —Don Matilde encuentra a su amada con otro hombre y reflexiona, durante un párrafo entero, como ese otro hombre no es él porque no se parecen — se le sigue la “segunda lógica”:

El espectáculo que se le presentó ante sus dos ojos fue un espectáculo que se le presentó ante sus dos ojos: ella, su amada, estaba allí con otro hombre que, seguramente, no era él, porque iba vestido de domador, y él no tenía ningún traje de domador, ni de torero, ni de buzo, ni de veterinario. No; seguramente, no era él, porque el que estaba con ella tenía bigote, y él tampoco tenía bigote, ni barba, ni mono, ni tía Asunción. Indudablemente, aquel otro era otro. Y una horrible sospecha empezó a flotar por el aire y se posó sobre la cabeza que tenía debajo de su flamante sombrero de copa³⁹⁰.

La conversación que sigue es un buen ejemplo de «una serie de consecuencias desprendidas de una “segunda lógica” [...] o una acumulación fragmentada de pequeños elementos sueltos, despedidos por la fuerza inicial de la idea disparatada». Los personajes hablan pero la conversación no es más que una serie de desatinos y acotaciones absurdas hechas a medida para que no haya aclaración posible:

—¡María!—exclamó con voz estentórea el infortunado infortunado.

—¿Qué?—respondió el domador, o lo que fuera, con voz no estentórea.

—¡Caballero! No me dirijo a usted, a quien no conozco; me dirijo a mi amada, que es esa señora rubia, ni baja ni alta, ni gorda ni delgada, que está a su lado.

—Como había usted dicho María...

—Sí, he dicho María. ¿Está mal dicho?

—No; pero es que yo también me llamo María— respondió el caballero que iba vestido de domador, o de torero, o de húsar, o de lo que fuera³⁹¹.

³⁸⁹ Tono «Una bella novela de amor y de dolor» La Codorniz, 1941, nº 21.

³⁹⁰ Tono «Una bella novela de amor y de dolor» La Codorniz, 1941, nº 21.

³⁹¹ Tono «Una bella novela de amor y de dolor» La Codorniz, 1941, nº 21.

El cuento sigue el patrón del despliegue humorístico del Humor Nuevo ideado por González-Grano de Oro en que: «no suele haber de todo ello explicaciones, aunque, de haberlas, son tan ilógicas o más que su propio contenido», los tres van a casa y una vez en casa su “esfuerzo” por aclarar la situación es tan ilógico (o más) como el resto de la historia:

Una vez dentro de la casa, don Matilde quiso hablar para decir no sé qué del amor; pero el húsar, o domador, o qué niño muerto, exclamó:

—Antes de aclarar nada, vamos a tomar sendos cafés con leche.

A todos les pareció muy bien la idea, y María, la mujer, que era muy María mujer de su casa, sacó tres sendos cafés con leche, que los tres se pusieron a beber por la boca, como hacen las personas bien educadas. Cuando don Matilde se hubo bebido su sendo café con leche con la boca, se dirigió a los otros, que también se habían bebido su sendo café con leche con la boca, y les dijo:

—¿Me quieren ustedes aclarar esto?

—¿El qué?—preguntó el domador, o ingeniero de caminos, canales y puertos, o lo que fuera.

—Esto—replicó don Matilde, poniendo el pie sobre el suelo.

Al oír esta frase María, la mujer, perdió el conocimiento y fue a desplomarse, pero gracias a la pericia que tenía en un bolsillo el húsar o lo que fuera, no llegó a desplomarse y quedó asida por el torero o lo que fuera, que tan bien sabía asir.

Hubo un silencio que duró un martes y noche del miércoles siguiente. Mientras tanto el domador o lo que fuera seguía asiendo a María, la mujer, por donde se asen esas cosas. El tío de María, del cual no hemos hablado antes porque no hemos querido, dormía sentado en un sofá. Don Matilde rompió el silencio aquel diciendo:

—Bueno, ¿aclaramos esto o qué?

—¿Qué?—respondió el picador o lo que fuera—. Pero antes haga usted el favor de sostener un rato a esta señorita, para que yo pueda echar un cigarro.

Hubo otro silencio, durante el cual, el eso o lo que fuera echó un cigarro, mientras don Matilde sostenía a María, la mujer, que seguía empeñada en desplomarse sin ninguna necesidad.

—¿Cuanto cree usted que pesa?—dijo de pronto don Matilde.

—No sé; pero bastante. Yo casi no puedo levantar el brazo³⁹².

El cuento acaba, por supuesto, sin resolver nada, aunque cabe mencionar que los finales de los cuentos de *Tono* son particulares y no caben dentro de la fórmula del Humor nuevo delineada por González-Grano de Oro. Los cuentos, especialmente los

³⁹² Tono «Una bella novela de amor y de dolor» La Codorniz, 1941, n° 21.

relacionados con el amor o el noviazgo, acaban muchas veces con una descripción irónica o funesta paralela a la introducción bucólica, en que el suicidio, el asesinato repentino, la aberración sexual, el descubrimiento de patologías psiquiátricas e identidades falsas abundan, como en el cuento «Diálogo entre matrimonios»:

ELLA.—No hagas tonterías. Si te ve alguien sin vida te va a tomar por un pobre. No sé cuándo vas a sentar la cabeza.

EL.—¿Qué me importa a mí la cabeza? (Se dirige a una silla y sienta la cabeza.)

La tarde empieza a caer lentamente, mientras el diálogo sigue desgranándose como un collar de perlas roto³⁹³.

EL.—Pues ponte una caja, o un paraguas, o un bolso, o un perro; pero vístete, cielo mío.

ELLA.—¡Cielo mío, cielo mío! ¡Como si fuese tan fácil ser cielo mío!

EL. —Llevas razón, cielo tuyo. (El marido se levanta, ahoga delicadamente a su esposa y después se sube encima de las cuarenta criadas, cuarenta)³⁹⁴.

En los cuentos sobre los matrimonios (siempre infelices) y los novios (siempre demasiado felices), es común que después de un proceso de agravación por parte de la mujer el hombre le mate repentinamente al final del cuento. La calidad repentina del asesinato, simpática a la perspectiva masculina, se deriva de que el hombre ha tolerado o *ha intentado tolerar* una cantidad de abuso insoportable por parte de la mujer y simplemente “no puede más” ya que *ella* ha sobrepasado su capacidad, la capacidad humana, para el abuso. Con este arreglo casi se invierte la culpa del asesinato o por lo menos se presenta la exculpación del hombre que *no decidió* matarle y que apenas tuvo elección. Se termina por retratar al asesino como víctima y la víctima con su merecida. Este procedimiento de hastío-asesinato, quizá experimentado o intencionado como catártico para el lector masculino, muestra una

³⁹³ Tono «El verdadero amor» La Codorniz, n° 60, 1942.

³⁹⁴ Tono «Diálogo entre matrimonios» La Codorniz, n° 22, 1941.

orientación y perspectiva marcadamente masculina y en su transcurso, invoca tópicos negativos sobre mujeres y se presta a la justificación de la desesperación del hombre y sus acciones. En estos cuentos, a través de la repetición, el hastío del hombre (y quizá el lector) se va acumulando y culmina, después de una acción o frase aparentemente rutinaria, en el asesinato *sereno* de las mujeres. Qué el asesinato se cometa de forma serena, aparte de mostrar desprecio hacia la mujer y mostrarla como débil e incapaz, es, otra vez, la justificación del hombre y un testimonio a su carácter compuesto y razonable (no violento), su deseo de vivir en paz y tranquilidad, y la reiteración de que el hombre no tiene otra opción, es decir, la inversión de la culpa ya que simplemente no puede más (ni nadie podría) con la mujer insufrible. Después del momento supuestamente catártico del asesinato, el hombre no muestra ningún remordimiento ¿para qué? si el hombre no tiene otra opción y fue la mujer quien molestaba y causaba todos los problemas. Demuestra también un desprecio “cómico” total hacia la mujer que es parecido a la “cosificación” que ocurre con los niños y, en el caso de la relación hombre-mujer, es una parodia desde la perspectiva masculina de la vida doméstica. En el cuento «Égloga» el chico empuja su novia de un árbol porque pide un vaso de agua:

—Todo esto está muy bien, pero yo quiero un vaso de agua.

—¿Un vaso de agua?

—Sí; un vaso de agua. ¿No existen los vasos de agua?

—Sí. Existen los vasos de agua, pero...

—¿Pero qué? ¿Es que yo no puedo tener sed?

—Si puedes tener sed, pero...

—¿Pero qué?

Él no respondió, pero con un brazo la empujó suavemente del árbol, y ella, mujer al fin, se dio con la cabeza contra el suelo sin decir esta boca es mía³⁹⁵.

Tono propone su propia teoría abreviada del humor en el cuento «Reír». Sus

³⁹⁵ Tono «Égloga» La Codorniz, nº 65, 30-VIII-1942.

preguntas principales son parecidas a las de Bergson: «¿Por qué se ríe?» y «¿De qué se ríe?», estableciendo la relación entre la capacidad para reírse y la inteligencia³⁹⁶:

Algunas veces me pregunto cuál es el fenómeno de la risa. Hay personas que se ríen por cualquier cosa, y otras que no se ríen ni viendo una tragedia clásica. Teniendo en cuenta que los animales no se ríen, podría deducirse que la risa es un signo de inteligencia.

Tono insiste en la heurística y la espontaneidad de la risa –como hace William

³⁹⁶ Otros pensadores, como Tubau, también incluyen la inteligencia –o la madurez intelectual– como un factor imprescindible para la creación y comprensión del chiste: «el chiste contiene –y ha contenido desde sus orígenes– un factor “positivo” indiscutible: su creación y su comprensión exigen un cierto grado de madurez intelectual [...] Uno de los signos de subdesarrollo cultural e intelectual es precisamente la imposibilidad, no ya de crear, sino de degustar un chiste». El humor, además, debe ser comprendido; es un acto comunicativo entre el actor y la audiencia y por tanto se debe permitir a la audiencia a comprender el humor. Del mismo modo, la audiencia debe ser capaz de comprender el humor, como explica, por ejemplo, William O. Beeman (2000): «Humor, of all forms of communicative acts, is one of the most heavily dependent on equal cooperative participation of actor and audience. The audience, in order to enjoy humor must "get" the joke. This means they must be capable of analyzing the cognitive frames presented by the actor and following the process of the creation of the humor» (El humor, de todas las modalidades comunicativas, es una de las que más depende de una participación cooperativa y compartida entre el actor y la audiencia. La audiencia, para que pueda disfrutar del humor debe “pillar” la broma. Eso quiere decir que debe ser capaz de analizar los cuadros cognitivos que se le presenta y de seguir el proceso de la creación del humor)..

Hazlitt en 1818³⁹⁷, Beeman en 2000³⁹⁸ y Pirandello en 1968³⁹⁹—, definiéndola como «una explosión franca de satisfacción», y más tarde reiterando que «el hombre que se ríe, se ríe sin premeditación»⁴⁰⁰. La característica impetuosa de la risa que sugiere Tono coincide con otras visiones importantes del humor en que se destaca el rol de la sorpresa, la espontaneidad y la franqueza: «El deber del humorista es pues buscar la risa intelectual, conseguida por la sorpresa que produce la originalidad de una frase, de una observación»⁴⁰¹ mientras otros como Dugas⁴⁰² destacan el proceso desconcierto-esclarecimiento.

Como Bergson, Gómez de la Serna y prácticamente todos que han intentado definir el humor, *Tono* afirma la complejidad y las contradicciones que surgen cuando

³⁹⁷ Hazlitt «Sobre el ingenio y el humor (Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses, 1818)» en su capítulo titulado «La sorpresa y el contraste como origen de la risa» en que define la risa como “movimiento convulsivo e involuntario, ocasionado por la mera sorpresa o el contraste”.

³⁹⁸ Dice Beeman (2000:4) que lo fundamental del humor es la sorpresa o series de sorpresas para un público. La sorpresa más común desde el siglo XVIII ha sido descrita bajo la rúbrica general de la “incongruencia”. La teoría básica de la incongruencia como una explicación del humor puede describirse en términos lingüísticos de la siguiente manera: Un actor comunicativo presenta un mensaje u otro contenido y lo contextualiza dentro de un marco cognitivo. El actor construye el marco a través de la narración, la representación visual, o la actuación. Él o ella elimina de repente este marco, revelando uno o más marcos cognitivos adicionales que se le muestran a la audiencia como contextualizaciones posibles o reenmarcaciones del contenido original. La tensión entre el marco original el marco “repentino” resulta en una liberación de emociones reconocible como la respuesta de placer que vemos como sonrisas, la diversión, y la risa. Esta tensión es la fuerza que subyace en el humor, y la liberación de esa tensión, como señaló Freud, es un reflejo humano fundamental. («The basis for most humor is the setting up of a surprise or series of surprises for an audience. The most common kind of surprise has since the eighteenth century been described under the general rubric of "incongruity." (Basic incongruity theory as an explanation of humor can be described in linguistic terms as follows: A communicative actor presents a message or other content material and contextualizes it within a cognitive "frame." The actor constructs the frame through narration, visual representation, or enactment. He or she then suddenly pulls this frame aside, revealing one or more additional cognitive frames which audience members are shown as possible contextualizations or reframings of the original content material. The tension between the original framing and the sudden reframing results in an emotional release recognizable as the enjoyment response we see as smiles, amusement, and laughter. This tension is the driving force that underlies humor, and the release of that tension —as Freud pointed out— is a fundamental human behavioral reflex»).

³⁹⁹ Pirandello (1968: 16) habla de cómo «nace del fantasma, como la sombra del cuerpo; tiene todos los caracteres de la “ingenuidad” o natividad espontánea; está en el propio germen de la creación, y de hecho emana de ésta lo que yo he llamado el sentido de lo contrario».

⁴⁰⁰ Tono «Reír» 1978: 217.

⁴⁰¹ María Luisa Burguera Nadal y Santiago Fortuño Llorens en Vanguardismo y humorismo la otra generación del 27, 1998: 8.

⁴⁰² Dugas, Psychologie du rire 1902.

se intenta definir el humor: «Sin embargo, el fenómeno de la risa es mucho más complejo y contradictorio de lo que parece»⁴⁰³. Tono utiliza el mismo objeto que utilizó Bergson (1900) –un sombrero– para demostrar que lo humano es la única fuente de lo cómico⁴⁰⁴ pero lo utiliza para comprobar que el sujeto del humor es relativo, que la gente se ríe de cosas distintas. *Tono* concuerda tácitamente con la idea central de la tesis bergsoniana cuando concluye que la importancia cómica del sombrero no yace en el sombrero en sí sino en la persona que lo lleve: «Hay a quien le produce risa un sombrero de copa y quien, al contrario, siente un gran respeto por ese sombrero. Por mi parte, creo que la importancia de un sombrero depende de lo que tenga debajo, siempre y cuando no sea una silla o un perchero»⁴⁰⁵.

Bergson (1900) advierte que la parodia es un tipo de transposición que «va de lo solemne a lo familiar [...] Y el efecto de la parodia, así definida, se extenderá hasta aquellos casos en que una idea aparezca expresada en términos familiares cuando debiera haber adoptado otro Tono. Sirva como ejemplo esta descripción de la aurora, citada por Jean Paul Richter: “El cielo comenzaba a pasar del negro al rojo, semejante a una langosta que se cuece”»⁴⁰⁶. Tono es ante todo un autor paródico, no satírico por la ternura con que trata sus personajes y el mundo fantástico que creó, una emoción que no aparecen en la sátira, aunque, como comenta Tillier (2006: 209) «la parodia» y «la sátira» son términos ambiguos que se confunden entre sí, especialmente a partir del siglo XIX:

⁴⁰³ Tono «Reír» 1978: 217.

⁴⁰⁴ Véase capítulo: «La deshumanización del arte de Ortega vs. Lo humano como única fuente de lo cómico de Bergson: una bióptica de Tono ».

⁴⁰⁵ Tono «Reír» 1978: 217.

⁴⁰⁶ Bergson 1900: 94.

Mais ces qualités et ces mécanismes inhérents à la caricature caractérisent aussi la parodie qui, depuis le XIX^e siècle, est confondue avec la satire. En effet, dans le sillage de la remise en cause romantique des hiérarchies artistiques et de l'imitation issues de néo-classicisme, le bouffon, le burlesque, le grotesque ou le caricatural destinés à contraster avec le Beau son désignés sous le vocable commun de « parodie ». [...]

Multiple et incertaine, plurielle et imprécise, cette notion de « parodie » occupe une place particulière dans la caricature, avec laquelle elle se confond d'autant mieux que les dessinateurs en ont fait une pratique satirique régie par une économie de la citation et du détournement, que la consacre comme un genre réjouissant, mais qui n'est étrangère ni à la moralité suspecte de la satire graphique, ni à son statut artistique fragile⁴⁰⁷.

Pero no parece verdad, como algunos argumentan, que los géneros folletinescos de que se mofaba este grupo de humoristas eran ya géneros difuntos, anota Llera:

Hay que tener en cuenta que el público femenino, sobre todo, seguía devorando los folletines de autores como Rafael Pérez y Pérez (*Muñequita*, 1940; *La doncella de Loarre*, 1942), Mariano Tomás (*La niña de plata y oro*, 1939; *El cazador de mariposas*, 1941) o Carmen de Icaza, cuya novela *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1935), uno de los grandes éxitos radiofónicos de la posguerra, fue llevada al cine por Gonzalo Delgrás en 1943 (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1991: 452-456; Torres 1996: 312). La parodia continua de los clichés y el patetismo propio de los géneros románticos, folletinescos y el de misterio es una de las características más reconocidas de la obra de Tono ; la omnipresencia de esa parodia nace de su “obsesión” por desbancar el patetismo séptico y como consecuencia su exponente clásico, el folletín: «A Tono le interesa la parodia por su capacidad de reducir el patetismo romántico a pura farsa⁴⁰⁸.

Tono es ante todo un autor paródico, menos satírico que Neville o Mihura, que hicieron más sátira de lo que admitieron pese a su oposición teórica a ella: lo que no hicieron no fue el costumbrismo.⁴⁰⁹ La parodia de los diálogos sensibleros e ingenuos,

⁴⁰⁷ Traducción: «Pero estas calidades y estos mecanismos inherentes a la caricatura caracterizan también la parodia que, desde el siglo XIX, se confunde con la sátira. En efecto, detrás de los pasos del cuestionamiento romántico de las jerarquías artísticas y de la imitación resultantes del neoclasicismo, lo bufón, lo burlesco, lo grotesco o lo ridículo destinados a contrastar con lo bello son designados con la palabra comun de "parodia". [...] Múltiple y dudoso, plural y vago, el concepto de “parodia” ocupa un lugar particular en la caricatura, con la cual se confunde tanto que los dibujantes hicieron una práctica satírica regulada por una economía de la cita y el desvío que lo consagra como un género divertido, pero que no es extranjero ni a la moralidad sospechosa de la sátira gráfica, ni a su estatuto artístico frágil».

⁴⁰⁸ Llera 2003: 76.

⁴⁰⁹ Véase Llera 2007: 128. «Aunque Mihura siempre lo negara, en *La Codorniz* hay lugar también para la sátira realista, que viene a problematizar la poética deshumanizada en que se apoya el semanario».

del género sentimental —«con sus motivos recurrentes, como los encuentros a la luz de la luna o el casto beso en la frente»⁴¹⁰— incluye la enunciación de las cualidades y la exageración de los defectos de éstos. En la parodia, se detalla miméticamente el procedimiento y despliegue del género simulado, tergiversándolo lo justo para que el resultado sea grotesco —y gracioso—; las actitudes, las personas, las familias y sus mezquinas ambiciones burguesas de ascensión social se someten a este proceso, así revelando su risible barbaridad y de paso resaltando su carácter patético y risible:

Tono, como cualquier humorista que se dispone a parodiar un género o un estilo, la decoración, el gesto y la voz del actor, la desmesura al aprovechar las posibilidades de un diálogo absurdo, lo absurdo de una situación⁴¹¹.

Lo cual es entendido por Tillier como un género satírico denominado la *caricatura de tipo* cuya abstracción del personaje alegórico le permite evadir la censura:

*Antérieure au portrait-charge auquel elle se substitue parfois ou avec lequel elle est en concurrence, la caricature de type est un autre « genre » de dessin satirique, qui puise certainement au type de l'emblématique ou de la numismatique – la figure abstraite à caractère allégorique – et qui permet des attaques, critiques ou railleries d'une autre nature. Le type évite en effet l'affrontement direct attaché à l'exercice du portrait-charge et peut ainsi permettre de contourner les mesures de censure*⁴¹².

Tillier explica que el objeto de este subgénero satírico —al cual pertenece la mayoría de la burla *tonesca* de lo romántico y lo burgués ya que es una *caricatura de tipo*— es el «pequeño burgués mezquino, celoso, miedoso, reaccionario, malévolo y oportunista», citando como ejemplo el *tipo satírico* de la *Revista cómica para la gente*

⁴¹⁰ Llera 2003: 81.

⁴¹¹ González-Grano de Oro 2004: 150.

⁴¹² Tillier 2005: 29. Traducción: «Previo al retrato-acusación al cual se sustituye a veces o con el que está en competencia, la caricatura de tipo es otro "género" de dibujo satírico, que dibuja el tipo emblemático de la numismática - la figura abstracta del personaje alegórico y que permite ataques, críticas o burlas de otra naturaleza. El tipo evita, de hecho, la confrontación directa vinculada al ejercicio del retrato-acusación y puede así pasar las medidas de la censura».

seria (*Revue comique à l'usage des gens sérieux*) de Hetzel en 1849. Merece notarse que las raíces de las caricaturizaciones del pequeño burgués datan del siglo XVII, y que eran, por tanto, todo menos nuevas cuando las hacía Tono en los años treinta y cuarenta:

Le type satirique est un personnage, une fiction, une construction – un représentant, au sens propre. Il est un concept abstrait, dont on considère qu'il réunit un ensemble de caractères, qualités et défauts, physiques et moraux, traduisant l'essence d'un group donné d'individus –le plus souvent un gouvernement, un régime ou une institution, mais aussi parfois une entité plus incertaine –, détaché de la société pour être mieux observé, moqué ou dénoncé, comme le fera Nadar dans sa Vie publique et privée de Mossieu Réac – une sorte de bande dessinée avant l'heure publiée dans la Revue comique à l'usage des gens sérieux d'Hetzel (1849), où il donne corps au petit-bourgeois mesquin, jaloux, peureux, réactionnaire, méchant et opportuniste, dont il dresse la généalogie et retrace l'histoire depuis l'Antiquité⁴¹³.

Como ejemplo de la burla satírica de la sociedad y los miembros del núcleo doméstico burgués, se ofrece el siguiente extracto del cuento «Cuando yo era niña. Confesiones de una señoraza» en que la familia burguesa «mezquina, celosa, miedosa, reaccionaria, malévola y oportunista» siguiendo a Tillier, se imagina, el linaje del futuro novio basándose en su nombre. Cuando la madre determina que el nombre «Felipe» significa que descende de la aristocracia adinerada, «a partir de este momento [son] novios». Veamos el texto:

—¡Qué suerte—decía mi padre—tener un novio que se llame Felipe, con lo caro que está todo!

⁴¹³ Ibid. Traducción: «El tipo satírico es un personaje, una ficción, una construcción - un representante, en el sentido literal. Es un concepto abstracto, que se considera que reúne un conjunto de caracteres, cualidades y defectos, físicos y morales, traduciendo la esencia de un grupo dado de individuos - generalmente un gobierno, un régimen o una institución, y también a veces una entidad más inexacta -, desvinculada de la sociedad para ser mejor observado, mofado o denunciado, como lo hará Nadar en su Vida pública y privada de Mossieu Réac - una clase de cómic antes de su tiempo publicada en la Revista cómica para la gente seria de Hetzel (1849), donde encarna al pequeño burgués, mezquino, celoso, temeroso, reaccionario, malévolo y oportunista, que elabora la genealogía y retraza la historia desde la Antigüedad».

—Debe de ser de muy buena familia—Comentaba mi pobre madre, con su eterna preocupación—. Descenderá, seguramente, de Felipe U, o de Felipe el Hermoso, o de Fernando el Santo.

A partir de este momento, éramos novios. Todos los días venía con mamá, con papá, con mi hermanita, con María, la criada, y conmigo a pasear a la Castellana y, sentándonos a todos en una silla, nos convidaba a cacahuets y me cogía las manos para demostrarme su amor y para no dejarme comer cacahuets⁴¹⁴.

3. El astracán, el costumbrismo y otras influencias

PADRE.—¿Cuándo vas a sentar la cabeza, hijo mío?

HIJO.—¿Qué cabeza, padre? [...]

PADRE.—Eso ya no lo sé, pero tu abuelo, que era mi padre, me lo decía siempre: “Hay que sentar la cabeza! ¡Hay que sentar la cabeza!”...

HIJO.—Puede que en aquellos tiempos fuera necesario sentar la cabeza, pero te aseguro que ahora no se estila eso.

PADRE.—¡Calla, calla, deslenguado! ¿Cómo te atreves a contradecirme? ¡Si yo hubiera contradicho a mi padre, que era tu abuelo!...

HIJO.—Pero, ¡Si no te contradigo! Solamente digo que las cabezas de ahora puede que no sean como las de antes⁴¹⁵.

Se concibe el nuevo humor como una continuación de la ruptura con lo anticuado, el romanticismo, el casticismo, y el humor satírico tradicional costumbrista heredado de los *novecentistas*⁴¹⁶ como Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez y sobre todo Ramón Gómez de la Serna, a los que Tono conocía íntimamente. Pero en el

⁴¹⁴ Tono, «Cuando yo era niña. Confesiones de una señoraza» La Codorniz, 1941, n° 28.

⁴¹⁵ «Los padres de antes y los hijos de ahora» (Tono 1978: 217).

⁴¹⁶ Término acuñado por Eugenio D'Ors. Por novecentista entendemos el grupo de artistas y pensadores como Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Wenceslao Fernández Flórez, Benjamín Jarnés, Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala. Tomamos la idea del novecentismo más estándar, que se conoce por su antirromanticismo, reacciones contra actitudes decimonónicas, una apertura hacia Europa (europeísmo) frente al casticismo, el distanciamiento (deshumanización), el intelectualismo, la búsqueda del “arte puro”, el reformismo burgués, y la preocupación por el lenguaje. El Novecentismo no tiene demasiada utilidad como categoría historiográfica, a medio camino entre el Modernismo y las Vanguardias (los novecentistas vendrían a ser modernistas rezagados que reaccionaron contra algunos de los excesos de esta corriente, aunque, de hecho, muchos modernistas terminaron por moderar dichos excesos; algunos de ellos, como Ramón, fueron sensibles a las novedades vanguardistas, aunque éstas fueron mejor recibidas por los más jóvenes).

caso de Tono , que González-Grano de Oro (2005) describe como «el de *Los humorista del 27* más fiel al estilo de *La Codorniz*», quizás por no haberse alejado de la parodia hacia la sátira, su humor está saturado de juguetes cómicos, equivocaciones, y situaciones disparatadas propias de la astracana de Pedro Muñoz Seca en que buscan la comicidad a toda trance, desprendiéndose de la verosimilitud e insistiendo en el uso abusivo del retruécano. La obra de Tono comparte la parodia jocosa del drama romántico con las obras de Pedro Muñoz Seca como *La venganza de don Mendo*, *Los extremeños se tocan* y *Los pergaminos*. En su parodia de Bécquer, por ejemplo, *La venganza de Don Mendo*, Muñoz Seca se chanea de la pretenciosidad del teatro histórico romántico y modernista:

¿Qué es poesía? Dices
mientras clavas en mi pupila
tu pupila marrón.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía soy yo. [...]
Hoy ni cielos ni tierra me sonrían,
hoy comprendo mi gran estupidez.
Hoy la he visto, la he visto e iba con otro...
¡Me cago en diez!

El humor de Tono comparte “la dislocación de la lengua con fines humorísticos”⁴¹⁷ con el humor astracán aunque el humor de Tono se distancia del astracán en su rechazo estridente del humor satírico anterior, el costumbrismo. El costumbrismo, es decir, «mímesis costumbrista» o «cuadro de la vida social»,⁴¹⁸ un acercamiento que incorporaba lo que entendían por “amarguismo”⁴¹⁹, fue clave en la consolidación del Humor Nuevo en que sirvió a éste de contraejemplo, como modelo

⁴¹⁷ Llera 2003: 88.

⁴¹⁸ José Escobar 2000.

⁴¹⁹ «Hay que rechazar toda forma del amarguismo y denunciarlo como tal, pues se disfraza de humorismo en sus réplicas, en su desagradabilidad, en su fondo aguafiestas» (Gómez de la Serna 1928b: 275).

negativo a que siempre se mantuvieron alejados y contra el cual se pudieron medir. El nuevo humor también debe su existencia, en parte, al “amarguismo” del humorismo satírico porque el arte nuevo y por extensión el Humor Nuevo fueron ideados y sembrado por los *novecentistas*⁴²⁰, en parte, como reacción al “amarguismo” de los valores políticos, literarios y sociológicos que daba lugar al humor costumbrista tan “cochambroso”.

Hay quien⁴²¹ ve el nuevo humor como progenitor del *teatro del absurdo*, sin embargo, la denominación de este humor como «absurdo»⁴²² en cuanto sea una referencia al *teatro del absurdo*⁴²³ parece totalmente incorrecto dado que estos dos movimientos mantienen una relación cronológica y filosófica incongruente: *Tres sombreros de copa* (la obra más citada como ejemplo del parentesco), fue escrita en 1932 aunque no se estrenó hasta veinte años después mientras Ionesco había publicado *La Cantatrice Chauve* en 1950 y Beckett había escrito *Waiting for Godot* en

⁴²⁰ Nos referimos a los esfuerzos preparatorios de Ramón Gómez de la Serna, Miró, D’ors, Pérez de Ayala y los otros novecentistas aunque no todos ellos, ni siquiera los humoristas buscaban esa renovación de valores de fondo. Wenceslao Fernández Flórez, por ejemplo, cultivó un humorismo irónico bastante pesimista, es decir, no lúdico y optimista.

⁴²¹ Por ejemplo Mingote mismo dice “[Mihura fue] inventor del teatro del absurdo español y europeo” “La Codorniz: El cataclismo beneficioso”, *La Codorniz*, vol. 1:8). Otros críticos como Abrams (1999) ven las raíces del absurdismo en obras del siglo XIX como *Ubu roi* de Alfred Jarry, los movimientos expresionista y surrealista y la ficción de Franz Kafka de los años veinte. A partir de los años cuarenta con el existencialismo, hay una tendencia —Jean-Paul Satre y Albert Camus, por ejemplo— de ver al ser humano como un ente aislado en un universo alienígena carente de unas verdades, valores y significados intrínsecos. La vida humana en el existencialismo, vista de forma muy parecida al absurdismo, esta falta de propósito y significado, tiene un carácter absurdo y angustiado.

«Y él, con genialidad, se adelantó en buen tiempo a un “teatro de lo absurdo” instalando como revulsivo de la acomodaticia, retórica, societaria creación dramática de los primeros años del siglo» (Trenas «Tono y el nuevo humor» en *ABC*, 4-XII-1970: 104).

⁴²² Si contemplamos el epíteto “absurdo” (La RAE define “absurdo” como: (Del lat. *absurdus*) adj. Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido. Ú. t. c. s. 2. Extravagante, irregular. 3. Chocante, contradictorio. 4. m. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado.) sin que se refiera al teatro del absurdo, es una buena descripción general de este humor (Los propios artistas empleaban, muchas veces, el adjetivo “absurdo” para describir su humor.); aunque en *El Español* Neville argumenta que «Lo que más regocija a nuestros lectores, más que el disparate abstracto, es que en él han descubierto un entronque humanístico con la realidad».

⁴²³ Término empleado por el crítico Martín Esslin en 1962 para clasificar a ciertos dramaturgos, principalmente franceses, que escribieron en los años 50.

1954; los dos movimientos tampoco comparten ninguna semblanza estética o filosófica que no sea accidental. La diferencia axiomática entre los dos movimientos es que en el humor neovanguardista, lo absurdo es introducido como valor lúdico que produce gracia por su espontaneidad e identificable desenfreno mientras en el *teatro del absurdo* es todo lo contrario: lo absurdo se presenta como un valor más bien solemne, profundo e ideológico que pretende revestir o reemplazar una realidad por otra. Lo absurdo es usado por *Los humoristas del 27* como recurso paródico o caricaturesco para desvelar o exacerbar las incongruencias de realidades sociales con el propósito de dejar ver la realidad de manera disminuida, ridícula y desahogada. El humor de *Los humoristas del 27* no pretende que aceptemos lo absurdo más que como una escapatoria disparatada y fantasiosa («verle la trampa a todo»⁴²⁴ o ver que las cosas pueden ser de otra manera) mientras en el *teatro del absurdo* lo absurdo gobierna estructural y conceptualmente la obra, logrando que desbanque la realidad a través de técnicas desconcertantes. A grandes trazos, el *teatro del absurdo* representa la futilidad de una existencia angustiada y ridícula en un universo cruel y vacío, sin Dios, en el cual la comunicación es imposible y la existencia humana no tiene ni significado ni propósito y dominan los objetos pesados y los personajes extraños y atormentados. No obstante, el humor de *Los humoristas del 27* se basa en el choque entre el individuo y la sociedad y el rechazo de lo convencional a través del *gag*, el juego, y la parodia ligera⁴²⁵, un «modo de pasar el tiempo» y de «salir de uno mismo»,

⁴²⁴ Mihura 1948: 304-305.

⁴²⁵ Véase la explicación de "parodia" de Antonio Carreño en «Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: El teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia» en *Vanguardismo y humorismo*, 1998:15), donde escribe: «El término parodia (del griego *παρωδία*) definía en sus primeras acepciones un canto o poema burlesco [...] El vocablo *παρωδοι* (singular *παρωδος*) significó "cante en imitación" o "cantor" que imitaba a otro. El término es anterior al vocablo "parodia" (un canto que imita a otro). Etimológicamente la parodia vino a ser, en su acepción original, un "canto contra otro canto" [...] Parodia es, no menos, lo burlesco; una crítica de lo falso».

como resume Mihura:

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. [...] Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos⁴²⁶.

Tono también niega que sea una premonición del teatro del absurdo:

TRENAS: ¿No cree que en este humor, distorsionado y a la vez intelectual, había una cierta premonición de lo que hoy se llama teatro del absurdo??

TONO: Creo que tanto absurdo puede haber en este tipo de teatro como en el de los Hermanos Quintero, por ejemplo: porque no me irá usted a decir que es lógico que el ingeniero de la ciudad se enamore matemáticamente de la señorita del pueblo andaluz⁴²⁷.

Otros críticos, como Emilio de Miguel Martínez también niegan que el teatro de Mihura quepa dentro del concepto formal del *teatro del absurdo* expresamente porque en la obra teatral de Mihura (y podríamos incluir la de Tono) lo absurdo no se apodera de las estructuras formales de la obra y aunque las transgresiones al sistema lógico abunden en las subversiones lingüísticas y protocolarias, se experimentan como «audacias ocasionales» graciosas, como se ha argumentado en el párrafo anterior:

De un modo general, y si aplicamos como elemento para la valorización lo que, en mi entender, constituye la esencia del *teatro del absurdo*, a saber, que lo ilógico llega a apoderarse, incluso, de las estructuras formales de la obra teatral, la producción de Mihura no entra bajo tal concepto. En su teatro, y con particular intensidad durante la primera época, abundan las transgresiones al sistema lógico en ocurrencias verbales, reacciones y modos de ser de muchos de sus personajes. Pero, generalmente, como audacias ocasionales y dispersas, como variantes momentáneas que causan hilaridad y sorpresa precisamente por lo inesperado y lo incongruente de su aparición en un contexto de lógica normalidad⁴²⁸.

⁴²⁶ Mihura, *Mis Memorias* 1998: 304.

⁴²⁷ Trenas «Tono y el nuevo humor» en *ABC*, 4-XII-1970: 104.

⁴²⁸ de Miguel Martínez 1998:139.

4. Una paloma blanca o un halcón pintado y el ogro en la casita de caramelo: Una aclaración del pathos de este humor⁴²⁹

*El hombre es el único animal que ríe y llora, pues es el único que descubre la diferencia entre lo que las cosas son y lo que debieran ser*⁴³⁰.

En cuanto al *pathos*⁴³¹ en el humor, se ha argumentado uniformemente en contra de la presencia de emociones para la recepción de lo cómico. Bergson (1900) apunta que «dijérase que lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritualmente lisa y tranquila. Su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción»⁴³². Hazlitt (1818 [1999]) concuerda, aunque matiza que es la emoción *seria* –y no la emoción en general– la que impide la recepción o la explosión de la risa: «la risa puede ser [...] ocasionada por la mera sorpresa o contraste (en ausencia de cualquier emoción seria). Pirandello (1968: 8) también concuerda con que el sentimiento impide la risa, argumentando que el humor puede venir de la comicidad. Pirandello instaura la dicotomía ramoniana que el

⁴²⁹ Con este título pretendemos representar las dos realidades posibles cerca del nuevo humor. “La paloma blanca” del título viene de un comentario de Mihura sobre por qué eligió el nombre “La Codorniz” (quería destacar el carácter del humor puro y libre de intenciones, sátira y pedantería). “El halcón pintado” del título representa la posibilidad de que este humor supuestamente puro y libre de intenciones sea satírico, moralizador y corrector debajo de su disfraz (la pintura) de optimismo y disparatismo. Aunque este humor se autoprocamente blanco y alegre, responde a la definición de Poggioli del humor negro: «el humor negro, grotesco o absurdo es la forma de expresión preferida por algunas corrientes literarias de vanguardia, que adoptan los juegos de palabras, el “nonsense” y las caricaturas fonéticas como recursos de la parodia y de la burla de que hacen objeto al arte mismo» (Poggioli «Teoría del arte de vanguardia» Revista de Occidente. Madrid, 1964, p. 151).

⁴³⁰ Hazlitt 1999 [1818]: 1.

⁴³¹ Nos referimos a pathos en su sentido más común, «la invocación de emociones de la audiencia» (véase *Ars Rhetorica* de Aristoteles) como recurso retórico persuasivo y no necesariamente en su sentido etimológico de «sufrir» (πάσχειν).

⁴³² Bergson 1900: 12.

sentimiento «nos la amarga»: «Tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reír o nos turba la risa de la comicidad representada; nos la amarga». Ramón también advierte que el humorista tiene que dar un salto «del otro lado del patetismo, reconociendo su trampa estrecha»⁴³³. El humor de *Tono* es fiel a estos lemas, haciendo de sus personajes títeres esquemáticos y estereotipados con los cuales es imposible compadecerse de ninguna manera.

La ironía de que este humorismo sea vigorosamente antisentimental⁴³⁴ pero en teoría opuesto a la antipatía, el amarguismo, la sátira⁴³⁵ atañe toda una generación de escritores cómicos que tiene que reconciliar de alguna manera dos legados ideológicos contrapuestos y quizá irreconciliables que provienen principalmente de los *novecentistas*: el rechazo de lo anticuado, de lo cursi⁴³⁶, de lo romántico⁴³⁷; y un impulso hacia un “arte puro” que se traduce en el caso de los humoristas al credo de negar a “meterse con la gente”⁴³⁸, moralizar, o emplear la sátira o pedantería. El nuevo humor, pues, camina una cuerda floja entre estos dos principios discordantes que a la vez invitan a la crítica de lo burgués, de lo cursi, y del patetismo pero rechazan la

⁴³³ Aunque se refiere a más a las emociones “malsanas”. Gómez de la Serna 1928b: 272.

⁴³⁴ Esta característica es de lo más común en el vanguardismo, como señala Gaos (2003: 21), que en el arte nuevo «la exhibición del sentimiento se considera como muestra de mal gusto».

⁴³⁵ Mihura escribe: «Lo satírico es agrio, antipático, es un aguafiestas que llega a una casa convidada y dice cosas desagradables a la gente, sin necesidad». (1948: 304-304). Pero estos escritores no se alejan tanto de la sátira como Mihura pretende. Gutiérrez, por ejemplo, se titula «semanario satírico» y Neville abraza sin tapujos la sátira: «Sátira de las novelas románticas, de los folletines, de los sonetos a la rosa de té, de las visitas de cumplido, de María o la hija de un jornalero, de los señores con barba y chistera; sátira del ingeniero que se casa con la mocita de Arenales del Río, del quiero y no puedo, de las señoras cursis [...]; sátira del niño modelo, del famoso Juanito y del imbécil de su padre; sátira de las señoras mayores y sus conversaciones (apud Acevedo, 1966: 251.)».

⁴³⁶ Eso es el «cursi malo» como «esos barómetros inmensos que abruman de miedo al mal tiempo» y no el «cursi bueno» porque «no es conmovedor un traje de mujer si no tiene un lazo» (Ramón Gómez de la Serna *Lo cursi y otros ensayos* 29-30).

⁴³⁷ “Hay que combatir siniestramente el espíritu anticuario que hay aún en el fondo de los hombres y que enrancia y desorganiza tanto la vida” Ramón Gómez de la Serna *El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!* en Gómez de la Serna, R. (1988: 71).

⁴³⁸ Dice Tono: “Yo me meto con la gente, pero dándole la razón...” (Trenas «Tono y el nuevo humor» *ABC*, 4-XII-1970: 104).

crítica de personas, la edificación y el “amarguismo”. Tono y *Los humoristas del 27* solucionan esta dicotomía con el juego y lo absurdo –el tirar la piedra y esconder la mano– que les permite efectivamente “meterse con la gente” pero de manera indirecta y camuflado. Mihura resume la dicotomía y su solución con la idea de que el humor es «comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera» pero «sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería».⁴³⁹ En la práctica Tono y Mihura se comprometen, más o menos, con el lema ramoniano de «no [...] corregir o enseñar»⁴⁴⁰ aunque se desvían hacia la corrección puntualmente cuando se alejan del humor puro y abstracto. Su manera delicada, pues, de evitar caer en el “amarguismo” y la pedantería pero ver «que las cosas pueden ser de otra manera», es la tenue y difícilmente cumplida promesa de no querer cambiarlas por mucho que las critique. Es soñar con un mundo mejor sin querer que éste se cambie. Esta “solución” sugiere que Mihura fue consciente, de alguna manera, de la dicotomía central del Humor Nuevo y que procura ser coherente con el legado ramoniano: el humor no debe ser didáctico, satírico o moralizador, pero debe desechar una serie de valores asociados al romanticismo. El juego, el uso del absurdo y el disparatismo también ayudan a resolver lo que podría ser un problema de base: ofuscar la crítica detrás de una estética inconexa, lúdica y disparatada (pensemos en las caricaturas de los novios). De este modo, se crean dos niveles de lectura, el primero es resultado inmediato de los personajes y las situaciones disparatadas: novias

⁴³⁹ Mihura 1948: 304-305. En este concepto del humor que esboza Mihura se ve claramente la influencia de Ramón: «El humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo, aunque no lo crea, cómo puede ser otra cosa o ser de otra manera, aunque esté muy pagado de como es». Ramón Gómez de la Serna (1928: 270-271).

⁴⁴⁰ Gómez de la Serna 1928: 200.

que descubren, asombradas, que tienen ojos y bazos; y otro nivel en el que la ridiculización es una crítica seria⁴⁴¹ y feroz de todo lo que representan. En cuanto a los matices del humor, la gradación de lo incongruente a lo lúdico y lo ridículo, Hazlitt detalla los clasifican de lo más superficial y breve (lo incongruente), pasando por lo lúdico que «se suscite por lo improbable o inquietante, es más profunda y duradera» y culminando en lo ridículo que puede ser, según él, menos agradable que los otros porque provoca una emoción y «el sentido de la impropiedad», que, como ya se ha visto, es incompatible con la risa y que «surge tanto de lo absurdo como de lo improbable»⁴⁴². Sobre el rol del humor ridículo como crítica oblicua, Hazlitt reconoció que el humor ridículo: «se fija en los puntos vulnerables de una causa y descubre los lados débiles de un argumento»,⁴⁴³ algo afin a la idea de Mihura del humor como «verle la trampa a todo»⁴⁴⁴.

En cuanto a la caricatura, la sátira, el tipismo, la comicidad y el chiste, Llera (2003: 33) observa la tradición cómica castiza del humorismo “chistoso” en la sensibilidad de Mihura, lo cual también vale para su compañero artístico, Tono: «con todo, a Mihura le resulta inane lo puramente cómico y castizo, motivo por el que rechazará para La codorniz el tipismo y la crítica municipal». Aunque cabe matizar, como señala Tillier (2005: 29) que la caricatura de lo burgués –y de otros tipos

⁴⁴¹ Como hemos mencionado, la “seriedad” del humor es un tema recurrente, especialmente en cuanto se entiende el humor como el palio de “los tópicos en que se ahoga a las almas de los niños”, como expresa Wenceslao Fernández Flórez: Arremeter contra la cursilería es una labor seria./Adularla, ocultarla o servirla, como hacen tantísimos periódicos en el mundo, es grotesco./Burlarse del encorsetamiento que se impone al espíritu de la infancia, es serio./Fomentar la fabricación de los tópicos en que se ahoga a las almas de los niños, es disparatado./Enseñar lo que existe de vulgar e inútil en los sentimientos al uso que buscan su amparo en los lugares comunes de la versificación, es serio. (La Codorniz «Demasiado serio», núm. 60, 26 de julio, s. p.).

⁴⁴² Hazlitt 1968: 4.

⁴⁴³ Hazlitt 1818 [1999]: 9.

⁴⁴⁴ Mihura 1948: 304-305.

satíricos— se remontan al siglo XVII que el tipismo es un modo o un subgénero⁴⁴⁵ satírico que él denomina «caricatura de tipo». La subversión lingüística se puede entender, pues, como producto mestizo de la influencia vanguardista (de la cual se derivan las técnicas de la subversión lingüística que Tono emplea) y la extensión de la tradición caricaturesca de tipo (de la cual se derivan los sujetos, el marco conceptual y el acercamiento cómico que Tono emplea).

Pero la propuesta peliaguda del Humor Nuevo de «comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera» pero «sin querer por ello que dejen de ser tal como son»⁴⁴⁶ es difícil de cumplir y, de hecho, no se cumple en su sentido más estricto, como se percibe en el fastidio y el deseo que las cosas cambien que muestran Tono y Mihura hacia la frase hecha y el lugar común, tal como lo expresan, por ejemplo, en el prólogo a *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*:

Hay que estar provistos de un buen aparato de “Flit” y rociar con su líquido todos los gabinetes y todas las salitas donde oigamos decir esas frases de “tiene usted los ojos negros como el azabache”, o “es más bueno que el pan”, o “a mí me gusta vivir mi vida”. Ya va siendo hora de que entremos en las visitas con mosquitero⁴⁴⁷.

Otros comentarios de otros miembros de *La Otra Generación del 27* resaltan como el nuevo humor barre lo ya caduco y llegó a cambiar el “sentido” del humor, como dice López Rubio:

La Codorniz ha desorbitado un poco—un mucho—el humor, pero no destruirá nada sólido, quizá porque su misión sea destruir lo endeble, lo caduco, lo polvoriento, lo corrompido⁴⁴⁸.

Neville y similarmente Jardiel Poncela no tuvieron problemas para reconocer el rol de

⁴⁴⁵ La calificación de «subgénero» de Tillier coincide con y complementa la denominación del chiste gráfico como género por Tubau (1987: 19).

⁴⁴⁶ Mihura 1948: 304-305.

⁴⁴⁷ «Advertencia», *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, Mihura y Tono, 1939

⁴⁴⁸ De José López Rubio, apud Acevedo 1966: 251.

la sátira en su humorismo: Dice Neville que:

Ramón Gómez de la Serna nos había abierto el mundo, hasta lo inédito, del verdadero humor, o sea, aquél en que a la sátira y a la pirueta imaginativa se une una fuerte dosis de poesía⁴⁴⁹

En su comentario sobre la calidad satírica de este humor, Llera admite la etiqueta de «satírico» y recrea, de manera muy astuta, la acotación de Mihura sobre lo que hace el hace y no hace el humor, escribiendo que el humor cordorniceso «no promueve su disolución en provecho de un ideal determinado»⁴⁵⁰, es decir, “sin querer que se cambie”. Entre la solución de Mihura y la definición de Llera hay significativos cambios terminológicos: la voluntad («sin querer») y la modificación de lo criticado («por ello que dejen de ser tal como son») en la frase de Mihura se cambia por la acción («promover») y la aniquilación de lo criticado («disolución») en la definición mucho más abierta y viable de Llera. Por otra parte, la definición de Llera no niega que «el humorismo codornicesco manifiesta la condena de unos hábitos que se estiman perniciosos para el individuo» pero que no lo hace con el ánimo pedante de reemplazarlo o corregirlo («en provecho de un ideal determinado»). En este sentido, la definición de Llera también es más coherente que la de Mihura ya que «querer que las cosas dejen de ser tal como son» realmente no es pedante pero sí lo es intentar reemplazar un ideal determinado por otro. Incorporando correctamente la idea ramoniana de que el humor no debe corregir ni enseñar⁴⁵¹ y añadiendo los matices terminológicos finos e importantísimos que le faltaban a la idea de Mihura, Llera

⁴⁴⁹ Edgar Neville. «Prólogo a Miguel Mihura», Obras Completas, Barcelona, AHR, 1962:11.

⁴⁵⁰ Llera 2003: 31.

⁴⁵¹ Gómez de la Serna 1931: 200 dice «No se propone el humorismo corregir o enseñar pues tiene ese deje de amargura del que cree que todo es un poco inútil».

redondea lo que esencialmente fue una respuesta a la dicotomía del legado ideológico *novacentista* y *ramoniano*.

La frase de Llera en el último párrafo explica sutil y maestramente un aspecto de este humor, aunque discrepamos con lo que se deduce de ella, ya que «no promover la disolución [de los hábitos que se estiman perniciosos para el individuo] en provecho de un ideal determinado» no es lo que separa el humor codornicesco de lo satírico, como afirma Llera:

No son revolucionarios ni contrarrevolucionarios; renuncian a transformar la realidad, pero, alertando sobre lo pernicioso de las ideas recibidas, nos dicen que la realidad es transformación, mudanza. ¿Puede ser catalogada esa tarea como satírica, según pretende Neville? La respuesta sería afirmativa siempre que nos ciñéramos a un sentido lato del término, siempre que restringiésemos la sátira a modalidad crítica: el humorismo codornicesco manifiesta la condena de unos hábitos que se estiman perniciosos para el individuo. En cambio, y aquí radica su diferencia con lo satírico, no promueve su disolución en provecho de un ideal determinado⁴⁵².

Parece que este modo de diferenciar lo satírico del humor codornicesco no es del todo aceptable. Primero porque la definición de «satírico»⁴⁵³ no incluye nada parecido a «promover la disolución de un ideal a favor de otro» y por tanto no se puede utilizar esta característica para diferenciar el humor cordonicesco del satírico ya que no describe a ninguno de los dos. Cabe reconocer que Llera dice que no se refiere a la definición lata de «sátira» del DRAE, sino a: «la tradición de la sátira clásica o del periodismo satírico de principios de siglo, muy politizado, en el que triunfan la invectiva y los contenidos propagandísticos. Por el contrario, aprecia el legado de una revista como *Madrid Cómico* [...]». Aunque quizás tampoco sea verdad que no

⁴⁵² Llera 2003: 43.

⁴⁵³ Según el DRAE, sátira es: «1. Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo. 2. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a este mismo fin.»

propusieron ningún «ideal determinado» ya que incluso lo lúdico se podría concebir como tal. Tal y como indicó Freud: aunque el chiste «carezca de todo propósito», como en el caso del nuevo humor, «no carece nunca de tendencia, pues persigue una segunda intención»:

El chiste —aunque el pensamiento que contenga carezca de todo propósito y sirva, por tanto, únicamente a su interés intelectual teórico— no carece nunca de tendencia, pues persigue una segunda intención: la de mejorar el pensamiento, fortificándolo, y asegurarlo así contra la crítica. De este modo exterioriza el chiste su naturaleza primitiva, colocándose enfrente de un poder limitador y coercitivo: el juicio crítico.⁴⁵⁴

Como se ha empezado a ver, el absurdismo y el disparatismo, aparte del valor de sus roles y legados estéticos, son imprescindibles para que el nuevo humor pueda satisfacer dos conceptos ideológicos disconformes. La burla, la parodia y la mofa comprenden, necesariamente, algún tipo de crítica, que, a su vez, insinúa que lo criticado tendría que corregirse, pero lo que hace el disparatismo, si lo llamamos así, es hacer que la corrección no se pronuncie gracias a la desconexión entre la mofa y la crítica inherente junto con el carácter aparentemente eutrapélico⁴⁵⁵ que proporciona. Este juego de tirar la piedra y esconder la mano funciona muy bien, despista, hace que el lado serio y crítico —el ogro— de este humor se desvanezca detrás del aleteo de alas blancas y el espejismo de los huevos fritos —la casita de caramelo—, sin que no se detecte demasiado la sátira al nivel lector.

Otra manera de entender el absurdismo y disparatismo es como ni decisión ideológica, ni legado del vanguardismo, ni contrapunto a la linealidad y el patetismo, ni como espejismo, sino como solución humoral, ethos alternativo, o ideal

⁴⁵⁴ Freud 1905: 117-118.

⁴⁵⁵ «Discurso, juego u ocupación inocente, que se toma por vía de recreación honesta con templanza» (DRAE).

determinado que debe suplantar al “amarguismo” de que, según Gómez de la Serna, padecía España. El absurdismo se entiende como cura del “amarguismo” en la apuesta incesante por lo lúdico, lo infantil y el juego como remedio para todo lo que está en trance de descomposición. En el tratamiento típico de *Tono*, se ridiculiza el tópico, por ejemplo del noviazgo castizo, pero después de la pincelada caricaturesca con el voleo verbal que indica su ridiculez, se recurre al disparate absurdo o la desconexión lógica, de alguna forma escabulléndose de las “consecuencias” de sus críticas.

[*Los humoristas del 27*] no pretenden cambiar el *status quo*; su literatura no transmite un mensaje de Tono moralizante ni ofrece una alternativa ideal óptima: son más bien *utópicos escépticos*, humoristas que afirman la relatividad de cualquier norma o sistema de valores...⁴⁵⁶

En «Cuando yo era niña. Confesiones de una señoraza»⁴⁵⁷, por ejemplo, una parodia de las escenas de amor melodramáticas y la hipocresía y procedimiento del noviazgo burgués, el casto pretendiente sigue detrás de la protagonista «dos o tres años» sin hablarle. Al cabo de este tiempo, el novio le manda una carta explicando sus sentimientos y su nombre. Todavía sin haberse hablado los futuros novios, la familia se pone contenta «subiéndose a los muebles» porque el novio tiene un nombre de buena familia, «Felipe», una crítica directa de la avidez burguesa pero (para que no se lea como crítica) con el escape, el desenganche, el despiste de la ridiculez de que es el nombre (y no el apellido) no viene generalmente de la familia y además el nombre “Felipe” es bastante común. A partir del momento en que la familia sabe que su

⁴⁵⁶ Llera 2003: 43 [cursiva nuestra].

⁴⁵⁷ Tono (La Codorniz, nº 28, 1941). Aunque a primera vista parezca absurdo que el nombre «Felipe» les parece un nombre de «buena familia», de rico («—¡Qué suerte— decía mi padre —tener un novio que se llame Felipe, con lo caro que está todo!», o de la realeza («Descenderá, seguramente, de Felipe U, o de Felipe el Hermoso, o de Fernando el Santo») tiene su lógica ya que hay una larga sucesión de reyes Felipes que reinaron en España, Francia y Portugal de los años 1116-1746. El «Felipe el Hermoso» mencionado en el cuento es el rey Felipe IV de Francia, el Hermoso (Fontainebleau 1268 - 1314), perteneciente a la dinastía Capeto.

nombre es “Felipe”, son novios (sin haberse hablado) y van, juntos con toda la familia y la criada a pasear por la Castellana donde él demuestra su amor cogiéndole las manos para que ella no coma cacahuetes.

En esta sinopsis del cuento, visto sin “el velo” del humorismo disparatado y “despistador”, se aprecian las críticas latentes (el «comprender que las cosas pueden ser de otra manera») de las aspiraciones miserables a la ascensión social y económica y también de la estulticia del noviazgo castizo y artificial. Y, aunque no proponen mejoras explícitas ni promueve un «ideal determinado» (el «sin querer por ello que dejen de ser tal como son» de Mihura), el cuento en sí es una larga plegaria contra esos valores. El disparate, el juego lúdico y la desconexión, como venimos argumentando, sirven para ofuscar, despistar y, en general, suavizar la crítica al nivel lector. En el cuento, a continuación, la caricatura hiperbólica del pretendiente que sigue detrás de la novia «durante dos o tres años» sin hablarle se diluye en una serie de permutaciones disparatadas de la frase hecha «esta boca es mía», la felicidad absurda de la familia mezquina al saber que es rico (realmente no lo saben, sólo saben su nombre) y se encubre la “morableja” a través de la introducción de absurdidades como el de saber si uno es rico a través de su nombre de pila, completada por la acción inapropiada de subirse a los muebles, y ocurrencias incongruentes de «tener un novio que se llame Felipe con lo caro que está todo». A través del disparate y la lógica torcida, se evita apenas la pedantería que supondría proponer mejoras explícitas a lo criticado (las propone tácitamente). Como hemos argumentado, la ruptura con las relaciones lógicas y el disparate hace que las críticas se difuminen en esa nube de incongruencias o en ese aleteo de alas blancas, sin atisbarse una conclusión lógica, tal

como se percibe en el cuento:

El pretendiente seguía detrás de mí durante dos o tres años, sin decir ni esta boca es mía, o ni esta boca es de doña Antonia, o ni esta boca es de etcétera..., y, al cabo de este tiempo, escribía una carta diciendo que estaba loco por mí y que se llamaba Felipe.

Toda la familia se ponía muy contenta y se subía a los muebles, porque se llamaba Felipe.

—¡Qué suerte— decía mi padre —tener un novio que se llame Felipe, con lo caro que está todo!

—Debe de ser de muy buena familia— Comentaba mi pobre madre, con su eterna preocupación—. Descenderá, seguramente, de Felipe U, o de Felipe el Hermoso, o de Fernando el Santo.

A partir de este momento, éramos novios. Todos los días venía con mamá, con papá, con mi hermanita, con María, la criada, y conmigo a pasear a la Castellana y, sentándonos a todos en una silla, nos convidaba a cacahuets y me cogía las manos para demostrarme su amor y para no dejarme comer cacahuets. Su familia, mientras tanto, armaba con los cacahuets un ruido infernal de patata frita. Él, mientras tanto, me decía que estaba loco por mí, y que si yo le quería se seguiría llamando Felipe toda la vida⁴⁵⁸.

Siguiendo los pasos de Ramón y el elitismo de los *novecentistas*, *Los humoristas del 27* heredan la lucha contra la moral y estética burguesa aunque vienen de situaciones y familias burguesas⁴⁵⁹. Este humor, con sus fundamentos teóricos antiburgueses⁴⁶⁰, no deja de ser en parte, como apunta Jaime Brihuega, «una propuesta de modificación de la ideología burguesa desde plataformas burguesas»⁴⁶¹. Pero en realidad el blanco del

Humor Nuevo es más vasto que la sociedad burguesa o el lugar común, es un refugio

⁴⁵⁸ Tono 14 de diciembre de 1941, año 1, nº 28 «Cuando yo era niña. Confesiones de una señora».

⁴⁵⁹ Así Mihura, copropetario de un pequeño hotel en Chamartín, se confiesa. Las situaciones de Neville, nacido aristócrata, y Jardiel son más aparentes. Quizás Tono, dejado a “ingenárselas como pudo”, sea el más bohemio. Son de notar, además, las raíces burguesas de Ortega y Gasset: su padre era José Ortega y Munilla, director de la revista literaria de mayor influencia en aquellos años, *Los lunes del Imparcial* y su abuelo paterno, Eduardo Gasset, era el fundador del diario *El Imparcial*. El ambiente familiar —dice Durán (1966: 4)— era el de una familia de la gran burguesía —ministros, directores de periódicos y de revistas— que infundió al joven Ortega el interés por los problemas públicos, por la visión actual, al corriente, de la sociedad y sus aspiraciones, y la sensación de pertenecer a los núcleos directores de la vida nacional, o, como dirían los ingleses a “the Establishment”.

⁴⁶⁰ «Para Neville, el humor cordinesco se endereza contra la superestructura social y cultural de la burguesía, contra todos sus emblemas y maneras; lo burgués es visto como un incurable desarreglo del espíritu más que como una clase social. Y es que los fundadores de *La Codorniz* son señoritos burgueses, burgueses liberales que se distancian con inteligencia de la burguesía reaccionaria y monolítica.» (José Antonio Llera 2003: 41)

⁴⁶¹ Jaime Brihuega 1979: 73.

contra la tristeza que inspiran la vida cotidiana y el espíritu quejicoso, es una escapatoria y una forma de vivir: «un rasgo distintivo del nuevo grupo de humoristas es considerar el humor no como un medio, sino como un fin (lo cual les distingue de los escritores festivos o cómicos)»⁴⁶². Del mismo modo que intercaladas entre las ideas del humor de Gómez de la Serna, *Los humoristas 27* y este entorno de artistas, se encuentra una y otra vez la idea de que el humor es «sencillamente, una posición ante la vida»⁴⁶³ y Tono fue, probablemente, la “encarnación” o el “máximo exponente” de esa forma de vivir. Tal como apunta Torrijos:

[*Tono*] Representa una actitud frente a la vida, un dejarse caer en chistes que no parecían chistes, que se ahogaban y pedían una mano de comprensión para salir del atolladero, viéndose entonces, cuando ya estaban a salvo, que habían sido buenos, muy ocurrentes, aun con su aire mate y pelmazo⁴⁶⁴

⁴⁶² Torrijos 1998: 143-144.

⁴⁶³ Fernández Flórez 1945: 10-15.

⁴⁶⁴ Gómez de la Serna «Laberinto del humorismo» *La estafeta literaria*, segunda época, nº 73, 8-XII-1956.

5. Misoginia, racismo, machismo e infidelidad

Instalando para ello una trampa en el cerebro humano por consejo de la cerebra humana, evitando con ello el excesivo consumo de luz como les ocurría a los sabios aquellos...⁴⁶⁵.



«**Antropófaga 1^a**– Pues, como le decía, los exploradores están que no hay quien se acerque a ellos. El otro día me dieron uno por siete collares, que no tenía más que huesos. [...]»

Antropófaga 2^a– Las amigas son para las ocasiones. ¿Me permite que le coma una pierna? [...] ¡Qué barbaridad! ¡Qué focas de ahora! ¡Si mis antepasados levantaran cabeza...

Antropófaga 1^a– ¿Qué haría si sus antepasados levantaran la cabeza?

Antropófaga 2^a– Darles un bocado».

Figura: «Mercado negro» de Tono en *La Codorniz*, 11-VI-1950.

El tratamiento machista de las mujeres y degradante de las otras razas⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ «El cerebro humano dominado por el cerebro humano» *La Codorniz*, n° 67, 1942.

⁴⁶⁶ La idea de «raza» como taxonomía humana, especialmente promulgada en los siglos XVII a XX, es un concepto rechazado en gran parte por la comunidad científica moderna por su falta de rigor y validez. Los conceptos científicos rigurosos afines serían los de la relación entre genotipo y fenotipo, clines, o la ancestralidad biogeográfica. Por lo tanto, el mismo término «raza» es una ficción racista, sin

(especialmente las “africanas”) sería totalmente inaceptable según los estándares de hoy y puede parecer, a primera vista, escandaloso al lector moderno, aunque hay dos factores que deberían mediar su lectura: la desfase cultural del lector moderno respecto a lo admisible según la cultura, normas, códigos y sociedad de aquel entonces. Si bien es cierto que los estándares de corrección política actuales son más sensibles al menosprecio y discriminación de género y de culturas, también lo es que la aparición de las vanguardias y el arte nuevo coinciden (y seguramente no es casual) con un reforzamiento tanto de los movimientos feministas como del aprecio y valoración más justa de otras culturas (como las africanas), así como de la crítica del colonialismo.

Y segundo, y más importantemente, la estereotipificación generalizada en la obra de Tono : la grotestificación, deformación, infantilización, animalización, “muñequización”, deshumanización, titerización y cosificación que sufren *todos* los personajes bajo la descripción bromista y exageradora de Tono , la cual es un componente central del retrato caricaturesco y estafalario del mundo de lugares comunes que hace con propósitos lúdicos y catárticos, y no necesariamente con motivos misóginos o racistas aunque, sin duda, produce ese efecto. Este tratamiento deformatorio, insólito e hiperbólico extendido a minorías o grupos históricamente oprimidos que tan fácilmente se malentiende, merece una explicación y análisis especial⁴⁶⁷.

La mujer, más bien la mujer casada, es equiparada con varios animales tales

embargo, es la palabra más adecuada para describir los distintos tratamientos que Tono da a los blancos y los no-blancos. Para una discusión más extendida del tema véase Lieberman y Jackson (1994), Molnar (1992), Banton (1977) y Cavalli-Sforza (1994).

⁴⁶⁷ Otro ejemplo notable del tratamiento de los africanos es el del «negro» Buby en *Tres sombreros de copa*.

como la vaca y la gallina y retratada habitualmente como una «tonta» ilógica, insatisfecha, ignorante, ambiciosa, gorda, egoísta, mandona, quejica y celosa mientras el marido «se pasa la vida sacrificándose por ella»:

La señora egoísta es ese bulto negro que se llama doña Antonia y que está en todas partes dispuesta a quitarnos el asiento del tranvía, a ponerse el huevo frito más gordo y a darnos el paquete más grande. Su marido se pasa la vida sacrificándose por ella; pero ella, cegada por su egoísmo, aprovecha estos mismos sacrificios para censurarle.

—Cuando tú me traes al teatro será por algo.

—No. Antonia. Yo te he traído al teatro porque siempre estás diciendo que quieres ir al teatro.

—Eso es; Y porque yo diga que quiero ir al teatro, piensas que lo que yo quiero es ir al teatro. ¡Los hombres nunca, comprendéis a las mujeres!

—Yo reconozco que no soy muy inteligente; pero si tú dices que quieres ir al teatro, creo que lo más lógico es pensar que quieres ir al teatro.

—Cuando una mujer dice que quiere ir al teatro, lo que menos quiere es ir al teatro.

—Llevas razón, Antonia; pero es que como tengo esta cabeza...

—Cuando tú tienes esa cabeza será por algo⁴⁶⁸.

La mujer que ve entrar a su marido contento y satisfecho y por este sólo hecho frunce el ceño y empieza a contradecirle con frases ambiguas y mortificantes, hace todo lo posible por acabar con esa tranquilidad⁴⁶⁹.

El posicionamiento y procedimiento es aparentemente misógino: el marido, después de aguantar mucho abuso de ella, la abandona o recurre a la violencia, se suicida, la engaña con otra,⁴⁷⁰ la ataca e incluso la mata. Aunque lo que puede parecer una visión machista y una crítica durísima del sexo femenino en general no lo es, o no lo es *tanto*: es una burla de la mujer *casada* que, a su vez, forma parte de la parodia de la vida asentada, la burguesía y de la institución conservadora del matrimonio como

⁴⁶⁸ T.[ono] «Mujeres egoístas» La Codorniz, nº 49, 10-V-1942.

⁴⁶⁹ Tono, Los caballeros las prefieren castañas 1954: 53.

⁴⁷⁰ Como otro ejemplo de la mujer agresiva e ilógica como contrapunto a la bondad y amabilidad del marido ofrecemos: «—Pues, yo si sé en lo que estás pensando!—grita sin motivo la mujer—. Estarás pensando en alguna lagarta de esas a las que, posiblemente, les guste ir al teatro, y, ¿sabes lo que te digo?: que te vayas tú sólo al teatro. [...] Y el marido, desesperado y sollozante, se va también a buscar una lagarta rubita y no vuelve a poner los pies en su casa.» (Tono 1954: 17)

representativa de todas las instituciones y convenciones del aburguesamiento y sus símbolos: «el sombrero, la levita, el bigote, la barba, la mesa camilla, la tía, las visitas, las jóvenes prestas al desmayo, la zarzuela, el huevo frito, los melodramas, las novelas folletinescas»⁴⁷¹. Esto se comprueba en que las únicas mujeres tratadas de esta forma son las mujeres casadas, las tías, y las novias, las que tienen una relación directa con el matrimonio, mientras las mujeres solteras se tratan como personas “normales” si bien, frecuentemente como objetos sexuales. El tratamiento de las novias y las esposas se parecen aunque las novias son representadas como menos «gordas» y más ingenuas, vacías e ignorantes, tanto que las novias, por ejemplo en el cuento «La señorita de la carretera» no reconocen objetos cotidianos como el jamón o un carro⁴⁷²:

- ¡Oh, señorita! ¡Haga el favor de levantarse de ahí, que la va a atropellar un carro.
—Y ¿qué es un carro, caballero?
—Un carro es esa cosa que lleva un perro debajo, señora.
—¡Oh! ¿Debajo de qué?
—Debajo del carro.
—Pues sigo sin saber lo que es un carro.
—Pero sabrá usted lo que es un perro.
—¡Oh, claro! Eso que hay debajo de los carros.
—Entonces, si lo sabe, levántese usted de ahí, por favor
—Pero, caballero; ¿cómo quiere usted que me levante, si yo soy así?
—¿Cómo? ¿Siempre ha sido usted así de acostada?
—No. Cuando era pequeña, era menos⁴⁷³.
—A propósito. ¿A quién me recuerda usted?
—No sé.
—Yo he visto a alguien acostado como usted.
—¡Qué sé yo! ¡Los hombres son ustedes tan raros!
—Bueno, lo que usted quiera; pero la va a atropellar un carro, hija⁴⁷⁴.

En los minidramas y cuentos de Tono las conversaciones entre marido y mujer

⁴⁷¹ Llera 2003: 34.

⁴⁷² Sin embargo esto no es, efectivamente, una crítica de las novias o del sexo femenino sino de la clase social burguesa, de su adiestramiento/educación e ingenuidad. Véase el cuento «Carlotita» en que la mujer joven piensa que todo está hecho de jamón.

⁴⁷³ Un buen ejemplo de la adverbialización relativizante que se verá en el capítulo «Recursos humorísticos».

⁴⁷⁴ Tono «La señorita de la carretera» La Codorniz, nº 61, 2-VIII-1942.

siguen un patrón de frases y motivos establecidos en que, gracias a la insensatez y terquedad de la mujer, se profundiza cada vez más en una espiral de la contradicción y la ilógica, terminando muchas veces, como hemos mencionado, con algún tipo de violencia “catártica” o en su vertiente más suave, el abandono, como en este caso:

—¿Ya vas a salir?—preguntaba a su marido, viéndole recién afeitado—Te pasas el día en la calle, como si fueras un tranvía.

—¡Pero mujer, si no voy a salir!—respondía el marido, queriendo evitar un disgusto

—¡No vas a salir! ¡Claro! Sabe Dios por qué no querrás tú salir. Cuando tú no quieres salir, será por algo.

—¡Pero Antonia, no te pongas así! Si tú lo prefieres, saldré.

—Eso es. Primero dices que no vas a salir, y ahora dices que vas a salir. ¿Ves como no hay quién te entienda?

—Si te molesta que salga y te molesta que no salga, puedo hacer lo otro.

—¡Lo otro, lo otro...! Sabe Dios lo que será lo otro.⁴⁷⁵

—Llevas razón. Yo tampoco sé lo que es lo otro. [...]

—Mira: yo le llamo fútbol a que me voy.

—Por ahí debías haber empezado. Primero dices que vas a salir; después dices que no vas a salir; luego quieres justificarte hablando de Alicante y de la mesa y del fútbol; pero, en el fondo, se ve claramente que tienes una amante.

—Sabe Dios a qué llamarás tú una amante...

—Anda. Vete ya de una vez con tu amante.

—Bueno. Pues adiós, hija⁴⁷⁶.

Cabe reconocer que hay ocasiones, y no pocas, en que se exhibe una actitud misógina cuando el humor lúdico se convierte en la satírica caricatura de tipo. En esas caricaturas se proyecta una imagen de las mujeres como pragmáticas, avariciosas, interesadas y maquinadoras pero con una inteligencia limitada a lo tangible y lo bruto. En esta visión, las mujeres no entienden la poesía mientras el hombre es todo lo contrario⁴⁷⁷, un ser poético, filosófico y altruista. En la novela *Los caballeros las*

⁴⁷⁵ Este patrón y su contenido son muy típicos: «Él.—Yo creo que es mejor dejarlo para otro día. Hoy he matado mucho./ Ella.—(celosa) ¡Sabe Dios a quién habrás matado!» (Tono «El dulce perdón» La Codorniz nº 52, 31-V-1942.

⁴⁷⁶ T.[ono] «Doña Antonio y su maridazo», La Codorniz, nº 52, 7-VI-1942.

⁴⁷⁷ Continuamos la discusión de la oposición entre el hombre y la mujer en el capítulo «Estudio semiológico».

prefieren castañas, después de la incursión prohibitiva e ilógica de la mujer (quiere y no quiere que el hombre vaya al café) el hombre hace el siguiente comentario:

[Personaje masculino hablando a su mujer] «Déjame venir al café o no me dejes venir al café; ve o no veas la poesía de las cosas; siento o no sientas la fuerza irresistible de ellas. Haz lo que más te apetezca, pero tú eres más tonta que una mata de habas⁴⁷⁸.

En su búsqueda del chiste fácil, del retruécano de palabras, la subversión del lenguaje y del derroche léxico, Tono recurre a chistes lamentables que no vienen a ser más que el machismo y sexismo puro. En el siguiente ejemplo, mezcla un prejuicio negativo sobre la mujer (su inferioridad intelectual) y la hipercorrección de la concordancia genérica de las palabras invariables para hacer un “juego de palabras” bastante lamentable:

Es inexacto suponer que el intelecto es un reducto cerrado. Acaso, acaso, podríamos suponer esto de la intelecta, pero nunca del intelecto⁴⁷⁹.

Las otras “razas” tampoco se eximen de este tratamiento *muñequizador* y estereotipado aparentemente denigrante. Los personajes de descendencia africana son tratados categóricamente a la manera frecuente de la época, es decir, o bien como servidores subyugados mudos o como caníbales salvajes y primitivos. Aunque *nunca* son tratados como personas normales, no se percibe ningún desdén *directo, explícito* o *verbal* en sus caricaturas burlescas de los “negros” y cuando sí que se lo percibe, siempre viene “de la boca del otro”, es decir, de un personaje que ya se ha presentado como despreciable, como en el ejemplo a continuación (que hemos encontrado publicado por lo menos dos veces):

⁴⁷⁸ Tono , Los caballeros las prefieren castañas 1954: 14..

⁴⁷⁹ Tono , Los caballeros las prefieren castañas 1954: 18.

—El hombre no puede ser del color del sitio en que vive, porque vive en muchos sitios. ¿Qué diría la gente si los conductores de tranvía fueran amarillos y los oficinistas color de mesa, y los camareros color café con leche, y los poceros color pozo, y los médicos color termómetro, y los vecinos de la calle de Fuencarral color de calle de Fuencarral?

Ella intervino:

—Sin embargo, los maquinistas son negros.

—Pero sólo artificialmente — puntualizó él—. No lo olvides nunca⁴⁸⁰.

No obstante, donde más se siente el racismo es en las imágenes caricaturescas que exageran ciertas morfologías de las facciones faciales de los “negros”. Se exageran las facciones fisiológicas de éstos hasta la animalización, extremando la calidad «primitiva» de los africanos y añadiendo la doble caricatura de que son, en la obra de Tono , *siempre* caníbales⁴⁸¹ antropófagos. Tubau (1987: 65) resalta la constancia e importancia del «larvado racismo [en la obra de Tono] (hay frecuentes chistes “de negros”, menos inocentes de lo que puedan parecer al observador superficial)»:

⁴⁸⁰ Tono 1949 [1998]: 13 y Tono «Egloga» La Codorniz 30-VII-1942.

⁴⁸¹ Se analizarán las imágenes de los africanos con más detalle en el capítulo «Estudio semiológico».



«—Si eres malo no tendrás hoy ingeniero.»

Figura: Tono en *Automentirobiografía* 1949: 60.

Dicho esto y con la indecorosa y humillante representación de la viñeta de la figura anterior en la mente, es de notar que el tratamiento caricaturesco y unidimensional de los africanos no se aleja del tratamiento que les da a los blancos (españoles): hombres, mujer, novios, novias, ladrones, niños⁴⁸², médicos, inventores, etc. La calidad de ser africano realmente no tiene una importancia especial, es simplemente otra ocasión para el chiste fácil, la hiperbolización, y a la vez, la simplificación. Aunque sea racista, Tono escribe dilatadamente sobre los peligros de la intolerancia, pues sólo se “tolera” lo que se considera “diferente”; hay muchos

⁴⁸² Como se verá en el capítulo siguiente «Recursos humorísticos», los niños sufren, quizás, la objetivación más despiadada ya que llegan a ser representados y tratados como objetos y hasta como comida. Eso no quiere decir, obviamente, que Tono odie los niños sino es otro ejemplo de tratamiento caricaturesco humorístico.

racistas “tolerantes” que, sin embargo, defienden la estricta separación racial y cultural:

La pequeñez del espíritu lleva, infaliblemente, a la intolerancia y la intolerancia es de los vicios más feos de la Humanidad.⁴⁸³

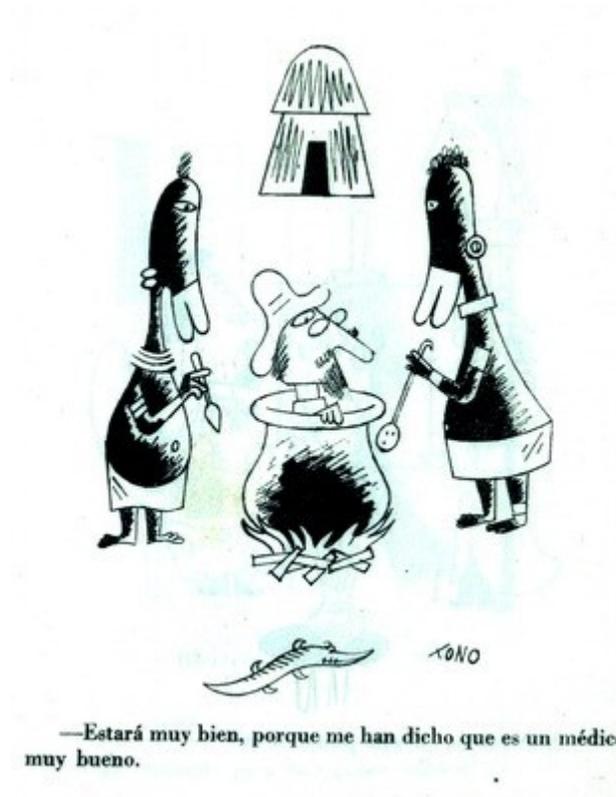
Si tomamos como ejemplo la representación de los ladrones, veremos que sufren el mismo tipo de reducción y estereotipificación aunque, a nuestras sensibilidades, no nos resulta tan inadmisibile.



Figura: Tono en *La Codorniz* 1943, nº 39 y 29.

Se explota el hecho de tener la piel de otro color para la caricatura y el chiste fácil —de mal gusto, eso sí—, pero aún así y con la estética chocante que presenta, no se deben agrupar las viñetas de Tono con las caricaturas verdaderamente mal intencionadas, deformadoras y grotescas sino hacerlas encajar en la celebración bondadosa, lúdica, fantásiosa e “inocente” —si cabe— que fue su humor: la risa sobre todo.

⁴⁸³ Tono Automentirobiografía 1949: 9.



«—Estará muy bien, porque me han dicho que es un médico muy bueno.»

Figura: Tono en *Automentirografía* 1949: 92.



«—¿Has visto a Félix, que tonto se ha puesto desde que vio el Congreso de Madrid?»

Figura: Tono en *Horizonte* 1939, nº 9.

6. Un Tono más personal: La coexistencia insolente de la ternura con la antisentimentalidad

En la burla hay varios matices, como en el arco iris. Hay el sarcasmo, de color más sombrío, cuya risa es amarga y sale entre los dientes apretados [...]. Hay la ironía, que tiene un ojo en serio y otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispa de oro. Y hay el humor. El Tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo, no es humor.

Fue un alegre espectáculo, una gozosa amistad, el estar con él, a medias en este mundo y, de pronto, pasar al mundo de lo desconcertante y de lo absurdo⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ López Rubio 1978: 314.

Los conocedores de la obra de Tono inevitablemente aluden al carácter tierno de su obra⁴⁸⁵ y los que le conocieron en persona inevitablemente aluden a su carácter entrañable y jovial. Los comentarios oscilan entre la extraordinaria amabilidad que destaca Fernando Vizcaíno Casas:

Bien pensado, [a Tono] ni siquiera escribir le importaba un pito; su felicidad estaba [...], sobre todo, entre sus amigos. [...] El mejor humor de Tono , los mejores chistes de Tono , las gracias más inolvidables de Tono , las hemos gozado sus amigos”; todo ello y “su visceral bondad” es para este amigo, como para otros, lo que cuenta⁴⁸⁶.

Y la bondad «del padre Noel sin barbas blancas» que describe López Rubio:

Hablar de Tono —bien lo sabes— es como hablar de un padre Noel sin barbas blancas. Es referir la bondad del hombre más sin hiel y sin aristas que ha pisado por nuestros alrededores. Y su recuerdo, sin atenuarse el desgarró de su pérdida, un caudal de júbilos derramados tanto en sus dibujos, en sus artículos, en su cine y en su teatro como en lo escuchado de su blanda voz, el chiste a punto, nacido con ese inocente aquí estoy de los ríos, que no saben que tienen destino de mar [...] A Tono había que verle decir la ocurrencia antes del parto, cuando a él acababa de hacerle gracia por dentro, porque acababa de oírsele a sí mismo por primera vez, llorándole los ojos, pequeños, pequeños, con las benditas lágrimas de la risa [...] Estaba siempre avizor en su pereza; ágil, en su cansancio; pronto, en su dejadez⁴⁸⁷.

Para mejor entender la relación entre la ternura y la insolencia en la obra de Tono primero hay que pormenorizar que su desdén vanguardista del sentimentalismo sólo se aplica al sentimentalismo rancio, la «moda de lo patético»⁴⁸⁸ —y de ahí la insolencia— y no al sentimentalismo sincero, como perspicazmente precisan Burguera y Fortuño: «el humorismo se manifiesta en contra del sentimentalismo, del

⁴⁸⁵ Grano de Oro lo menciona varias veces como en (2005: 23) junto con Aguirre (1998: 45) y Llera, quien también alude repetidamente a la ternura en el humor de Los humoristas del 27.

⁴⁸⁶ Fernando Vizcaíno Casas Ni muerto ni vivo, ABC 5-I-1978 En González-Grano de Oro 2005: 153

⁴⁸⁷ López Rubio en Tono Antología 1978: 312-314).

⁴⁸⁸ Llera 2003: 36.

ternurismo, pero no del sentimiento ni de la ternura»⁴⁸⁹. Se elige atosigar el sentimentalismo hinchado ligado al Romanticismo expresamente por como éste desplaza lo realmente poético y lo bello a través de su imitación y corrupción: «Es un error común [...] suponer que las parodias degradan o implican un estigma en el sujeto; por el contrario, implican en general, algo serio y sagrado en los originales»⁴⁹⁰. Tono nos habla sin el amparo del humorismo, desde su «yo» más personal de «la fuerza irresistible de las cosas» y de que «todas las cosas de este mundo tienen su poesía». La ternura poética y sensible es palpable en el siguiente pasaje en que llega a cantar la poesía de elementos que en otras ocasiones son objetos de burla:

Todas las cosas de este mundo tienen su poesía: el camarero que pasa el trapo sobre nuestra mesa, la botella de agua que nos ponen delante y hasta el que nos pregunten si hemos visto el partido del domingo y el gol de Pirri, tiene su poesía... Sí, tiene poesía el camarero, y las moscas, y el vendedor de brochas de afeitar, y el limpiabotas, y hasta la mujer de la Lotería... [...] ve o no veas la poesía de la vida; siente o no sientas la fuerza irresistible de las cosas...⁴⁹¹.

En la obra de *Tono* la insolencia y la ternura se confunden y se mezclan, se burla de la «moda de lo patético» pero trata los sujetos con una delicadeza cariñosa y nostálgica. Aguirre describe el humor de Tono como: «deshumanizado con leves toques de sentimentalismo ternuras a lo Chaplin»⁴⁹². Paradójicamente, la deshumanización de los personajes en la obra de Tono acaba siendo humanizadora: el personaje títere estereotipado se presenta con tanta ligereza, bondad y simpatía que se hace palpable el «mundo poético escondido, infinitamente tierno, bondadoso y noble»:

Yo uso un diálogo explosivo [...] que impide que los personajes y las situaciones tengan humanidad, la asociación al absurdo, el desplazamiento de las palabras a su

⁴⁸⁹ Burguera y Fortuño en *Vanguardismo y humorismo la otra generación del 27*, 1998: 8.

⁴⁹⁰ Hazlitt 1818 [1999]: 12.

⁴⁹¹ Tono «*Aquellas costumbres*» en 1978: 216.

⁴⁹² Aguirre 1998: 45.

normal significado y la rotura de los tópicos y del mundo poético escondido, infinitamente tierno, bondadoso y noble⁴⁹³.

Al igual que Gómez de la Serna, Tono exalta la grandeza del espíritu necesaria para no caer en la intolerancia:

Hay que dar breve periodicidad a la vida, su instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu, es la greguería, y esas otras especies de greguerías que también propagué hace tiempo...⁴⁹⁴.

La ternura es un rasgo trascendental de su obra y cuando se la tiene en cuenta, la insolencia se entiende de otra manera: como la exhumación de un mundo *tierno y noble de la tierra infértil de lo trivial y lo vulgar*.

HABLAR MAS
“DÍAS”

*La sombra de dos peces,
Navajas de betún,
Corta el agua en dos trozos.
El niño está dormido
con su sueño de tul;
sueña con un caballo
sueña rosa y azul.
La luna es color verde,
verde, verde manzana;
la luna es verde, verde
como una luna blanca.
Ruido de precaución
Suena por todo el mapa,
y en los pueblos azules
abanica baraja.
La sombra de dos peces
con frío de ensalada.
Corazón de acerico.
Anillito de plata.
Manantial de ruido,*

⁴⁹³ Tono en M. Gómez Santos. «Tono cuenta su vida» Pueblo 8-12-59, página 82.

⁴⁹⁴ Gómez de la Serna 1960: 7.

*gran risa de granada.
Pedacito de queso,
todo de muerte blanda.
¿No quieres a tu madre?
¿No quieres a tu hermana?
Súbete por el cielo
de algodones en rama
y deja que el cristal
siga sin saber nada.
Date prisa, hermanita,
Hermanita blanca⁴⁹⁵.*

⁴⁹⁵ Tono «Días» en «Número Tono » Gutiérrez 22-II-1930. Obsérvense las alusiones en el libro Romancero gitano de Federico García Lorca.

Capítulo III. Recursos humorísticos verbales

El humor es el lenguaje que emplean las personas inteligentes para entenderse con sus iguales;... cuando hablamos de humor no nos referimos solamente a su matiz cómico...⁴⁹⁶.

[El humor] *es, en breve, una manera de hablar aparte del camino simple y sencillo*⁴⁹⁷.

Los recursos humorísticos verbales⁴⁹⁸ son a la vez el eje motriz y una gran parte de la identidad del arte de *Tono* en que este arte se constituye y se consigue por medio de recursos como el disparatismo, la parodia⁴⁹⁹ y el juguete cómico, lo que Llera denomina «fraseologismos y los refranes, paradigmas de la queratinización del lenguaje»⁵⁰⁰, usos que le distancia incluso de Mihura y Neville que «imitan los hallazgos metafóricos de Ramón en sus greguerías».⁵⁰¹ El combate contra la moral reinante de la seriedad, y el sentido rectilíneo prevaleciente, el proyecto de este humor si es que lo tiene, se efectúa en gran medida, por ejemplo, a través de la parodia y la hiperbolización, y éstas a través de un uso característico de determinados recursos humorísticos verbales. Lo que el lector experimenta como la degradación jubilosa del lenguaje se convierte en una característica primaria de este humor que le es inconfundible, definitorio y propio, y que va más allá de su rol en la parodia del cliché verbal, el retruécano, el juego de palabras y todas las permutaciones de los recursos verbales que delineamos en este capítulo: el lenguaje se convierte en blanco, el medio

⁴⁹⁶ Neville 1959: 13.

⁴⁹⁷ Hazlitt 1818 [1999]: 13.

⁴⁹⁸ Junto con las imágenes complementarias que veremos en el siguiente capítulo.

⁴⁹⁹ Como hemos visto, la parodia más común en la obra de *Tono* es la de los géneros caducados (bequerianos, campoamorianos, patrióticos, deportivos, informativos, románticos, heráldicos) a través del pastiche por hipotiposis.

⁵⁰⁰ Llera 2007: 128.

⁵⁰¹ *Ibid.*

en contenido.

Martín Casamitjana apunta sobre Gómez de la Serna que: «La irrealidad de [sus] explicaciones resulta cómica no sólo por su incongruencia con respecto a la verdad—en efecto, son mentiras—sino también por la ingenuidad que revelan y porque son una manifestación palmaria del procedimiento cómico de sustitución de lo natural por lo artificial»,⁵⁰² lo cual también describe igualmente las explicaciones de *Tono* que no carecen incongruencias y que se sustentan expresamente de la deliberada revelación de la ingenuidad de los personajes. Se ofrece un microcosmos consistentemente incongruente a base de deformaciones (o «mentiras» en la observación de Casamitjana) y sustituciones de lo aceptado y lo natural por lo imaginado y lo artificial. Esta realidad polisémica de sustituciones y retruécanos se contempla con el afán de descubrir lo que tiene de ridículo y fallido la moral dominante, las convenciones sociales, estéticas y emocionales que se generaron entre el estirado nacionalcatolicismo y las ideas heroico-fascistas. Si tomamos el lenguaje y el lugar común como ejemplos de la convención lingüística, vemos que en este humor se trueca esa convención para revelar todo lo que tiene y lo que encubre de ridículo y fallido. El humor de *Tono* se sustenta de la mímica guasona de las formulas lingüística ya lexicalizadas y del desmontaje de lo todos los aspectos de lo burgués, para el cual se sirve profusamente de los tropos. Un ejemplo de una técnica que usaron, por ejemplo, fue de prescindir conspicuamente de las descripciones y técnicas narrativas corrientes con el ánimo de evadir el cliché verbal y a su vez subrayar (y parodiar) su presencia en la narrativa corriente: «Era la Navidad. La nieve blanca, como todos sabemos, caía lentamente —como todo sabemos— donde también todos sabemos.

⁵⁰² Martín Casamitjana 1995: 214.

Total: que hacía un tiempo asqueroso»⁵⁰³. En este capítulo nos ocupamos de enumerar, describir y analizar los recursos humorísticos verbales para desvelar cómo aprovecha los tropos, las figuras retóricas y poéticas, el desgaste semántico, la ilógica y el recreo.

Ortega y Gasset señaló en 1910 «la importancia que para aprender y fijar la individualidad de un artista literario tiene la determinación de su vocabulario predilecto»⁵⁰⁴. Cuando se aplica la idea de Ortega y Gasset a *Tono* se percibe su apuesta por la comicidad a través de la desarticulación, la equivocación, la descomposición y la recomposición léxicas pero también su articulada predilección por ciertas palabras que encuentra «simpáticas», es decir, simples, agradables y ligadas a conceptos terrenales o placenteros mientras detesta «palabrotas» como «ungis, cornete, tórax, esternón, encéfalo, espinazo, páncreas y peroné»⁵⁰⁵, «duelo» y «hijo pródigo» que se asocian fuertemente con los valores sociales del heroísmo, jerarquía social, esnobismo y honor, lo cual resume en gran medida a su obra:

—Porque me hace gracia la palabra... ¡Huevo frito! ¿No es simpática de decir?

—Sí —contesté—; es una palabra simpática.

—También es gracioso decir vaca —me dijo aquel señor [*Tono*]—. Es una palabra que he inventado ayer. Yo soy un inventor de palabras. [...]

—Actualmente no me dedico a nada, porque espero ser rico diciendo «huevo frito». La gente lo que necesita es oír palabras como éstas, y dejarse de escuchar duelo, demonio, ambigü, cenicienta, hijo pródigo y otras palabrotas así de fuertes⁵⁰⁶.

En todo caso, la idea de Ortega y Gasset parece muy válida para *Tono* el artista ya que

⁵⁰³ Tono «Cuento de Navidad» en 1978: 13.

⁵⁰⁴ Ortega y Gasset en Marías 1983: 105.

⁵⁰⁵ Tono, *Diario de un niño tonto* (1949 [1998]).

⁵⁰⁶ *Ibid.* Mihura relata, en un homenaje a *Tono*, una versión más creíble, aunque muy laudatoria y bastante distinta de como se conocieron en *Blanco y Negro* 11-I-1976: «Y un día ocurrió el milagro. En la redacción de *Buen Humor* o de *Gutiérrez*, no recuerdo bien, alguien nos presentó: “Aquí ‘*Tono*’. Y aquí, Mihura”. Y yo creí que se abría el techo de la habitación y salían las estrellas en el cielo cuando “*Tono*”, el maestro me dijo: “Las cosas que hace usted me gustan mucho. Son muy graciosas”. ¡“*Tono*” decirme eso! ¡La habitación se llenó de luz! ¡Sentí ganas de echarme al suelo y besar sus pies! ¡De descorchar botellas de champán! ¡De tirar serpentinatas al aire!».

su «vocabulario predilecto», y más generalmente su uso de lenguaje, fija y describe en gran parte el carácter de la creación artística de *Tono* en que lo lingüístico se subyuga a los fines humorístico-ideológicos. Su «vocabulario predilecto» y (ab)uso de lenguaje, pues, se compone de:

- a) la grandilocuencia mofante⁵⁰⁷ (el aúxesis⁵⁰⁸)
- b) el refrío de los tópicos verbales lexicalizados y caducados
- c) los neologismos formados de la unión de palabras connotativamente opuestas o fonológicamente disonantes junto con el uso inusitado de sufijos aumentadores
- d) la adverbialización relativizante
- e) el uso exhaustivo de palabras tópicas
- f) la repetición abusiva de palabras inusitadas (*figurae per adiectionem geminatio*⁵⁰⁹)
- g) la simplificación, la cosificación, la sinécdoque
- h) palabras «simpáticas», ya vistas.

El funcionamiento de la manipulación de lo lingüístico con fines humorísticos en la obra de *Tono* es el enfoque de este capítulo aunque cabe notar que la manipulación lingüística sirve una intención general que hemos visto en el capítulo dos: el ánimo candoroso y lúdico del juguete cómico, la burla liviana del «lado estúpido de lo cotidiano». No hay que olvidar que este humor es, también, un empeño compartido entre buenos amigos para apropiarse de una cultura que, en cierta medida, les resulta insoportable, de «arreglárselas para sentirse libre en la casa»⁵¹⁰ como dice Rubio y para

⁵⁰⁷ A las locuciones grandilocuentes o prosaicas frecuentemente les falla algún componente de sintáctica o semántica. Frecuentemente se emplea, una palabra osadamente incorrecta o incompatible con la descripción para burlarse del esfuerzo descriptivo prosaico, por ejemplo en: «Don Renata pulsó el timbre, que vibró en la habitación contigua como un eco metálico y susurroso. La nueva secretaria acudió a la llamada temblando de emoción y de varios». «Secretaria de aupa» n° 472, 26-XI-1950.

⁵⁰⁸ El «aúxesis» es una forma de hipérbole en que se sustituye un término simple por otro desproporcionado para amplificar su importancia o efecto: efectivamente es la grandilocuencia.

⁵⁰⁹ «La *geminatio* (*iteratio*, *repetitio*) consiste en la repetición en contacto de una parte de la oración (palabra aislada o grupo de palabras) en un lugar cualquiera (al comienzo, en el interior, al final) de todo el grupo de palabras supraordenado, que por sí mismo puede ser de naturaleza sintáctica o métrica» (Lausberg 122).

⁵¹⁰ Rubio, "Prólogo" Tres sombreros de copa, 1973:46.

eso no hay «nada mejor que la imaginación y el humor; nada mejor que degradar sistemáticamente lo real»⁵¹¹. Aparte de su carácter público, después de todo este humor se divulga en revistas y obras de teatro, nos deja con la sensación de haber entrado en una creación personal y privada que representa y recrea una realidad que el artista no controla pero que le resulta antipática: el cuento fantástico que un joven podría contar a su muñeca de trapo.

Junto con su «vocabulario predilecto» y el aparato lingüístico que emplea, su bonhomía, esa capacidad para poner todo bocabajo sin irrumpir en el sarcasmo, y a degradación de lo real son otros atributos importantes que caracterizan al humor de *Tono* y *Los humoristas del 27* en general. En su síntesis de este humor, Rubio ve la degradación y representación de la realidad en el arte de este grupo como una manera de trascender a la sociedad en que vivían y así llegar a aspectos de la sociedad humana más universales:

Lo que estos humoristas se plantean, pese a que Jardiel, Mihura y *Tono* eligieron uno de los dos campos enfrentados, es distinto: se trata más bien de una repulsa de toda la realidad, de un afán por disociar de forma rotunda los planos de la escena y de la calle. Se trata de “ponerse teatralmente al margen”, de trascender la repulsa de su tiempo a una concepción total y permanente de la sociedad humana. De llegar a identificar la “civilización” o la cultura con una especie de cansancio que garantice la serenidad⁵¹².

1. Subversión del lenguaje

El abuso léxico como subversión ideológica: Demasía, grandilocuencia y otros conceptos caducados

⁵¹¹ Rubio, "Prólogo" *Tres sombreros de copa*, 1973:46.

⁵¹² Rubio, "Prólogo", *Tres sombreros de copa*, 1973:46.

*El lenguaje que hablo en mí mismo no es de mi tiempo; por está fijado en la sospecha ideológica; es preciso entonces que luche con él*⁵¹³.

Si se empieza con idea de que la realidad social es ridícula, disparatada y *perversa*, la obra de *Tono*, que por todos sus vuelos y brincos es en gran medida escapatoria, una fantasía compartida con sus lectores y los otros *Humoristas del 27* en que la realidad trucada presenta una versión reducida y risible de la realidad social que le hace sufrible y crea, a la vez, una distancia crítica que aleja catárticamente el lector y artista del “tinglado” de lo social. Los retruécanos lingüísticos y existenciales –los personajes son a la vez sustituciones “titerescas” de personas reales e intercambiables entre sí— se entienden como un ejercicio catártico, juguetón y, aunque no quiera admitirlo, satírico: una fuga adelante. En *El placer del texto y lección inaugural* Barthes explica la invención lingüística en términos similares, que «[p]ara escapar la alienación de la sociedad presente no existe más que este medio: *la fuga hacia adelante*: todo lenguaje antiguo está inmediatamente comprometido, y todo lenguaje deviene antiguo en el momento que es repetido». Si, como nos propone Barthes, el lenguaje deviene antiguo con la repetición, la repetición (burlesca) del lenguaje cursi que concita el humor de *Tono* debe entenderse no sólo como el abuso de un género caducado sino como un esfuerzo por *envejecerlo*, de hacer que parezca viejo, vil y cansado. Esto depende, claro está, de la época de la obra de *Tono* de que estamos hablando. Dado que su burla lingüística evolucionó poco a lo largo de los años, se podría argumentar que lo que al principio de su carrera envejecía, efectivamente, al tópico pero que se convierte, a

⁵¹³ Barthes 1998: 66.

través de su propia repetición, en tópico de sí mismo y en lenguaje antiguo en sí cuanto más se acerque al final de su carrera. La validez de esta técnica, por tanto, depende del estado del lenguaje que elige a repetir y distorsionar: si el lenguaje es actual su repetición lo envejece, si ya está caducado su burla es un ejercicio inútil e irónico.

El ubicuo desgaste semántico y la creación de un lenguaje trucado e infantil son consecuencia de la adecuación de la forma con el contenido que «acaba por hacerse ella misma absurda piel de lo que envuelve al crear un territorio sin fronteras entre absurdo y lógica»⁵¹⁴. Junto con Mihura y en menor medida los demás de su grupo, *Tono* maneja el lenguaje según supuestos fines ideológicos, el proclamado combate en contra de los tópicos, lo solemne, los géneros caducados y los cursismos de su época. Se sustituyen los tópicos caducados (o en el proceso de caducidad) por elementos incongruentes y de ahí su apuesta lúdica, distancia crítica, catarsis y juguete cómico.

La fuerza transgresora de los códigos cómicos en la literatura moderna se debe en gran parte a su capacidad para penetrar y deformar cualquier categoría genérica, alterando los rasgos pertinentes de sus lenguajes respectivos y las estructuras ideológicas de sus personajes⁵¹⁵.

Tono y Mihura crearon un código lingüístico propio⁵¹⁶ intencionalmente purgado de contenido en el sentido tradicional que fue «una colosal broma que el público joven aceptó de inmediato»⁵¹⁷. La deformación, sustitución y degradación de los

⁵¹⁴ González-Grano de Oro 2004: 167.

⁵¹⁵ Hernández 1999: 225.

⁵¹⁶ Véase la tesis doctoral de José Antonio Llera (2000) *Sátira y humorismo* en que pone de manifiesto varias figuras retóricas empleadas en *La Codorniz*.

⁵¹⁷ Moreiro 2004: 218. Ofrece el ejemplo de las falsas polémicas (28 de febrero de 1943) entre Mihura y Tono en que Mihura escribe: «Lo que se reprocha a *La Codorniz* es que influya con su estilo en la manera de expresarse de nuestra juventud. Mejor dicho, que nuestra juventud hable «en codorniz».

procedimientos narrativos establecidos fue integral a la apropiación y la imitación burlesca de lo caducado y por tanto al proyecto de este humor en general. Este humor podría haberse limitado a la mofa del “contenido”, es decir lo sujetos, posturas y objetos caducados, pero hubiera resultado más satírico y no hubiera cabido en el concepto de humor puro que les había dibujado Gómez de la Serna y Ortega y Gasset. Así que además de su burla del “contenido” caducado (elementos no lingüísticos) este humor se ocupó también de la apropiación y deformación de la voz caducada, su estilo y todos los procedimientos narrativos, retóricos y lingüísticos que empleaba. La voz, el conjunto de procedimientos narrativos, retóricos y lingüísticos, que transmite el contenido se convirtió por sí mismo en objeto, es decir, en blanco o en “contenido” propiamente dicho de recursos como la imitación burlesca y el retruécano. Y así tenía que ser, ya que la voz, el carácter y la manera particulares de la expresión, eran partes integrales e indispensables del género caducado, del *pathos* que compartía el patetismo del folletín romántico con la retórica heroica nacional y el nacionalcatolicismo que *Tono* tanto pretendía parodiar. Sigue que la deformación de la voz y el lenguaje (y de ahí la subversión del lenguaje del título) fueron necesarios para cumplir con su proyecto, la ridiculización catártica de la totalidad de esa expresión cultural que perteneciera al género caducado (o caducándose) y, como última consecuencia, su vencimiento:

Acabemos de una vez con los manidos y sobados adjetivos calificativos que nos encasillan, nos embrutecen y nos uniforman. Seamos valientes y saltemos la barrera de la costumbre si queremos evitar que nos empitone el toro del ridículo⁵¹⁸.

Pues bien, sí. Este era mi deseo al lanzar mi revista: el diferenciar a los jóvenes de los viejos».

⁵¹⁸ *Tono* 1954: 33.

Tono, desconfiado de la metáfora como recurso literario y epistemológico y cansado del sentimentalismo lacrimoso del romanticismo,⁵¹⁹ opta por prescindir de la metáfora en su uso normal o emplearla impropriamente en descripciones burlonas, hiperbólicas e imitadoras, frecuentemente con el fin de ridiculizar un cliché. En *Los caballeros las prefieren castañas*, *Tono* nos enseña a modo de ensayo cuán automático es nuestro uso de lenguaje. Detrás de su crítica del formulismo lingüístico yace una crítica ideológica del formulismo social, es decir, el peso de la normalidad, la tendencia a juzgar rápidamente y de forma superficial guiado por facilismos lingüísticos, repeticiones, simplificaciones y clichés. La crítica de lo social a través de la crítica de su base lingüística (junto con la sazón particular de la apuesta lúdica con que encaja y reparte su humor) resume en gran medida el eje motriz ideológico que empuja su humorismo. Barthes está de acuerdo con las observaciones fundamentales de *Tono* que vinculan el peso de lo social y su lenguaje de repetición:

El lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección oficial del poder) es estatuariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones de lenguaje son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología⁵²⁰.

Con un toque típicamente *tonesco* compuesto de partes iguales de humor y reprobación, *Tono* subraya cuán ridículo y arbitrario son los patrones lingüísticos y sus implicaciones subyacentes que bosqueja, proponiéndonos que: «barajemos por una vez estos calificativos», lo cual rinde combinaciones disparatadas como «profesor

⁵¹⁹ Según Barthes (1998: 66-68) el estereotipo produce cansancio y la novedad, nos dice, «Mi goce sólo puede llegar con lo *nuevo absoluto* [...] ¿ocurre esto fácilmente?, no lo creo; nueve veces sobre diez lo nuevo no es más que el estereotipo de la novedad».

⁵²⁰ Barthes 1998: 67.

angelical», proba señorita y «actriz pundonorosa»:

Cuando hablamos de un empleado decimos que es probo; si tratamos de designar a una actriz, la catalogamos como eximia; si nos referimos a un torero, aseguramos que es pundonoroso; a la señorita que acaban de poner de largo la calificamos de angelical; al hombre que devuelve una cartera que ha encontrado en la vía pública, le designamos con el nombre de honrado; al sabio profesor que acaba de dar una conferencia sobre los trastornos nerviosos en el cerebro humano, solemos llamarlo docto; cuando hablamos de algún amigo, añadimos que es nuestro particular, y si nos referimos a un prócer, aseguramos que es ilustre.

¿Es esto justo? ¿Por qué aferrarnos eternamente a esta norma sin atrevernos a romper moldes? Barajemos por una vez estos calificativos y obtendremos un resultado sorprendente.

Llamemos al profesor angelical; a la actriz, pundonorosa; a la señorita, proba; al torero, laureado; al pintor, honrado; al empleado, bello y al prócer don Vicente.

¿No es esto hermoso?⁵²¹

Como hemos mencionado, en la obra de *Tono* no sólo trueca y fastidia el lenguaje en su sentido más estricto sino que se altera también la estructura narrativa, el ritmo de su procedimiento, el orden, el argumento, el estilo, los símbolos y los elementos narrativos, que están igualmente sujetos a la adecuación de la forma al contenido ya que todos son aspectos de lo que Barthes (1998) entiende por lenguaje encrático y que deben ser sometidos al mismo tratamiento para su destrucción o *cansancio*: «un arrebato desesperado que puede ir hasta la destrucción del discurso: una tentativa por hacer resurgir históricamente el goce reprimido bajo el estereotipo⁵²²». *Tono* continúa la crítica del orden social sirviéndose de la crítica lingüística con las construcciones percibidas como añejas y pedantes como, por ejemplo, con el uso de «sendo», que se emplea de forma burlesca, *ad náuseam* y de manera resueltamente impropia. «Sendo» se codea con otros símbolos que se ofrecen como ejemplos de lo burgués o lo tópico, tal como la pescadilla y los huevos fritos en este retrato apacible vuelto grotesco de la vida doméstica:

⁵²¹ Tono 1954, *Los caballeros las prefieren castañas* 32.

⁵²² Barthes 1998: 67.

Los pobres padres [...] se comen sendos huevos fritos, y dándose cuenta de lo buenos que son los sendos huevos fritos, se comen sendas pescadillas, y dándose cuenta de lo buenas que son las sendas pescadillas, se comen al tío Ricardo...⁵²³.

El siguiente cuento de *Tono*, «Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)», parodia el procedimiento, el contenido y las ilusiones clasistas del baile de salón rosa en el «rigurosamente auténtico»⁵²⁴ estilo de Luis XV. En esta mofa mordiente, los personajes «resplandecientes» muestran su galantería pomposa y su absurda castidad, en que *Tono* destaca lo lúgubre y desacertado que son las formas y el procedimiento románticos. Se pone una tilde en lo caducado, cursi y pasado de moda que es esta estética. El cuento acaba, por ejemplo, con la frase «el piano ya está tocando otra cosa», haciendo referencia a lo caducado que es ese modo de vida y expresión. Casi todo en el cuento, tanto en el plano lingüístico y semántico como el representativo, se refiere a la putrefacción de lo viejo lo cual se siente en seguida con los nombres de protagonista como Abelarda, Leoncia, Fernández del Castillo, y también en la intervención sofocante de la familia patriarcal, el mismo argumento que trata de «un baile en aquel salón rosa Luis XV», la ubicación de los pronombres en posiciones en desuso «La tierna Abelarda comunícaselo a su recta hermana mayor», el uso del pronombre «vos» y el vocabulario arcaico, empalagoso y florero junto con imágenes y conceptos románticos, como: «lazos, melodioso baile, hermoso, tierna, primoroso» o palabras altisonantes, como: «pundonoroso, volanderos, vetusto»⁵²⁵, que

⁵²³ Tono «Aquellos ojos» *La Codorniz* 1941, n° 6.

⁵²⁴ Tono «Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)» *La Codorniz*, 1942, n° 74.

⁵²⁵ Se sustituye cuando posible una palabra corriente por una menos usada: brillar/resplandecer, intentar/procurar, etc.

acaban por convertir lo rimbombante y desfallecido de lo verbal en un atributo general de la escena, los personajes y el procedimiento. Su uso de las digresiones lingüísticas típicamente *tonescas*, como: «las parejas y los parejos [...] su frac color frac, y con su barba color barba [...] los mil trescientos cincuenta y siete ojos de su familia» son una inyección de humor simpático que da una pausa al cuento que es por lo demás punzante en que se confunden la parodia, el juguete cómico verbal, y la crítica social en una escena dominada por la hipérbole.

Adornada con cientos de lazos y miles de alfileres, la tierna y suave Abelarda resplandecía en medio de aquel salón rosa Luis XV, rigurosamente auténtico con sus Watteau, sus Fragonard y sus enormes y adornados espejos, en los cuales se reflejaban las parejas y los parejos.

El hermoso y apuesto Fernández del Castillo, impecable dentro de su frac color frac, y con su barba color barba, se acercó ceremoniosamente a la tierna y suave Abelarda, e inclinando la cabeza hasta tocar el suelo, y más, pidió autorización para poder bailar aquel melodioso baile con ella. La tierna Abelarda comunicaselo a su recta hermana mayor; ésta, a su severa madre; su severa madre a su pundonoroso y rectilíneo padre, y éste, a su vez, a sus perfectos y vetustos antepasados. Y, obtenido que hubo el correspondiente permiso, firmado en un papel y con su correspondiente póliza de dos pesetas, aceptó la amable invitación del hermoso y apuesto Fernández del Castillo, aunque ya el piano estaba tocando otra cosa.

Las parejas, entrelazadas y con los parejos, recorrían el salón, describiendo graciosas curvas, mientras los finos dedos de Leoncia, la hermana segunda de Abelarda, recorrían, volanderos, el blanco teclado, arrancándole primorosos acordes que poblaban el espacio y más.

El hermoso y apuesto Fernández del Castillo inició una conversación de amor con la tierna y suave Abelarda, procurando aislarse de los mil trescientos cincuenta y siete ojos de su familia, que no les quitaban ojos.

—Os amo, Abelarda. Desde el primer día que os vi en el parque con mis gemelos de nácar, os amo, y esperaba este ansiado momento para poner a vuestros pies mi nombre, mi hacienda y mi honor.

Y, poniendo manos a la obra, depositó a los pies de la tierna y suave Abelarda todo esto que había dicho, y más⁵²⁶.

De la misma manera que en el texto humorístico se adecúa la forma al contenido, «el mismo texto humorístico se mecaniza para reflejar la mecanización de

⁵²⁶ Tono «Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)» *La Codorniz*, 1942, n° 74

los actos, conductas y pensamientos “humanos” seleccionados»⁵²⁷. Encontramos un ejemplo de este fenómeno en el siguiente cuento de *La Codorniz*, “Café”, en que la desintegración semántica predomina como recurso cómico, sirve de *leitmotiv* y extravía de manera estrafalaria el mensaje. El cuento se arranca con una variación del chiste clásico: «camarero, tengo una mosca en mi sopa», generándose un diálogo compuesto de giros absurdos, aunque previsibles, que emplea fórmulas como la mala apropiación del pronombre personal «—Pero usted se ha metido conmigo. —Yo no me he metido conmigo.», el retruécano y el atropello sistemático del sentido común: «no pretenderá usted que me tome mi mosca con esa porquería de café dentro», al estilo del aforismo de Hazlitt⁵²⁸, que dice que «estamos listos para desternillarnos de risa con una extravagancia que desafía todo el sentido común»:

—Camarero: Esta mosca tiene un café.

—¿Un café? Se habrá caído sin darme cuenta. ¡Como este café está tan lleno de cafés!...

—Pues ya podía usted tener un poco de cuidado. Llévesela y tráigame otra mosca limpia.

—No se ponga usted así, que no es para tanto. Después de todo, no será la primera vez que encuentre usted un café dentro de su mosca.

—No. No es la primera vez que encuentro un café dentro de mi mosca, pero no pretenderá usted que me tome mi mosca con esa porquería de café dentro.

—Yo no pretendo nada. Soy un hombre honrado, como mi padre.

—Yo también soy un hombre honrado como su padre.

—¿Cómo qué padre?

—Como su padre de honrado.

—Yo no tengo padre. ¿Usted cree que si yo tuviese padre iba a estar todo el día sirviendo moscas como un negro?

—No tengo ningún interés en que tenga usted padre o no, ni me importa que esté usted aquí todo el día sirviendo moscas, ni me preocupa que sea usted negro. Lo único que pretendo es que me traiga usted una mosca bien caliente y que nos dejemos de discusiones.

—¡Sin embargo, usted acaba de decir que yo soy negro.

—Yo no he dicho que sea usted, negro, señor mío. Soy un hombre honrado y llevo viniendo diez años a este café a tomarme mi mosca sin meterme con nadie.

—Pero usted se ha metido conmigo.

⁵²⁷ Hazlitt 1818 [1999]: 2..

⁵²⁸ Hazlitt 1818 [1999]: 2.

—Yo no me he metido conmigo⁵²⁹.

La subversión del lenguaje: las distorsiones, re combinaciones y descarrilamientos de las relaciones semánticas esperadas tienen como denominador común la alteración del desenlace del argumento a través de interrupciones, giros y gazapos. La interrupción de la lógica se usa en las obras de talante vanguardista para burlarse del positivismo rectilíneo, la estética romántica y el concepto del orden bien establecido (mental y exterior) y otros conceptos afines. La antilogía y anarquía argumental producidas por las interjecciones absurdas en la obra de *Tono* pretenden simular el caos escondido detrás del aparentemente sereno velo de raciocinio y finura de los personajes que mejor se clasifican como burgueses y cursis. Estos personajes acaban por derrumbarse de forma estrepitosa bajo la leve presión de lo absurdo, revelando el (supuesto) vacío y desorden mental que sostenían debajo del disfraz del buen ciudadano burgués. Aunque la ubicuidad de la subversión lingüística a lo largo de los años —que acaba por hacer un tópico de sí mismo— también puede verse como síntoma del limitado registro de *Tono* como humorista ya que refleja cierto estancamiento temático y creativo.

Dependiendo del grado de invectiva, que en *Tono* suele ser bastante leve, el lector puede recibir la subversión de lenguaje de manera puramente humorística y recreativa (la perversión festiva de los lugares comunes y su lógica implícita) o como crítica ideológica, política, y social cuando satiriza de la moraleja o el mensaje subyacente. En el plano retórico, esta parodia de lo anticuado y lo cursi tiene como base la perturbación deliberada de la «*puritas*» como se vio en el cuento anterior,

⁵²⁹ Tono «Café» *La Codorniz*, 1941, n° 3.

«Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)» en que subvertía: «la corrección idiomática [...] del discurso en los *verba singula* y en los *verba coniuncta*. La norma principal de la *puritas* es el uso actual del lenguaje (*consuetudo, usus; συνηθεια*)»⁵³⁰.

Cómo parte de la subversión general del mensaje, implícita en la subversión del lenguaje, en muchos casos, está la subversión del sentido, la realidad y la identidad de los actores. En esta tesis, sin embargo, estos tipos de subversión se han separado en apartados independientes con la racionalización de que en el humor de *Tono* lo lingüístico tiene un valor tan autónomo, unitario y polifacético que merece una consideración particular, además de ser, en su totalidad, un tratamiento artístico bastante original: «La lengua es para el humorista nuevo un motivo casi constante de inspiración a la par que de observación»⁵³¹.

Como hemos empezado a ver, la subversión lingüística, lo que hemos llamado el “eje motriz” del humor de *Tono*, crea situaciones de incomunicación y confusión que terminan en la absurdidad y frecuentemente determinan el argumento y el tema. Vemos como ejemplo el siguiente diálogo doméstico entre casados:

[1]—¿Lo ves como no sabes ni lo que dices? ¿Qué tenías que hacer en la calle?

[2]—Tenía que ir a la oficina.

[3]—¡A la oficina, a la oficina...! Sabe Dios a qué llamaras tú la oficina.

[4]—Yo llamo la oficina a ese sitio con una mesa y un tintero donde van unos señores de Barcelona a hablar de fútbol. Pero si tú quieres no le llamaré oficina.

[5]—Sabe Dios a qué llamarás tú Barcelona.

[6]—Yo le llamo Barcelona a Alicante—exclamó el marido, empezando a perder el raciocinio⁵³².

⁵³⁰ Lausberg 66.

⁵³¹ González-Grano de Oro 2004: 258.

⁵³² Tono, «Doña Antonia y su maridazo», *La Codorniz*, 7 de junio de 1942, año II, nº 52, 1942.

Al comienzo del diálogo, en el enunciado [1], se introduce, a través de la imputación de que el marido desconoce el significado de sus propias palabras, el concepto de una brecha entre el significado del mensaje tal y como es formulado mentalmente y entendido por el emisor y su recepción ajena, acusándole al hombre, en un tono y contexto familiar de «no saber ni lo que dice» (la afasia de Wernicke)⁵³³. Esta frase hecha («no sabes ni lo que dices»), en el mundo lingüístico de *Tono* en que todo se tuerce y se reexamina, se entiende por su significado literal inesperado, el de sugerir que el hablante efectivamente no entiende el significado de su propia locución. En este y muchos otros cuentos de *Tono* y como debe ser para parodiar el automatismo lingüístico, moral y social, es como si las palabras fueran separadas de los procesos mentales que las crean o como si quien habla fuera un autómeta que articulaba frases sin comprenderlas. Esta afasia generalizada de los personajes de *Tono* hace que las oraciones se compongan de sintagmas hilvanados robóticamente por el locutor y que la relación que comparten con el referente sea —o parezca— arbitraria, lo cual, en términos semiológicos, es decir que hay una brecha entre el significante y significado, de acuerdo con los principios centrales del vanguardismo en cuanto a su ataque contra las reglas del código de la lengua y la libre designación de la realidad. *Tono*, en un tono autobiográfico, relata que su propio proceso de creación no está muy lejos de la agrupación robótica de sintagmas o incluso entidades gramaticales inferiores, palabras sueltas, como explica en el siguiente texto:

Pero, desgraciadamente, nos faltan palabras y nos sobra papel para conseguir nuestro

⁵³³ Afasia de Wernicke: por lesión de áreas temporo-parietales, un habla fluida pero completamente desprovista de sentido. Los individuos con afasia de Wernicke tienen generalmente grandes dificultades para comprender y entender el habla y, por lo tanto, no son conscientes de los errores que cometen al comunicarse.

propósito. Apoyamos nuestro dedo índice, que es el vuestro, sobre nuestro cerebro, ya que es el nuestro, y logramos reunir algunas palabras más: “Vicente”, “chacha”, “energúmeno”, “doña Antonia”, “jamón”... No; indudablemente, nuestro disponible en palabras no es muy extenso. Podríamos casi decir que es exiguo⁵³⁴.

Volviendo al análisis del diálogo entre los dos casados en «Doña Antonia y su maridazo», en el enunciado [2] se tuerce el sentido de la pregunta del enunciado [1] «¿Qué tenías que hacer en la calle?» con una respuesta inesperada: «Tenía que ir a la oficina», una respuesta literal imprevista de la ligera distinción de expectativas entre estar «en la calle» e «ir a la oficina». El enunciado [3]: «A la oficina, a la oficina...! Sabe Dios a qué llamarás tú la oficina», tipifica el comportamiento desconfiado y colérico de la mujer casada en la obra de *Tono*, el de la dominante quejica insufrible⁵³⁵, una invectiva que ya hemos visto usada en contra de las instituciones y moral burguesas encarnadas —injustamente— en la mujer casada amarga, como si todo fuera culpa suya. Al mismo tiempo se cuestiona, otra vez, la integridad lingüística (y moral) de lo que dice el marido, como si éste fuera un afásico. En la boca del marido, «la oficina» puede significar cualquier cosa ya que, según la mujer, hay una desconexión entre el léxico particular del marido y el léxico aceptado. En el plano interpretativo esta frase («Sabe Dios a qué llamarás tú la oficina»), la intención de la mujer es de inferir que el marido miente, que no iba a «la oficina». A continuación, en el enunciado [4] el marido desmiente los celos y sospechas de su mujer, confirmando que lo que llama «oficina» es una oficina (nos lo asegura a través de la mención de los tinteros) con el aparte gracioso que contiene una definición

⁵³⁴ Tono «Literatura ensayo» *La Codorniz* 1942, nº 73.

⁵³⁵ En este diálogo, una aparte de la apuntación sobre la relación arbitraria entre el significante y el significado, el retrato de los celos y la desconfianza incurables y punzantes hablan más del tratamiento misógino típico en la obra de *Tono* que complicaciones semiológicas. La mujer casada es siempre un ser horrible que su marido, el santo poeta, aguanta.

sinecdótica de la oficina: «ese sitio con una mesa y un tintero donde van unos señores de Barcelona a hablar de fútbol». El humor, el mensaje y el argumento de este texto se arraigan en el disyuntivo interpretativo en esta conversación en que las frases figurativas⁵³⁶ se sujetan a la interpretación literal y la consecuente deformación del significado y su correspondiente réplica que no viene a cuento, lo que desencadena el quebranto de la comunicación y la risa leve. En la siguiente frase [5], la definición sinecdótica del marido de «oficina» es cuestionada de forma graciosa⁵³⁷ y cómicamente pesada por la mujer. Se recurre al motivo del fallo y arbitrariedad entre significado y significante, de la distancia entre *palabra* y *cosa* con la sugestiva: «Sabe Dios a qué llamarás tú Barcelona».

El enunciado [6] sigue la «lógica ilógica» del enunciado [5], arrancando con una definición antitética y conflictiva: «Yo le llamo Barcelona a Alicante», producto del fastidio que la mujer, en este escenario, produce en el marido. *Tono* identifica, sin embargo, en voz ajena, que esa definición antitética y conflictiva, junto con las otras definiciones, significan «perder el raciocinio»⁵³⁸, lo cual confirma tácitamente la legitimidad de los códigos aceptados de la lengua y la lógica. Es improbable que la

⁵³⁶ Utilizamos la definición más simple de Hawkes: «lenguaje figurativo es lenguaje que no significa lo que dice» [figurative language is language which doesn't mean what it says] (Hawkes 1972).

⁵³⁷ Ella muestra sus incansables celos y sospechas pero a la vez su insensatez que juntos resultan cómicos. A pesar de la peculiaridad de la definición del marido, su mujer elige debatir (de nuevo) la definición de una cosa (Barcelona) indiscutible. Ella infiere que él le engaña o que miente pero su acusación es ridícula y mal encaminada por la posición de «Barcelona» en la frase (unos señores de Barcelona), se podría reemplazar muy difícilmente por otra palabra que le diera a la frase un significado reprochable.

⁵³⁸ Aunque este diálogo doméstico, por carácter inconexo y incoherente, sea de remarcado cariz vanguardista, esta frase es una expresión, si cabe, “antivanguardista” (si se puede negar la existencia de algo que niega la existencia de sí mismo) que infiere que lo absurdo no es más que una confusión o desorientación corregible. Es un buen ejemplo de cómo el humor codornicesco se diferencia fundamentalmente del teatro del absurdo, en que «A diferencia de lo que sucederá en obras posteriores de Ionesco, Beckett o Adamov, en *La Codorniz* lo incongruente no adquiere en ningún momento una dimensión existencial o nihilista...» Y también es buen ejemplo de cómo Tono y *Los humoristas del 27* van en contra de todas las ideologías proclamadas, incluso, a veces, la suya.

confirmación de «la legitimidad de los códigos de la lengua y la lógica» fuera la intención de *Tono* con esa cláusula; lo que quería hacer, y lo que hacía frecuentemente, fue infamar el carácter celoso, desconfiado, irracional y criticón de la mujer casada, retratar un ambiente doméstico casi vodeviliano (creado por la ilógica y los celos de la mujer), explotar el juguete cómico absurdo e invocar la disputa doméstica como colmo de la inmundicia burguesa y lugar común de sus lectores.

Como los ejemplos que ya hemos visto en este apartado, los recursos humorísticos y verbales que analizamos en el resto del apartado, como los juegos de palabras, el retruécano, las equivocaciones y las frases hechas, entran en la categoría de lo que Bergson (1900), en *La risa, ensayo sobre el significado de lo cómico*, denomina «interferencia» e «inversión», ya que su funcionamiento radica en «la interferencia de dos sistemas de ideas en la misma frase», como vimos, por ejemplo en el último cuento, «Doña Antonia y su maridazo», en frases como «Yo llamo la oficina a ese sitio con una mesa y un tintero donde van unos señores de Barcelona a hablar de fútbol». Bergson califica este acercamiento como una «fuente inagotable de efectos cómicos»⁵³⁹ y así fue para *Tono*, quien sustentó su humor durante cincuenta años de la creación genial de interferencias e inversiones que dieron la risa a una generación entera.

Palabras simpáticas y palabrotas: lenguaje encrático, disfemismo, y neologismos

En una carta de *Tono* a Mihura le dice: *¿Qué falta le hacía a la Real Academia de la*

⁵³⁹ Bergson 1900: 92.

Lengua que tú inventaras nuevas palabras si, después de todo, la gente las únicas palabras que se aprende son las de la televisión?...⁵⁴⁰.

Tono demuestra una predilección por las palabras, por su sonoridad, su “tacto” y por los sentimientos orgánicos que invocan. En el relato en que Mihura explica cómo llegó a contratar a *Tono* —no se sabe en qué medidas se mezclan la ficción, el simbolismo y la verdad—, se nombran de paso varios atributos importantes de la obra de *Tono*, uno de los cuales es que *Tono* aprecia que las palabras tienen un valor intrínseco derivado de sus características étimofonológicas y connotativas, lo cual en términos semiológicos son significados de segundo orden. Esta sensibilidad es un antecedente a las palabras-chiste que *Tono* crea y se relaciona con el hecho de que, para *Tono*, haya palabras «simpáticas» y otras «palabrotas». Veamos el siguiente diálogo, el cual vimos parcial y brevemente en nuestra discusión de lo que Ortega y Gasset señaló en 1910 era «la importancia que para aprender y fijar la individualidad de un artista literario tiene la determinación de su vocabulario predilecto»⁵⁴¹. El diálogo, escrito por Mihura, relata su primer encuentro con *Tono* en que, además de mostrar su predilección por ciertas palabras «simpáticas», nos muestra su carácter quimérico y donoso:

En un rincón estaban los literatos, con sus trajes de literatos, y me chocó ver a uno de ellos, alto, fuerte, con ojos pequeños de niño, que cada cinco minutos le pedía un huevo frito al camarero.

—¿Por qué pide usted tantos huevos fritos? —le dije.

—Porque me hace gracia la palabra... ¡Huevo frito! ¿No es simpática de decir?

—Sí —contesté—; es una palabra simpática.

—También es gracioso decir vaca —me dijo aquel señor—. Es una palabra que he inventado ayer. Yo soy un inventor de palabras.

⁵⁴⁰ Tono 1978: 307.

⁵⁴¹ Ortega y Gasset en Marías 1983: 105.

Me pareció un chico inteligente:

—¿Cómo se llama usted?

—*Tono*—me contestó—. Pero si no le gusta, me puede llamar don Vicente o el señor Feliú. También son unos nombres graciosos. Los he inventado yo.

—¿Y usted a qué se dedica? —le pregunté.

—Actualmente no me dedico a nada, porque espero ser rico diciendo «huevo frito». La gente lo que necesita es oír palabras como éstas, y dejarse de escuchar duelo, demonio, ambigú, cenicienta, hijo pródigo y otras palabrotas así de fuertes.

Nos hicimos amigos íntimos.

—Cuando yo haga *La Codorniz* le daré a usted un millón de pesetas por decir eso todas las semanas.

Y quedamos de acuerdo. Sobre todo él⁵⁴².

Las palabras «simpáticas», para *Tono*, como «huevo frito, vaca» se asocian a la buena vida desenfadada, a lo campechano, al humor juguetón y radiante, mientras las «palabrotas» son expresiones de contienda, honor, heroicidad y la moral romántica sofocante: «duelo, demonio, ambigú, cenicienta, hijo pródigo». Su atracción o repulsión hacia ciertas palabras es la aceptación o el rechazo de sus valores subyacentes. Su idea de hacerse rico diciendo “huevo frito” proclama el simpaticismo inconexo y lúdico que tendrá su obra artística.

Tono se presenta (o Mihura le retrata) como un «inventor de palabras»⁵⁴³ de vocación, una constatación, sea ficticia o verdadera, que apunta a la absoluta primacía del juego verbal en su obra. Presentarse, o ser presentado, como un «inventor de palabras» recalca el percibido peso de lo lingüístico en su obra: no se presenta ni como dibujante, ni humorista, ni escritor, sino como “creador lingüístico”, una

⁵⁴² Mihura en «De Gedeón a *La Codorniz* pasando por el huevo frito», en J. García Mercadal: Antología de humoristas españoles, p. 1687. Mihura relata, en un homenaje a *Tono*, una versión más creíble, aunque muy laudatoria y bastante distinta de como se conocieron en *Blanco y Negro* 11-I-1976: «Y un día ocurrió el milagro. En la redacción de *Buen Humor* o de *Gutiérrez*, no recuerdo bien, alguien nos presentó: “Aquí ‘*Tono*’. Y aquí, Mihura”. Y yo creí que se abría el techo de la habitación y salían las estrellas en el cielo cuando “*Tono*”, el maestro me dijo: “Las cosas que hace usted me gustan mucho. Son muy graciosas”. ¡“*Tono*” decirme eso! ¡La habitación se llenó de luz! ¡Sentí ganas de echarme al suelo y besar sus pies! ¡De descorchar botellas de champán! ¡De tirar serpentina al aire!».

⁵⁴³ Mihura en «De Gedeón a *La Codorniz* pasando por el huevo frito», en J. García Mercadal: *Antología de humoristas españoles*, p. 1687.

vocación lúdica y estrafalaria en que se fusionan la subversión lingüística con la ideológica. La supuesta presentación de sí mismo como «inventor de palabras», aunque puede parecer un simple chiste o una sinécdoque poética, es consecuente con el empeño de su obra en que el léxico y el lenguaje tienen un rol trascendental mientras el argumento y el desarrollo de otros elementos narrativos se ignoran de manera casi abusiva. Esta declaración, además, es oportuna en que expresa el *ethos* del humor suyo que busca la revitalización social a través de la renovación y la reinención del lenguaje, lo cual conlleva una nueva forma de entender la vida y describe un mundo paralelo, juguetón y calladamente revolucionario. La reivindicación de los valores de la invención y la novedad, implicados en esa constatación de su vocación en tres palabras viene a resumir, además, el proyecto del humor neovanguardista español: mundos y palabras inventados, revoltijos de la caldera del sueño, como las greguerías, frescos e inauditos: «*Tono* inventó más cosas nuevas y admirables que ningún otro inventor que yo conozca. [...] Inventó la fauna de la Tierra, es decir, la fauna que debería existir si la Tierra no fuera un valle de lágrimas donde los asquerosos bichos que nos enseña Rodríguez de la Fuente se pasan la vida comiéndose asquerosamente los unos a los otros»⁵⁴⁴.

En «Literatura ensayo»⁵⁴⁵, *Tono* detalla su proceso creativo en que imágenes mentales y letras⁵⁴⁶ se amontonan en palabras y las palabras se juntas en párrafos. Es justa la descripción de un proceso creativo descoordinado y aleatorio que produciría una obra carente de un argumento, hilo lógico o enfoque temático, arraigada en la

⁵⁴⁴ Mingote 1978:7.

⁵⁴⁵ T[ono], «Literatura ensayo» *La Codorniz*, 1942, nº 73.

⁵⁴⁶ «Y acto seguido empezamos a reunir letras, consiguiendo estos aceptables resultados: "abrinquiñado", "absterger", "acabestrillar", "acarpó", "acaserarse" y "cuadrupedante"».

exposición de asociaciones personales y la repetición de tropos lingüísticos: «[unir] impresiones que, poco a poco, se van convirtiendo en palabras, ir agrupando todas estas palabras: “huevo frito”, “hoyo”, “peralto”, “ingente”... Nuestro deber es seguir hasta formar párrafos pues esto, y nada más que esto, es la literatura.». Hay un elemento de mofa de sí mismo en esto, sin embargo, este modelo de la creación literaria se presenta como universal, «esto, y nada más, es la literatura», resta y despoja de la creación literaria cualquier coherencia global, argumental, o simbólica. Imágenes ni siquiera relacionadas, se condensan en palabras y éstas se ensamblan en párrafos sin atención a otras estructuras narrativas. Se propone un acto creativo desmitificado, frívolo y arbitrario: la creación literaria no se inspira en ideas, descripciones o argumentos que, a su vez, se traducen en capítulos compuestos de párrafos, frases, palabras y letras; está todo al revés, son las letras, unidades carentes de significado, que se agrupan en palabras y éstas se amontonan en frases y párrafos para formar la literatura. Como hemos mencionado, parece que esta (in)versión del proceso creativo es una mofa o descripción de la experiencia creadora personal de *Tono*, quien comenta en otros sitios que tiene dificultades plasmando las ideas: «Porque la verdad es que me cuesta mucho trabajo escribir y dibujar. Las situaciones, los chistes, se me ocurren con gran facilidad. Pero luego viene expresarlos en el papel...»⁵⁴⁷. Su descripción del proceso artístico como el ensamblaje de letras parece más sincera si se tiene como referente la obra de *Tono*, que a veces realmente parece construirse a partir de palabras sueltas aunque sólo ingenuamente ya que esa incoherencia viene a ser una forma de recrear y fastidiar de talante vanguardista el discurso estándar y su lógica cuadrada:

⁵⁴⁷ Villagran 1968: 81.

Si analizamos el problema, sacaremos la consecuencia de que los negros son negros y los blancos también son negros; y si no analizamos el problema, no analizamos el problema y no sacaremos una consecuencia, ni dos consecuencias, ni qué niño muerto⁵⁴⁸.

Hay una relación patente entre el método que *Tono* sugiere y la «escritura automática» que tiene sus raíces en los métodos de Freud para descubrir recuerdos en sus pacientes que eran, de otro modo, inaccesibles y que fue empleado más tarde por surrealistas como André Bretón en obras como *Le Message Automatique* (1933), *Clair de terre* (1923), y *Poisson soluble* (1924) que escribió para acompañar a su manifiesto. Vista desde cerca, aunque la obra de *Tono* esgrime la ilógica o la antilogía como recursos humorísticos, sobre todo en la forma de interjecciones e incoherencias, siempre lo hace conscientemente, como burla, y apenas se aparta de las estructuras narrativas tradicionales (y el abuso intencionado de éstos) como haría los dadaístas y surrealistas.

Se encuentra de nuevo la idea de *Tono* como un «inventor de palabras» en el cuento «Ensayo literario», esta vez no por su amor a las palabras «simpáticas» sino porque «desgraciadamente, nos faltan palabras y nos sobra papel para conseguir nuestro propósito. [...] Nuestro director no se cansa de hacernos la misma recomendación: “Usen ustedes otras palabras”. [...] Y ante esta apremiante recomendación [...] surge una idea como una luz en las tinieblas: inventaremos palabras». Se refiere otra vez al proceso creativo como «reunir palabras». Y reúne las que, efectivamente, forman una especie de caricatura de su propia obra, selecciona las que son representativas de los temas y perspectivas que maneja: «“Vicente”, “chacha”,

⁵⁴⁸ Tono «Los negros» *La Codorniz* 1941, n° 15.

“energúmeno”, “doña Antonia”, “jamón”...». Las palabras que inventa para redondear su «falta de palabras» son re combinaciones graciosas de palabras con significados y fonologías complementarios que empiezan todas, salvo «cuadrupedante»,⁵⁴⁹ por «ab» o «ac», dando la impresión de que se sirvió del diccionario para inspirarse: «“abrinquiñado”, “absterger”, “acabestrillar”, “acarpó”, “acaserarse” y “cuadrupedante”»:

Cruzan por nuestro fatigado y redondo cerebro recuerdos e impresiones que, poco a poco, se van convirtiendo en palabras: “huevo frito”, “hoyo”, “peralto”, “ingente”... Nuestro deber es ir agrupando todas estas palabras hasta formar párrafos, pues esto, y nada más que esto, es la literatura. Pero, desgraciadamente, nos faltan palabras y nos sobra papel para conseguir nuestro propósito. Apoyamos nuestro dedo índice, que es el vuestro, sobre nuestro cerebro, ya que es el nuestro, y logramos reunir algunas palabras más: “Vicente”, “chacha”, “energúmeno”, “doña Antonia”, “jamón”... No; indudablemente, nuestro disponible en palabras no es muy extenso. Podríamos casi decir que es exiguo. Repasamos en nuestra memoria, según se entra a mano derecha, y recordamos que Molière no empleó nunca arriba de mil palabras; en cambio, Shakespeare, según un bibliófilo inglés, poseía un vocabulario tan extenso que en todas sus obras ha podido contar cerca de treinta y cinco mil palabras distintas, sin que usara una sola vez las palabras “huevo” y “frito”.

Pero la literatura es la literatura, y quien manda, manda. Nuestro director no se cansa de hacernos la misma recomendación: "Usen ustedes otras palabras. Aprendan ustedes de Cervantes, de Shakespeare y de Milton. No sean ustedes tontos."

Y ante esta apremiante recomendación nosotros volvemos a apoyar nuestro dedo índice, que es el vuestro, en nuestro redondo y fatigado cerebro, que es el vuestro, y, por fin, surge una idea como una luz en las tinieblas: inventaremos palabras. Y acto seguido empezamos a reunir letras, consiguiendo estos aceptables resultados: “abrinquiñado”, “absterger”, “acabestrillar”, “acarpó”, “acaserarse” y “cuadrupedante”.⁵⁵⁰

En *Los caballeros las prefieren castañas*, Tono añade a su descripción de la creación literaria, que en otra ocasión redujo a la agrupación de letras en palabras y de palabras en párrafos, la idea del texto o las palabras como un código, en este caso

⁵⁴⁹ Bergson menciona que «hay que distinguir entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo». (Bergson 1900: 81) Normalmente se expone «lo cómico que expresa el lenguaje» pero en este apartado vemos el inverso, cuando el lenguaje crea lo cómico.

⁵⁵⁰ T[ono], «Literatura ensayo» *La Codorniz*, 1942, n° 73.

numérico; otra idea que enfatiza la separación de lenguaje y su sentido, el automatismo lingüístico y la relación arbitraria entre el significante y el significado, lo cual viene a ser toda una parodia de los modos de expresión maquinales, el formulismo temático, moral, sentimental, estructural y lingüístico que vimos al principio de este capítulo: «Chati de mi vida: ayer, cuando cogí el 27-55, sentí 42-43, y vi que a pesar de 18, tú eres mí más 36-49 que nadie»⁵⁵¹. En cuanto al formulismo que *Tono* no se cansa de subrayar, Barthes ve el formulismo y la repetición como actos fundamentalmente ideológicos y políticos, argumentando que «[l]a forma bastarda de la cultura de masas es la repetición vergonzosa: se repiten los contenidos, los esquemas ideológicos, el pegoteo de la contradicciones, pero se varían las formas superficiales»⁵⁵². A la par que se entiende el lenguaje como un código más, empleado de manera automática, se ataca el formulismo de la frase hecha con un esmero especial en la obra de *Tono* y se reivindica el diálogo, apuntando que la pérdida de «la palabra» lleva al fracaso de la sociedad: «La sociedad que no sabe, no quiere o no puede dialogar culturalmente se derrumba, se cae, se tambalea, se rompe, se resquebraja, se gasta, se acaba, en una palabra: se etcétera»⁵⁵³. *Tono* presta mucha atención a la palabra en sí, por una parte amplifica su importancia como remedio a la desintegración de la sociedad, y por otra parte reitera su arbitrariedad, insistiendo en la libre designación de la relación significante-significado de acuerdo con la tradición vanguardista (y la lingüística moderna).

A pesar de esta forma que *Tono* usó para expresar su vocación, como «inventor de palabras», Llera, refiriéndose a *La Codorniz*, señala correctamente que «los

⁵⁵¹ Tono, *Los caballeros la prefieren castañas* 18.

⁵⁵² Barthes 1998: 68.

⁵⁵³ Tono «Aprenda usted a dialogar» *La Codorniz*, nº 60, 1942.

neologismos propiamente dichos son escasos»⁵⁵⁴. Lo que sí hizo frecuentemente fue aplicarles sufijos improcedentes a palabras comunes, lo cual forma neologismos («Vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua», según la DRAE) en cuanto se considera que la inusual aplicación de un sufijo hace una palabra nueva y en cuanto se consideran estas palabras elementos reales e integrados de la lengua española. Utilizaba los sufijos, «-azo/a» y «-ote/a», para crear disfemismos como: *poemazo*, *maridazo*, *dinerote*, *novelaza*, etc. Dada su específica afinidad por las palabras y en nuestra experiencia lectora, de todos los *Humoristas del 27 Tono* fue el más inventivo a nivel léxico, y así lo piensa González-Grano de Oro: «*Tono* es, sin duda alguna, el humorista del grupo que más ha entrado de lleno en lo que podría catalogarse como filosofía teóricopráctica del lenguaje⁵⁵⁵», lo cual se manifiesta en expresiones livianas y vivas como: «¡Cómo se dividieron las memoranzas y las reminiscencias!».⁵⁵⁶

En su novela *Los caballeros las prefieren castañas*, juega ingeniosamente con el poder de la definición (trucada) y la distancia entre el significado y significador, ofreciéndonos, en vez de una definición llana, la sustitución inapropiada, la ironía y la hipérbole en este chiste bastante logrado:

El amor, que parece una palabra sin equivalente posible, puede sustituirse por las palabras: cariño, dilección, querencia, ley, propensión, entrañas, afidizo y otras que no han podido venir⁵⁵⁷.

Además de su manejo avisado de las palabras, *Tono* creó el concepto «palabras-chiste»,⁵⁵⁸ para designar las palabras cuya mero uso (ignorando el contexto) resulta

⁵⁵⁴ Llera 2003: 77

⁵⁵⁵ González-Grano de Oro 2004: 262.

⁵⁵⁶ Tono, Memorias de mí 114.

⁵⁵⁷ Tono *Los caballeros las prefieren castañas*, p. 26.

⁵⁵⁸ Por ejemplo: «vetusta», «encéfalo», «energúmeno» «huevo frito», «hoyo», «peralto», «ingente», «abrinquiñado», «absterger», «acabestrillar», «acarpó», «acaserarse» y «cuadрупedante», entre muchas

estrambótico y gracioso, por su extraña sonoridad, calidad arcaica o connotación. Como ya hemos visto, este tratamiento hostil del lenguaje “encrático”, en la terminología de Barthes, es últimamente un acto ideológico y político que se arraiga en “cansar” o “envejecer” este lenguaje a través de la repetición (burlesca) y como consecuencia rebajar todo el aparato sociológico que lo crea y sostiene. Otro tipo de neologismo que *Tono* crea es el «conjunto-chiste», explica *Tono* que «[e]xiste también el recurso de unir la «palabra-chiste» con la «palabra-no chiste» para conseguir el chiste por contraste. Por ejemplo, si unimos la palabra «guisante» con la palabra «catedrático» obtendremos un conjunto-chiste. Con la palabra «ajedrez» y la palabra «gamba» puede conseguirse un resultado análogo»⁵⁵⁹. Como en los casos que hemos visto, en la mayoría de los casos, el efecto cómico del juguete léxico se obtiene de la sorprendente yuxtaposición de palabras connotativa y fonológicamente opuestas, el retruécano y la invocación burlesca de términos asociados a conceptos culturalmente caducados o caducándose.

Descomposición de palabras, rimbombancia y glosolalia

—¿Eres feliz conmigo?
—Según a lo que llames “migo”⁵⁶⁰.

otras.

⁵⁵⁹ Tono *Automentirobiografía* 1949: 8.

⁵⁶⁰ Tono «Seis escenas cotidianas. Amor» *La Codorniz*, nº 109, 1943.

Después del baraje de definiciones y la composición de cuentos a modo de una sopa de letras del apartado pasado, el juego del desgaste semántico llega a un nuevo colmo con la descomposición de palabras, otro recurso humorístico puramente lingüístico de estirpe vanguardista que pertenece a la vertiente más bufona y seca del humor de *Tono*. Consiste en la descomposición cuasi-etimológica de palabras en sílabas que luego se ofrece como aclaración o definición a la manera de una enmienda filológica pero, claro está, sin que las sílabas contengan raíces etimológicas. El truco está en tratar la descomposición de la palabra como si fuera la descomposición de la *cosa en sí*, borrando la muy ponderada línea entre la palabra y la cosa, entre el mundo representativo y el mundo real. A lo largo del cuento «Lección de Geografía / Geometría / Aritmética / Magnesia» se establece un patrón de pregunta-respuesta entre un profesor y un estudiante en el que las preguntas relacionadas con la geometría, la aritmética y la geografía consisten en saber en cuántas cosas se divide algo. Las respuestas del estudiante consisten en el revoltijo fastidioso de la lógica que se le presenta:

—¿Además de Cuenca, los ríos, las montañas y la cordillera existen más cosas en la Geografía?

—Sí, señor. A saber: Pepe.

—¿En cuántas partes se divide Pepe?

—En dos. A saber: Pe y pe⁵⁶¹.

En el desbaratamiento se confunde toda especie de conceptos pseudocientíficos sacados de la geometría y la geografía hasta introducirse un elemento distinto, humano, que debe ser dividido. Lo cual nos presenta con el desenlace del chiste y con otra ocasión en que se confunden *la cosa en sí* y la palabra que la representa. No se

⁵⁶¹ Tono, «Lección de Geografía / Geometría / Aritmética / Magnesia», *La Codorniz*, nº 62, 9-VII-1942.

divide Pepe en dos partes anatómicas sino *a la palabra* «Pepe» en dos sílabas.

De la misma manera, cuando es preguntado más tarde «¿En cuántas partes se divide una cosa redonda?» (una pregunta sin sentido, por cierto, que tiene su propia gracia), el estudiante responde con la división silábica-lingüística, chuscamente incorrecta, de la palabra y no del concepto que representa:

—¿En cuántas partes se divide una cosa redonda?
—En dos. A saber: Re y donda⁵⁶².

La descomposición de las palabras es un recurso sorprendente que *Tono* emplea, en principio, genial e ingeniosamente aunque a lo largo de décadas su uso pierde su calidad sorprendente y espontánea, convirtiéndose en tratamiento previsible, agotado y mecánico. Los dos ejemplos anteriores son del año 1942. Veinticuatro años más tarde, en 1966, la descomposición funciona como piedra angular del libro *Memorias de mí*, en que nos ofrece, una y otra vez, etimológicas ocurrentes de los restos de palabras descompuestas. Descompone correctamente «guardamangier» en sus raíces etimológicas «guarda» y «mangier» del francés *gardemanger* «el que guarda la comida», lo cual ofrece una pequeña cuchufleta:

Nos encontramos que Guardamangier se compone de 'guarda' y de 'mangier'. O sea, 'el que guarda el mangier'. Me abstuve de preguntar si en mi Palacio había 'mangier' que guardar⁵⁶³.

En otro ejemplo de *Memorias de mí*, descompone de la palabra «isla» y la ofrece como «is», esta vez para expresar que la isla es pequeña, otro intercambio de las calidades lingüísticas de la palabra y el carácter de la cosa en sí:

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *Memorias de mí* 1966:29.

Y aunque digo 'la isla', a decir verdad es que [...] no pasa de ser una 'is' simplemente. Su extensión apenas sobrepasa los cincuenta kilómetros mal contados⁵⁶⁴.

Tono se vale de otra forma de descomposición de palabras, la glosolalia⁵⁶⁵ en que, por ejemplo, se intercalan las sílabas de una palabra incongruente a lo largo de un texto (frecuentemente introducidas por la epifórica «en una palabra», que establece cierto ritmo). Se revela lentamente la palabra entera, lo cual proporciona una segunda lectura, una conciencia lectora atípica y un rico diálogo entre los dos niveles lectores. Veamos un ejemplo. En «Frase e intelecto, ensayo filosófico», un cuento que apareció por primera vez en *La Codorniz* en 1942, se distribuyen las sílabas de «un pelata» a lo largo de un texto en que se parodian el lenguaje y modo de expresión cultos a través de la rimbombancia sin sentido, la incorrección semántica y sintáctica, y la redundancia afectada. Hay un inevitable diálogo y equivalencia que se establece entre el balbuceo monosilábico y su descubrimiento picado y el lenguaje dilatado y altisonante del texto:

¿Quiere esto decir que todos los intelectos deben estar hieratizados? Nada de eso. Esto quiere decir otra cosa. El lector, docto en esta materia, sabrá precisar convenientemente. Cada presente inaugura un punto de vista diferente, un punto de vista nuevo, un punto de vista hacia adelante. En una palabra: un.

La única posibilidad de que un intelecto pueda ser adjetivado como tal está, estriba en que éste sea desarrollado en conexión exacta con su proceso histórico. En una palabra: pe.

Cuando la relación entre el intelecto y la inversa carece de medida justa, todo lo que se haga partiendo de esta base será una falsificación, un contrasentido, una errata, una

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ El uso de palabras o grupos de palabras, metáforas, onomatopeyas, interjecciones, estrofas etc. que no tienen un referente determinado y la significación de las cuales está presente más en el significante meramente acústico que en el significado que puedan acarrear.

mixtificación. En una palabra: la.

No se trata, pues, de un regusto literario o filosófico, sino de una preocupación por un porvenir fecundo. El intelecto, como todos los medios del hombre no es solamente fin en sí, sino un instrumento que trasciende de él. El intelecto no es una potencia encastillada, insolidaria, excéntrica. En una palabra: ta⁵⁶⁶.

La estructura de este texto se deriva del modo retórico clásico de la *hypophora*⁵⁶⁷, el cual consiste en proponerse una pregunta y contestársela de forma dilatada. A parte de la burla patente que representa el texto “narrativo” y los efectos de «un pelata» que hemos visto, las monosílabas individuales también sirven como resumen breve y sin sentido de los párrafos rimbombantes e igualmente sin sentido⁵⁶⁸. La subversión del discurso altisonante viene a ser la subversión del mensaje de los proveedores de este lenguaje, sea político, sea escolar, sea eclesiástico. En una palabra: «pelata».

Los recursos que *Tono* empleaba en los años 30 y 40, como la *glosolalia*, sigue empleándose de la misma manera hasta finales de su carrera. En su última novela, por ejemplo, *Memorias de mí* en 1966, utiliza la *glosolalia* de manera parecida a su empleo en 1942, es decir, como contrapunto al discurso rimbombante, la falsa elegancia y el diálogo romántico vacío que ocurre, en este cuento, entre una «hermosa señora» y un barón:

El caso del barón de Montespín, maestro de protocolo, fue un ejemplo de sobriedad en el hablar; llegó a reducir su vocabulario a tan pocas palabras, que su corrección resultaba excesiva.

⁵⁶⁶ Tono «Frase e intelecto, ensayo filosófico», *La Codorniz*, nº 76, 1942.

⁵⁶⁷ También llamado la *anthypophora* o *antipophora*, es una figura retórica en que el hablante posa una cuestión y después la contesta de forma dilatada.

⁵⁶⁸ Es un procedimiento que se repite en su obra. Obsérvese el paralelismo con otro cuento «El cerebro humano dominado por el cerebro humano» (*La Codorniz*, nº 67 1942) que comienza con una mofa de jerga científica y a continuación utiliza el mecanismo del párrafo complicado seguido por «En una palabra: X».

Cuentan que una vez que cierta señorita marchaba por la calle con paso cadencioso y acompasado, dando su cotidiano paseo matinal, el Barón de Montespín se acercó a ella acompañado de un amigo, el cual, descubriéndose y llevando el sombrero hasta la altura de la arruga del chaleco, como mandan las reglas del protocolo y buen comportamiento, dijo con voz emocionada y profunda:

—Hermosa, distinguida y pundonorosa señorita: perdonad el atrevimiento en que incurrimos dirigiéndonos a vos sin conoceros; pero aquí mi entrañable amigo, el barón de Montespín, está locamente enamorado de vos y, desgraciadamente, él es hombre de pocas palabras.

—“Pa” —exclamó el barón, subrayando lo dicho por su entrañable amigo.

La hermosa, distinguida y pundonorosa señorita, embargada por la emoción, cambió de color. Su cara, antes sonrosada, tiñóse de un suave azul eléctrico. Sus labios, antes rojos como la grana, trocáronse en verdes como el trigo verde⁵⁶⁹, y sus ojos, antes negros como el marfil de las teclas negras, adquirieron una suave luz rojiza como la de los pasillos de los cinematógrafos. El barón exclamó:

—“¡Tata!”

—Mi amigo quiere decir que si usted, hermosa, distinguida y pundonorosa señorita, corresponde a su amor, será el más feliz de la tierra y pondrá a sus pies su nombre, su fortuna, su inteligencia y un felpudo.

—“Pu” —aseguró el barón, emocionado visiblemente. [...]

Y así, una vez solos los dos enamorados, se les oyó decir:

—Pa.

—Po...

—Tú...

—Ti...

—Pi...

—Pa...

La hermosa, distinguida y pundonorosa señorita no comprendía claramente lo que allí pasaba, pero, sin embargo, en lo más íntimo de su ser algo le decía que aquello que hablaba tan poco era un caballero. Sí, sí; no había duda: lo decía claramente sus pantalones, su bigote, su chaqueta...

—“Coco” —dijo, cada vez más turbado de emoción el barón de Montespín. Y la señorita preguntó:

—¿Qué ha querido decir ahora?

—Ahora ha querido decir “coco” solamente. Algunas veces acostumbra a decir “coco” refiriéndose a esa rica fruta tropical.

—Pues ha estado muy espléndido —exclamó la bella señorita loca de gozo⁵⁷⁰.

El barón, enamorado de la «hermosa señora», sólo balbucea sílabas sueltas que juntas forman palabras banales que, al lado de las frases elocuentes del amigo que habla *por* él, se convierten en una versión burlesca del lenguaje romántico

⁵⁶⁹ Para una discusión del funcionamiento peculiar de la metáfora en la obra de Tono, véase el apartado sobre la metáfora a continuación.

⁵⁷⁰ *Memorias de mí* 1966:52-53.

característicamente *tonesco*, es decir, monosílabos infantiles sin sentido que se yuxtaponen al discurso rimbombante. El amigo del barón aboga a favor barón, con la plática grandilocuente, hiperbólica y sin sentido, como, «con paso cadencioso y acompasado [...] su cotidiano paseo matinal», cayendo otra vez en la incorrección semántica, el hipérbaton latinizante en «tiñóse» y «trocáronse», el pronombre «vos», la profusión adjetival «hermosa, distinguida y pundonorosa señorita», las acciones de los personajes marcadamente arcaicas que confirman la parodia, «llevando el sombrero hasta la altura de la arruga del chaleco» y las descripciones forzadas y ridículas. Como en el ejemplo pasado, el valor humorístico yace en la distancia y yuxtaposición de los registros de la rimbombancia romántica y el embobamiento monosilábico del barón, que se informan y acaban por parecerse.

Juego de palabras, retruécano y equivocación

Le rire est satanique, il est donc profondément humain⁵⁷¹.

Sorprendentemente, el verdadero juego de palabras no es muy común en la obra de *Tono*, empleándose sobre todo el retruécano juguetón, una versión, según Bergson (1900), menos lograda del juego de palabras en que «los dos sistemas [no] se confunden verdaderamente en una misma frase». Bergson puntualiza que el verdadero

⁵⁷¹ Baudelaire (1855: 171).

juego de palabras «consiste en aprovechar la diversidad de acepciones que puede tener una palabra, sobre todo al pasar del sentido propio al figurado». En el siguiente diálogo, un ejemplo del retruécano, el aviso disuasivo del doctor, en que advierte que el alcohol es un veneno *lento* (suposición: la muerte se debe evitar), se transmuta en advertencia de la *inoportuna* lentitud del alcohol como modo de suicidio (suposición: la muerte se busca). La interpretación del interlocutor invierte irónicamente la intención comunicativa del doctor y se revela, de manera indirecta, una verdad oscura y tabú del interlocutor: que quiere morirse. No es, según la definición de Bergson, un juego de palabras ya que no hay ningún paso «del sentido propio al figurado», «lento» significa lo mismo en las dos frases, sólo entendido desde otra perspectiva:

—Le advierto a usted que el alcohol es un veneno lento.

—No me importa, yo no tengo prisa⁵⁷².

Hazlitt, por otra parte, no ve tanta diferencia entre el retruécano, el juego de palabras, el juego de palabras involuntario –la *equivocación*– y los malentendidos, juzgándolos, a groso modo, como «una gran fuente más de humor cómico, por el mismo principio de ambigüedad y contraste»⁵⁷³.

Para emplear el juego de palabras, el humorista está al acecho de instancias de polisemia –un sólo signo lingüístico (*significante*) que pueda expresar *significados* distintos– y homonimia, la inversa de la polisemia en que se coinciden los *significantes* con diversos *significados*. El juego de palabras aprovecha la ambigüedad, la plurisignación y la equivocación; la relación *equivoca* que «existe, por ejemplo, entre las palabras francesas: *vers* «gusanos» y *vers* «versos» ambas palabras

⁵⁷² Tono, [viñeta], nº 44, 1942.

⁵⁷³ Hazlitt 1968: 6.

son (en terminología latina) «equivocas» o (en terminología griega) «homónimas»⁵⁷⁴.

La realización monológica, la dilogía y polisemia convertidas en *antanaclasis*⁵⁷⁵ se emplean en los pies de las viñetas. En la siguiente viñeta, un ejemplo de «verdadero» juego de palabras bergsonianano, se aprecia un hombre corpulento, cuyo cuerpo se compone de un semicírculo junto con un cuadrado, que habla con otro hombre que tiene el mismo cuerpo menos el volumen del cuadro. Se evoca la polisemia cuando el hombre gordo entiende «bajo» como «persona de poca altura» y no como la más «la más grave de las voces humanas». La risa cosquillosa viene para el lector cuando entiende de repente el paso mental inesperado que el primer hombre dio después de su equivocación:



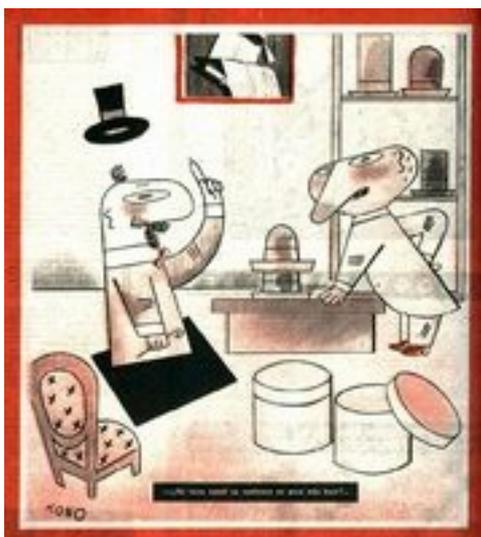
«—He leído que para la nueva obra necesitan ustedes un bajo. ¿No necesitarían también un gordo?»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 17.

⁵⁷⁴ Lausberg 83.

⁵⁷⁵ Una figura retórica de dicción que consiste en el uso de un significante polisémico (como «cuenca») de manera que los significados sean distintos. Juego de palabras en el que se repiten las mismas palabras pero con significados distintos.

Curiosamente, en otro de los pocos ejemplos del bergsonian juego de palabras en la obra de *Tono*, también se aprovecha la polisemia de la palabra «bajo». En una descripción corriente, un sombrero «bajo» sería un sombrero «de poca altura», pero en la siguiente viñeta añade la segunda interpretación proveniente del plano gráfico en que se ve un sombrero volante, suspendido en el aire y “alto”. El lector experimenta la segunda interpretación gráfica como una sorprendente tergiversación del significado contextual único, lo cual provoca una pequeña risa.



«—¿No tiene usted un sombrero un poco más bajo?...»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 26.

La modificación del cuerpo léxico, la paronomasia⁵⁷⁶, en que se genera un

⁵⁷⁶ Acumulación de palabras de sonido parecido o análogo. Con mucha frecuencia se asocia a un juego de palabras. «La «paronomasia» (*annominatio*, *affictio*, *denominatio*, *supparile*, *levis immutatio*) es un juego de palabras que afecta al significado de la palabra; juego que se origina por la modificación de una parte del cuerpo léxico, con lo que con frecuencia a una modificación insignificante del cuerpo léxico corresponde una sorprendente modificación («alienante») paradójica del significado de la palabra. Las modificaciones del cuerpo léxico pueden ser inorgánicas u orgánicas» (Lausberg 136).

doble sentido a través de la «sorprendente confusión» (fonológica en nuestro caso) de una palabra con otra, cae en algún punto entre el juego de palabra y el retruécano según las definiciones de Bergson (1900). En la obra de *Tono* este recurso tiene un carácter de juguete cómico liviano y jocoso que comparte con el juego de palabras y la subversión lingüística en general. Aunque, como se aprecia en nuestro ejemplo, este recurso no es un juego de palabras verdadero en que no aprovecha «la diversidad de acepciones que puede tener una palabra» sino que introduce un elemento fonológicamente cercano en el plano gráfico que se confunde al modo retruécano con el otro elemento. Tampoco es, sin embargo, un simple retruécano en que no es una inversión de dos términos sino el aprovechamiento de la homonimia parcial entre «aborrecer» (plano lingüístico) y «burro» (plano gráfico) ayudado por el cambio morfológico lógico del sustantivo [burr] a la forma verbal [borr] en que casi se llega a la enálage⁵⁷⁷. Lausberg (84) comenta sobre la univocidad que «el cambio de los cuerpos léxicos puede conducir a la igualdad fonética (a menudo también la gráfica) de dos (o más) cuerpos léxicos genética y semánticamente diferentes», lo cual resume la mecánica de este recurso que se reproduce en la siguiente viñeta de *Tono*:

⁵⁷⁷ Fenómeno provocado por una categoría gramatical cuando funciona en el discurso con una función distinta a la que tiene asignada en el nivel de la lengua.



«—Sí; no te extrañe. Es que yo aborrezco la soledad».

Figura: Tono en La Codorniz, 1942, nº 47.

En su sentido más llano, el retruécano es el invertir o intercambiar «los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior»⁵⁷⁸, la definición de Bergson (1900), sin embargo, es más general, definiéndolo como un tipo de interferencia «menos estimable» que el juego de palabras ya que el retruécano no se basa en la polisemia léxica sino en el aprovechamiento de circunstancias verbales y fonológicas:

En el retruécano, aunque parezca que sea la frase la que presenta dos sentidos independientes, no es así en realidad, pues hay dos frases distintas con palabras diferentes, pero aparentamos confundirlas, aprovechando la circunstancia de que suenen lo mismo al oído. Del retruécano se pasa por grados sensibles al verdadero juego de palabras.⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ DRAE.

⁵⁷⁹ Bergson 1900: 23.

En «Gravedad e importancia del humorismo» Gómez de la Serna expresa un menosprecio parecido al bergsoniano hacia el retruécano, tildándolo de «cosa mecánica» pero permitiéndolo «con esa cosa de venganza contra la sociedad y la petulancia que le caracteriza»⁵⁸⁰.

Con las implicaciones que pueda acarrear, el retruécano es un recurso predilecto de *Tono* en que se convergen el quiasmo⁵⁸¹, la repetición y la antilogía, como se ve al pie de la siguiente viñeta: «-Yo ya no me acuerdo si me dijo que la esperara aquí el jueves a las ocho, o el ocho a las jueves...» en que se deriva su gracia no de la confusión o el despiste del hombre, sino del componente lingüístico, la imposibilidad de la frase generada:



«-Yo ya no me acuerdo si me dijo que la esperara aquí el jueves a las ocho, o el ocho a las jueves...».

Figura: Tono en *La Codorniz* 1942, nº 35.

⁵⁸⁰ Gómez de la Serna 1960: 14.

⁵⁸¹ Un recurso literario que consiste en la ordenación especular o invertida de los elementos que componen dos sintagmas confrontados.

Frases hechas y automatismo

*Las cosas apelmazadas y trascendentales deben desaparecer, incluso la máxima, dura como una piedra, dura como los antiguos rencores de la vida*⁵⁸².

*El primero que dijo que las lágrimas eran perlas, fue un genio, y el último que lo repitió, un idiota*⁵⁸³.

*Una cita o una frase común, hábilmente encaminada a otro propósito o tergiversada, tiene a menudo el efecto del ingenio más encantador*⁵⁸⁴.

Por su carga social, moral y lingüística, la frase hecha es la antítesis, por no decir el enemigo, del Humor Nuevo, que se oponía, en teoría por lo menos, al lenguaje fijo y automático, al lugar común, a lo cursi y a toda la moral acompañante. La contienda con las frases hechas, tan emblemática de la obra de *Tono* y los otros *humoristas del 27*, se arraiga, irónicamente, en una preocupación por el nivel léxico, cultural, comunicativo, y discursivo de la sociedad, y, paralelamente, en un rechazo del patetismo irreflexivo de los géneros caducados y en proceso de caducidad:

Yo pienso, que, para ese viaje, no se necesitan alforjas, aunque también creo que no se necesitan alforjas para ningún viaje, ni he visto, hasta ahora, a nadie que viaje con alforjas. Si digo esto de las alforjas es porque lo dice mi abuelita que dice muchas cosas de éstas⁵⁸⁵.

Las frases hechas en la obra de *Tono* son imitaciones jocosas aunque punzantes de las frases hechas comunes, y son tan críticas como cómicas⁵⁸⁶. La frase hecha,

⁵⁸² Gómez de la Serna 1960: 6.

⁵⁸³ Juan Ramón Jiménez citado por Gómez de la Serna en 1960: 32.

⁵⁸⁴ Hazlitt 1818 [1999]: 9.

⁵⁸⁵ Tono 1949 [1998]: 37.

⁵⁸⁶ Nos remitimos a la referencia de Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario que nos habla de las frases hechas: «Hay que estar provistos de un buen aparato de "Flit" y rociar con su líquido todos los gabinetes y todas las salitas donde oigamos decir esas frases de "tiene usted los ojos negros como el azabache", o "es más bueno que el pan", o "a mí me gusta vivir mi vida". Ya va siendo hora de que entremos en las visitas con mosquitero» (Mihura y Tono, «Advertencia» 1939).

siempre paródica y deformada, se encuentra a menudo en las parodias amplificada por otros recursos retóricos como la tautología antilógica: «Este pan es más bueno que el pan...»⁵⁸⁷. Como hemos visto en otros ejemplos de este capítulo, la parodia de frase hecha es trascendental en que apunta no sólo al automatismo y la cursilería lingüísticos sino a todo un género de pensamiento, y el aparato social y moral. Así que cuando se parodia a la frase hecha, un cliché o automatismo verbal, también se parodia el cliché o automatismo social, mental y moral. En *La vida es sueño* la parodia verbal es una parte integral de la parodia de lugares comunes y afectaciones sociales:

Julia.— ¿Qué leíste?

Socorro.— ¿Cómo que qué leí?: Los Duques de Pinotonto o La huérfana del arroyo. ¿No sabes que voy a por el tomo veintiséis? [...] Oíd lo que dice: “Lo sé todo —esto lo dice el duque al entrar en el gabinete verde con lunares de la duquesa, antes hija del arroyo—: Lo sé todo. ¿Qué sabes? —pregunta la duquesa subiéndose a una cómoda marqueteada—. ¡Todo! —grita el duque furibundo—. Sé que España limita al norte con el mar Cantábrico y con los Pirineos, que nos separan de Francia. Sé más, mucho más⁵⁸⁸”.

Otro procedimiento común, menos crítico y más liviano que el paródico, es la interpretación literal e impropia de la frase hecha, que por su carácter nato suele tener un sentido figurado, y la seguida exposición de las consecuencias estafalarias de esa interpretación. En el cuento «La primera», por ejemplo, *Tono* escribe: «la tarde se había caído del todo y se había hecho daño en las rodillas»⁵⁸⁹, dando una interpretación literal a “la caída” de la tarde, invocando el antropomorfismo, e instituyendo una reinterpretación estafalaria consecuente. Otro ejemplo parecido, se encuentra en el cuento «Purita, Pepita y Pedrita» en que la noche se echa encima, literalmente, de las tres chicas:

⁵⁸⁷ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

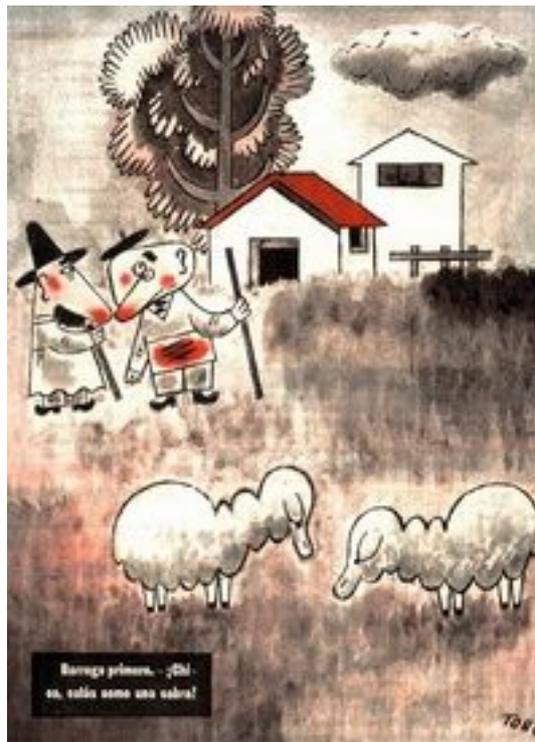
⁵⁸⁸ Tono *La vida es sueño* p. 10.

⁵⁸⁹ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

Los tres jóvenes siguieron hablando de sus cosas y de las cosas de Pepita, Purita y Pedrita, hasta que la noche se les echó encima. Entonces salieron de debajo de la noche que se les había echado encima...⁵⁹⁰.

En las viñetas, se contraponen la interpretación literal del plano gráfico con la figurada del plano verbal, lo cual puede desembocar tanto en la polisemia fértil como en una segunda lectura de uno o ambos. En la siguiente viñeta, por ejemplo, se juega con la multiplicidad de significados generada por los diferentes planos representativos.

:



«Borrugo primero. —¡Chico, estás como una cabra!»

Figura. Tono en La Codorniz, 1942, n° 76.

⁵⁹⁰ «Purita, Pepita Pedrita» *La Codorniz*, n° 29, 1941.

Distorsiones: Infantilización, ingenuismo y disminución

[Tono] *Tenía una rara visión para dar con la gracia que, para los demás, permanecía oculta. Como, en su falta de noticias directas, todo resultaba nuevo para él y para su despierta travesura, podía dar con lo que a los demás, de puro transitado, no ofrecía sorpresa. Así descubrió los huecos, las fisuras y las palabras, a las que no tuvo más que dar la vuelta*⁵⁹¹.

“--No recuerda cómo ni cuándo empezó con esto del humor.”

“--Al tener uso de razón, creo... Porque el humor no es más que un razonamiento y nadie razona con más lógica que los niños” (En conversación con Natalia Fiqueroa “Destape humorístico de Antonio de Lara” en Blanco y Negro 20-12-1975, p. 57)

La infantilización, o «aniñamiento» en la literatura González-Grano de Oro, se emplea principalmente para la burla del tratamiento mimoso y aparentemente vacío de los novios en que se exageran hasta la ridiculez sus actitudes y habla afectuosas con una sobrecarga de diminutivos: «pinchocito mío, corazoncito, ratoncito querido, cuchifritín»⁵⁹². La mofa de este lenguaje es, en esencia, la mofa del amor melodramático y el romanticismo folletinesco que viene a ser, como hemos visto con otros recursos, una crítica de los valores, el discurso y las actitudes sociales que se reiteran en múltiples y diversas manifestaciones, tales como «las visitas largas, los tenores, los niños de seis años, los banquetes, las frases hechas y la falsedad»⁵⁹³.

Otro tipo de infantilización que se emplea y que es inmediatamente visible en el plano gráfico, es la una perspectiva naíf, lo cual corresponde a la idea del “ingenuismo” de Moreiro (1999). Aunque la infantilización lingüística y el “ingenuismo” pueden parecer sinónimos por la similitud filológica, son bastante

⁵⁹¹ López Rubio 1978: 314.

⁵⁹² Tono Cuando yo me llamaba Harry p. 7.

⁵⁹³ Mihura «Edgar Neville» *La Codorniz*, nº 198, 20-V-1945.

diferentes en cuanto a efecto. Mientras la infantilización es la reducción de los personajes al nivel infantil y balbuceante, el “ingenuismo” «consiste en aplicar a los sucesos que se narran una lógica infantil, caracterizada por explicar la realidad mediante razonamientos que chocan, por su simpleza y su arbitrariedad, con la lógica de la experiencia»⁵⁹⁴. El “ingenuismo” permite cuestionar las realidades sociales desde una perspectiva de falsa credulidad, descontextualizada y desprovista de las referencias culturales que normalmente darían el contexto y el contenido a la conversación, es «la reproducción del examen de un jovencísimo alumno al que le falla muy a menudo la memoria y le sobra la imaginación»⁵⁹⁵. El “ingenuismo”, además de ser un modo epistemológico polisémico que desbanca tópicos culturales a través de la descontextualización cultural, un desafío a la autoridad y una voz narrativa, exprime una de los grandes propósitos ideológicos de *Tono*: la primacía de la cosa en sí⁵⁹⁶. La descripción o más bien reinterpretación descontextualizada de las situaciones sociales (domésticas, escolares, románticas, etc.) a través de la falsa *naïveté* socrática, deja lugar al cuestionamiento retórico de la validez y el buen funcionamiento de los modelos epistemológicos, pedagógicos y sociales, insistiendo a la vez en la primacía del conocimiento práctico adquirido a base de la experiencia (otra vez la preferencia por lo fenomenológico) y en la desmitificación de los grandes conceptos sociales. Conspicuo y omnipresente en la relación entre el profesor y el alumno, el “ingenuismo”, expresado al modo socrático, subraya el desconocimiento del profesor que ostenta ser el dueño de conocimiento, así desvelando la brecha entre el conocimiento teórico abstracto, derivativo, desvinculado de la realidad y la

⁵⁹⁴ Moreiro 1999: 46.

⁵⁹⁵ González-Grano de Oro 2004: 286.

⁵⁹⁶ Véase la «Ding an sich» y «noumenon» de Kant.

perspectiva sabia y crédula del alumno que insiste en la primacía de la cosa en sí.

—¿Podría usted decirme lo que es cordillera?

—Sí, señor; esto. (Enseña una cordillera)⁵⁹⁷.

Una combinación de la infantilización y el “ingenuismo” caracteriza el tratamiento de las chicas jóvenes en que el “ingenuismo” no es un modo de interrogación socrático, sino una exagerada simpleza infantilizante. Tomemos como ejemplo a Carlotita que piensa que “los taxis se hacen con jamón”⁵⁹⁸. Aparte de su posible valor humorístico, estos retratos de chicas necias parodian por hipérbole la inocencia ingenua y la castidad que propone la moral reinante para el sexo femenino.

En la deconstrucción de los paradigmas sociales y en la frescura de perspectiva que representan la infantilización y el “ingenuismo” se aprecia la óptica polisémica vanguardista que característicamente desbarata y descontextualiza a la realidad social a través de la mirada ingenua e infantil:

La vanguardia trae prendido un animismo que lleva a la observación del mundo con ojos infantiles, infundiendo vida a los objetos más cotidianos, que nos escuchan, nos miran con asombro, nos comprenden⁵⁹⁹.

La nueva vida que proporciona la observación del mundo con ojos infantiles tiene el doble efecto en *Tono* de fortalecer la importancia de la cosa en sí y de proveer la posibilidad de una crítica a través de la descontextualización. Como expresa Llera, el “ingenuismo” y la mirada polifacética, necesarios para la descontextualización o “recontextualización” también están presentes en la infusión de lo inmaterial con vida,

⁵⁹⁷ Tono «Lección de Geografía», *La Codorniz*, nº 62, 9-VIII-1942.

⁵⁹⁸ Tono «Aquellos ojos» nº 6, 13-VII-1941.

⁵⁹⁹ Llera 2003: 60.

el animismo tan característico de las *greguerías* de Gómez de la Serna.

Deformación, reducción y regresiones simbólicas: Cosificación, animalización, muñequización, títerización y lo grotesco

*Pareja.—Mocito y mocita que van a un jardín y que después de coger flores se ponen uno enfrente del otro y se miran mucho los ojos, la nariz, la boca y los granos. Cuando se han mirado bien todo esto, se separan se van cada uno a su casa a dormir.*⁶⁰⁰

La cosificación, la inmovilización total del personaje a través de la desintegración y la desapropiación de su cuerpo, es entendida por González-Grano de Oro como parte del proceso de la unificación del personaje con su entorno inerte:

El cuerpo humano, así utilizado; los objetos inanimados, injertados en ese cuerpo; las mismas cosas-seres pensantes o el ser pensante cosificado, se ofrecen unos a otros en una especie de adaptación general al medio en que están. Mihura y Tono llegan a inmovilizar totalmente a la persona seleccionada, que, convertida en objeto quieto, se integra como otro más en el decorado circundante⁶⁰¹.

La reducción del hombre al estado «animal, vegetal o monstruoso, condenando al hombre a un estado de objeto inerte» es un procedimiento clásico de la caricatura, como apunta Tillier en su estudio de la historia de la caricatura en Francia, citando ejemplos de los años 1870 a 2003. La descripción de Tillier de la cosificación, animalización y títerización en la caricatura como la alienación del sujeto «por la

⁶⁰⁰ Tono «Pareja» [pie de foto] La Ametralladora, nº 116, 23-IV-1939.

⁶⁰¹ González-Grano de Oro 2004: 197.

elaboración de una sintaxis del atributo que declara una adhesión y expresa una caducidad simbólica», lo cual resume una gran parte del estilo de *Tono*, es decir, la forma que tenía para retratar el mundo y no sólo su tratamiento de los personajes. Es cierto, de todas formas, que los personajes u objetos carecen de identidades propias, son tratados como tópicos encarnados, arquetipos, animales, seres esquemáticos, impersonales, reducidos e infantilizados:

*Les métamorphoses appartiennent à ces techniques de dégradation que la caricature s'approprie et décline, en représentant des régressions de l'humain vers le stade animal, végétal ou monstrueux, en condamnant l'homme à un état d'objet inerte ou en suggérant son aliénation par l'élaboration d'une syntaxe de l'attribut que déclare un attachement et exprime une déchéance symbolique*⁶⁰².

La cosificación no se emplea con la misma frecuencia ni efecto en todas las partes del cuerpo, utilizándose sobre todo, los ojos, las piernas, las manos y el cuerpo en su conjunto. Los ojos son la figura más recurrente, sobre todo en las parodias de la pasión folletinesca y la costumbre de las visitas, respondiendo, como buena parodia, a que en estos géneros se recurre a ellos frecuentemente por ser “espejos del alma”. Sigue que la mirada romántica de los novios se convierte en una mirada robótica y extraña de títeres en que «los dos se miraron en los ojos con los ojos»⁶⁰³. El empleo titeresco de los ojos tiene su revés y propósito en el empleo idealizado y dramático que recibe en las novelas rosas, recreado por *Tono* con una buena dosis de mecanización y extrañamiento:

⁶⁰² Tillier 2005: 177-178. Traducción: «Las metamorfosis pertenecen a estas técnicas de degradación de las cuales la caricatura se apropia y conjuga, representando regresiones de lo humano hacia el estado animal, vegetal o monstruoso, condenando al hombre a un estado de objeto inerte o sugiriendo su alienación por la elaboración de una sintaxis del atributo que declara una adhesión y expresa una caducidad simbólica.

⁶⁰³ Tono «La primera tarde (novelaza de amor)», nº 42, 22-III-1942.

Él se llamaba Jacinto. Yo también. Con su mano abandonada sobre mis manos miraba fijamente a mis ojos en una mirada que pronto pude comprender que miraba a mis ojos. Él, al notar otros ojos en sus ojos, se los quitó de sus ojos con la mano y los colocó sobre la consola más próxima⁶⁰⁴.

La cosificación y la despersonalización en este ejemplo del cuento «Tarde Romántica del diario de una señorita», se consiguen a través de la interpretación literal de la frase hecha, el «notar otros [ojos] en sus ojos». El personaje procede a quitárselos y colocarlos sobre «la consola más próxima», un ejemplo inmejorable de la titerización ya que la calidad de títere no es simbólica sino física. La rotura de la integridad corporal sirve de contrapunto a su idealización romántica, colocando «los ojos sobre la consola más próxima». En *Histoire de la folie*, Foucault nota el efecto de violar la integridad corporal que se percibe como sólido y continuo⁶⁰⁵, lo cual da lugar a una anomalía que «no sólo [viola] las leyes de la sociedad sino de las leyes de la naturaleza». Dice:

*Les Anormaux: dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature*⁶⁰⁶.

Cosificado y despedazado, con ojos y narices sobrantes, desmontables o ausentes, se sigue deformando el cuerpo y el rostro en circunstancias cada vez más estrambóticas:

Él tenía cogidas las tres manos de mi tía Vicenta y seguía mirándola fijamente a los ojos, como si no tuviera más que ojos, y la nariz y la boca no jugaban un papel importante en el rostro de mi pobre tía Vicenta⁶⁰⁷.

Cuando no se parodia lo melodramático a través de la desmitificación de “los

⁶⁰⁴ Tono «Tarde Romántica del diario de una señorita», n° 71, 11-X-1942.

⁶⁰⁵ Foucault 1971: 140. «l'espace corporel [...] perçu comme un ensemble solide et continu».

⁶⁰⁶ Foucault 1999: 51. Traducción: «en su propia existencia y en su forma, no solamente violación de las leyes de la sociedad, pero violación de las leyes de la naturaleza».

⁶⁰⁷ Tonito. «Los novios», n° 62, 9-VIII.1942.

espejos del alma” convirtiéndolos en “canicas”, lo consigue minando la deformación de las frases típicas sobre de la belleza, el piropo que incurre en la observación de lo aparente o lo innegable, la enumeración objetificadora de las partes del cuerpo, los juramentos grotescos y la gentileza castísima y pueril de los novios, todos ejemplificados en el cuento «Aquellos ojos»:

—He adivinado que estaba usted leyendo al ver que tiene un libro en la mano y dos ojos en la cara.
—Peor hubiera sido que tuviera los dos ojos en la mano y un libro en la cara.
—Si; peor hubiera sido, efectivamente. Porque ¡hay que ver qué dos ojos tiene usted!
—¿Usted cree?
—¡Ya lo creo que creo! No hay más que mirarte a la cara para ver que tiene usted dos ojos.
—¡Es usted muy amable!⁶⁰⁸
—No es amabilidad; es que tiene usted dos ojos. Traiga un dedo y verá cómo tiene usted dos ojos.
—No; si ya lo sé. No es usted el primero que me lo dice, pero no crea que soy tan tonta que vaya a creérmelo.
—Pues yo le juro que se lo digo con el corazón en la mano. Tiene usted dos ojos.
—¡A cuantas les habrá dicho usted lo mismo!
—Te doy mi palabra que esto no se lo había dicho antes a ninguna otra mujer.
—Eso dicen ustedes siempre. Primero, mucho decir que si tiene una dos ojos y que si tiene una dos ojos, pero luego, "si te he visto, no me acuerdo".
—Yo le juro a usted por sus dos ojos que tiene usted dos ojos.
—¿Me lo jura, de verdad?
—Se lo juro.
—¡Chiquillo!
—¡Ojos!
Carlota y Conchito, cogidos de las cuatro manos, echan a andar con sus cuatro piernas⁶⁰⁹.

Predomina la constatación incrédula de las partes consabidas del cuerpo mezclada con los piropos absurdos y las frases hechas cuyas interpretaciones literales el lector habitual de *Tono* no puede ignorar: «—Pues yo le juro que se lo digo con el corazón

⁶⁰⁸ El chiste se consigue a través de la interpretación literal de la frase hecha «¡hay que ver que dos ojos tiene usted!». Él chico insiste en que es una simple afirmación (tácitamente negando que sea una frase hecha y afirmando su veracidad) y la chica, por su parte, insiste en que es un piropo (negando que sea verdad): «No es usted el primero que me lo dice».

⁶⁰⁹ Tono «Aquellos ojos», n.º 6, 13-VII-1941.

en la mano. Tiene usted dos ojos». En realidad, el “ingenuismo” físicocorporal no termina allí, las chicas desconocen la anatomía en general; pero más importante que el desconocimiento anatómico es la repugnancia que muestran hacia lo corporal, lo visceral y lo físico, lo cual es un comentario, quizá, sobre la casta inocencia que deberían tener, o fingir tener, las chicas de esta época. En todo caso, se dibuja una sexualidad castrada en que la ingenuidad como postura es necesaria aunque describa una existencia pobre, absurda e infantil y desemboca, en la representación hiperbólica de *Tono*, en la locura. El rechazo de lo visceral, un tropo recurrente en sus cuentos, es el eje temático y argumental de cuentos en que se vacila entre el “ingenuismo” medio fingido, el alto melodrama y la neurosis:

—Júrame que mi Luis tiene huesos.

—Tiene huesos, estómago, riñón y bazo.

—¡Bazo, no! ¡Bazo, no!—gritaba Puri, loca de dolor—. No me digas que tiene bazo, por lo que más quieras—⁶¹⁰.

—Ahora me fijo en que tienes una nariz.

—Sí; tengo una nariz. No te lo he querido decir antes por miedo a que dejaras de quererme⁶¹¹.

En estos diálogos “amorosos” se ve el procedimiento descrito por Moreiro en que «desvelar la inconsistencia de las palabras es crear una situación convencional y previsible (en no pocas ocasiones una escena amorosa) y hacer que los personajes usen frases descontextualizadas, que provocan la incongruencia y con ella la sonrisa del lector». En esta versión de la realidad, el amor de los novios (burgueses) se sustenta del tópico, los nervios, la trampa verbal y la repulsión hacia lo corporal, tal como vienen prescritos por los valores románticos folletinescos. En lo que *Tono*

⁶¹⁰ Tono «Aquella hermosa tarde de verano (novela moderna psicológica, alta, baja, europea y algunas cosas más que sentimos no recordar)», *La Codorniz*, nº 55, 21-VI-1942.

⁶¹¹ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

parodia, hay un afán romántico por lo imaginario y lo intangible y por extensión una negación de lo material y aún más de lo corporal, esa mezcla de lo corporal con lo carnal. Se critica a través de la exageración esta perspectiva, mostrando su desconexión fundamental de la realidad que se degenera en la histeria, el infantilismo y la afectación.

La distancia creada entre el cuerpo y la persona por la negación de lo corporal efectivamente hace del cuerpo un objeto inerte, paralizado y desarticulado; llega a tal punto en la parodia de las pretensiones burguesas en «Tarde Romántica del diario de una señorita» que se cuestiona la inextricable relación entre el cuerpo y la vida. Con un vuelco irónico, la vida se separa del cuerpo como si fuera un objeto y no una característica enigmática de un ser vivo (con cuerpo):

—¿Serías capaz de todo por mí?
Yo respondí con voz firme y segura:
—De todo.
—¿Hasta de quitarte la vida?
—¿Qué vida?
—Esa que tienes en el cuerpo.
—¿Y quién te ha dicho que yo tengo una vida en el cuerpo?
—Yo, que la he visto⁶¹².

Congruo con su proclividad al chiste fácil y la demasía, la negación de las propiedades corporales es un tropo en su parodia disparatada del procedimiento romántico, generando, de esa manera, sorpresas espectaculares, incredulidad y risas. En el cuento «La primera tarde (novelaza de amor)» se juega con la relación inherente y única entre el cuerpo físico y la persona:

Muchas mujeres habían caído en sus dos brazos locas de amor; pero Paulita era el amor de su vida. Era una mujer diferente. Tenía dos cabezas, tres cuerpos, cuatro

⁶¹² Tono «Tarde Romántica del diario de una señorita», nº 71, 11-X-1942.

brazos y cinco piernas⁶¹³.

La titerización fue un procedimiento cómico corriente antes de *Tono* y los otros *humoristas del 27*, empleado sobre todo por su efecto reductor e caracterizador. En 1900 en su libro *La risa*, Bergson describe «el fantoche de hilos» que queda atrapado en situaciones:

Innumerables son las escenas de comedia en que un personaje cree hablar y proceder libremente, conservando todo lo que es esencial a la vida, y sin embargo, mirándole por otro lado, nos parece un simple juguete en manos de alguien que se divierte a sus expensas⁶¹⁴.

En su análisis de la caricatura, Tillier juzga la metamorfosis provocada por la fractura física o orgánica parte de la «regresión simbólica» del personaje. Él liga la descomposición de las normas físicas con las imágenes satíricas y la deshumanización:

Dans ces différents usages de la régression symbolique, les victimes sont soumises au vertige de la métamorphose initialement provoqué par une fracture physique et organique violente. [...]

*Comme l'indiquent les images satiriques qui s'ingénient à représenter la régression en la décomposant, cette rupture de la norme physique de l'homme s'accompagne d'une déshumanisation*⁶¹⁵.

La cosificación, el destirpar y el desarticular el hombre en pedazos inertes, hace el inverso que la greguería, que enaltece el objeto y le imbuje de características

⁶¹³ Tono «La primera tarde (novelaza de amor)», n° 42, 22-III-1942. Tono evita lo que podría haberse reducido a un comentario sobre la fidelidad con un número de cabezas, piernas, y brazos que no corresponden al número necesario para los «tres cuerpos» y por tanto se aleja de la idea de la implicación que sean simplemente tres mujeres “normales” distintas.

⁶¹⁴ Bergson 1900: 64.

⁶¹⁵ Tillier 2005: 178. Traducción: «En estos distintos usos de la regresión simbólica, se someten las víctimas al vértigo de la metamorfosis inicialmente causada por una fractura física y orgánica violenta» [...] «Como lo indican las imágenes satíricas que se ingenian para representar la regresión dividiéndola, esta ruptura de la norma física del hombre se acompaña de una deshumanización».

humanas. El recurso de la cosificación encaja bien tanto con el precepto de la deshumanización orteguiana, como la parodia de la narratología y simbología romántica vanguardista, y el ejercicio de la óptica desmitificadora y polifacética que invierte las relaciones entre las personas y los objetos, haciendo de las personas objetos, y de los objetos personas:

La inversión de la estructura del mundo y de las relaciones entre personas y objetos es otro recurso clave para el advenimiento de situaciones disparatadas, y nuclear en la visión carnavalesca del mundo⁶¹⁶.

Además de ser sometidas a la cosificación, las personas se equiparan a animales con que comparten cierta semblanza física o de comportamiento. Estas características secundarias se confunden sin dificultad por la fácil equivalencia de sus atributos que a veces baja al mero estereotipo o la invectiva misógina; los ejemplos notables son la mujer-vaca y la tía-gallina que se verán en detalle en este capítulo en el apartado «Subversión de la realidad: Temas comunes, tópicos y símbolos». En todo estos tratamientos deformadores –la cosificación, la animalización y la titerización– se aprecian atisbos de la estética esperpéntica: la estilización hacia lo grotesco de los personajes y situaciones, la animalización, reducción y degradación de lo humano, la extravagancia, y la deformación sistemática de la realidad, con todo ello puesto al servicio de una visión crítica de la sociedad de su momento. La caricatura de la realidad a la manera valleinclanesca es palpable en la burla caricaturesca de *Tono* en su calidad semi-transparente y su vaivén entre el optimismo ramoniano y el pesimismo esperpéntico. El acercamiento de *Tono* también se aviene al esperpentismo en su perspectiva polifocal distanciada y la implícita superioridad que siente hacia su

⁶¹⁶ Llera 2003: 59.

sujeto, transmitiendo una realidad empedernida, desidealizada y deformada. Al igual que los personajes de *Tono*, los personajes esperpénticos son marionetas, peles manipulados por el autor según sus fines narrativos e ideológicos. Las situaciones de *Tono* se desvían a menudo hacia lo grotesco a la manera valleinclanesca en su representación de muertes repentinas, asesinatos incongruos, abandonos por fastidio, y actos sexuales violentos con los cuales pone fin a los cuentos que tratan de las relaciones de pareja, presentando una deformación generalizada de la interacción humana y una nebulosidad entre lo trágico y lo gracioso.

Antropomorfismo, personificación y la greguería

Tampoco es completo el modo de Hegel que dice que [el humorismo] es una «actitud especial del intelecto y del espíritu por la que el artista se pone en el lugar de las cosas»⁶¹⁷.

El inverso de la tendencia a la cosificación de lo humano del apartado pasado, la personificación tiene patentísimos antecedentes en el estilo naíf gráfico y en las greguerías de Gómez de la Serna, cuyas técnicas cardinales son la yuxtaposición de elementos heterogéneos y el desvelamiento de la vida oculta de lo inerte. La personificación se emplea en la obra de *Tono* para descubrir la vida oculta de los objetos o situaciones cotidianas, aprovechando del doble sentido que se genere. Se debe en gran parte al tratamiento de la greguería, con la cual comparte una estrecha

⁶¹⁷ Pirandello 1968: 3.

poética poco común en otros aspectos de la obra de *Tono*, la cual se aprecia en el siguiente pasaje de *Diario de un niño tonto*:

[1] Las máquinas de escribir suelen ser máquinas poco serias, que se dejan tocar por todo el mundo, [2] mientras que las máquinas buenas están siempre metidas en sus casas, zurciendo los calcetines y repasando botones para que no se les caiga ninguno⁶¹⁸.

En la frase número uno [1] del último texto, se imbuye la máquina de escribir con una característica humana, la de ser «poco serias», para poder aprovechar la connotación de que se dejan «tocar por todo el mundo». Después, en el número dos [2], se aprovecha el género femenino de la palabra “máquina” y la relación metafórica ya inferida entre la máquina y la mujer para hacer un chiste que resulta poco más que la evocación de un estereotipo sobre el rol y comportamiento femeninos. No es inmediatamente evidente si el estereotipo se evoca con retintín o no.

Se recurre a la personificación de las máquinas con frecuencia, retorciéndola y llevándola a fin absurdo en «El tren»:

[1] Los pobres trenes se cansan mucho y [2] siempre están parándose a beber agua, [3] aunque en realidad a los trenes lo que más les gusta es beber vino...⁶¹⁹.

En el enumerado [1] se personifican a los trenes, atribuyéndoles la característica humana del cansancio y el adjetivo «pobre». En el enunciado [2] se invierte el procedimiento de la personificación, llevándola a su límite absurdo. Mientras en el enunciado [1] la personificación viene de un atributo identificable del tren acomodado a la sensación humana correspondiente (el trabajo y el cansancio), en el enunciado [2]

⁶¹⁸ Tono. 1949 [1998]: 40.

⁶¹⁹ Tono «El tren» en 1978: 57.

la personificación viene de la acomodación de la acción y el carácter del tren a la semejanza humana (el tren se para beber agua), o sea, una inversión del procedimiento típico del recurso de la personificación. Ya establecida la violación del procedimiento lógico de la personificación en el enunciado [2], en el enunciado [3] se aumenta la audacia de la inversión, llevando la acomodación a un nuevo extremo con la idea de que los trenes tienen gustos (y por tanto consciencia) y que les gusta el vino, una sustancia que sólo la beben los humanos. El enunciado [3] acaba por tener una cualidad marcadamente greguerística en que parece descubrir las cualidades humanas del objeto, su vida secreta. Pero, como en este ejemplo del tren, a diferencia de las descripciones greguerísticas, muchas veces en la obra de *Tono* no se le atribuyen cualidades humanas al objeto sino que se presenta el objeto como si fuera humano o con tratos manifiestamente humanos. Es, efectivamente, la extremación y la hiperbolización del recurso metafórico de la personificación, no se establece un vínculo metafórico entre el objeto y un atributo humano sino una alegoría en que se narra su “vida”:

Paco era un huevo frito muy desgraciado. Desde pequeñito la desgracia le había acompañado. Toda su ilusión fue la de llegar algún día a ser huevo “a la emperatriz”, pero las necesidades de la vida le habían obligado a ser huevo frito para poder vivir⁶²⁰.

Tono no emplea la greguería exactamente como lo hacía Ramón por la aversión de *Tono* a la metáfora como modo descriptivo y vehículo epistemológico. Sin embargo, bajo la influencia ineluctable de Ramón, y con el deseo de aprovechar este modo de expresión, *Tono* moldea la greguería en algo que le es admisible—la greguería

⁶²⁰ Tono «Cuentos para vacas. Paco, el huevo frito» en 1978: 61.

absurda—cuya existencia viene pronosticada por el mismo Ramón.

En 1944 Neville define el humorismo cordorniceso como la «sátira de las novelas románticas, de los folletines, de los sonetos a la rosa de té, de las visitas de cumplido, de “María o la hija de un jornalero”, de los señores con barba y chistera; sátira del ingeniero que se casa con la mocita de Arenales del Río, del “quiero y no puedo”; de las señoras cursis [...] sátira del niño modelo, del famoso “Juanito” y del imbécil de su padre; sátira de las señoras mayores y sus conversaciones»⁶²¹; una definición que sintetiza el carácter de este humor hasta la última frase en que agrega una observación poco común: «lo que más regocija a nuestros lectores, más que el disparate abstracto, es que en él han descubierto un entronque humanístico con la realidad». Con este comentario, Neville remarca, la calidad greguerística de los disparates del nuevo humor, los cuales unen ideas incongruentes para crear ensamblajes que inciden en lo subconsciente, sacando a la superficie relaciones que de otro modo se quedarían ocultas en las profundidades de la mente humana.

La greguería de Ramón Gómez de la Serna nace en 1910 en «el piso primero derecha de la casa número 11 de la calle de la Puebla, en la villa y corte de Madrid» cuando «por fin, en una última llamada del balcón, dando[se] un golpe contra la esquina del diván al salir a buscar lo que estaba entre cielo y tierra, encontr[ó] la invención de la greguería»⁶²², cuenta Ramón que nació «aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la greguería. Desde entonces, la greguería es para mí la flor de todo lo que queda, lo que vive, lo

⁶²¹ Neville 1944 en Acevedo 1976.

⁶²² Gómez de la Serna «Prólogo a la sexta edición» 1960: 8.

que resiste más al descreimiento»⁶²³. Gómez de la Serna se acerca a su “definición” de la greguería de la misma manera que llega a la misma greguería, mediante la metáfora de términos aparentemente dispares. Su “definición” más sucinta, presentada como si fuera la “fórmula verdadera” de la greguería es: «Humorismo + metáfora = greguería. [...] ¿Se queda entonces en metáfora? Todo lo material y lo inmaterial pueden ser objeto de metáfora»⁶²⁴. Es otra definición ramoniana, añade el concepto de la contradicción:

La ley dice que [la greguería] es una figura del pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelvan contradicciones. ¡Vaya si son paradójicas!⁶²⁵

En la mayoría de sus reflexiones sobre la definición de la greguería Gómez de la Serna también insiste en su carácter trópico:

[La greguería] No deja de tener algo de tropo, porque en el tropo está permitido que las palabras se pronuncien en sentido distinto del natural —pero ¡cuidado que el tropo no sea flor de trapo!— y lleva de cuarto o quinto apellido el de Sinécdoque, porque se permite nombrar la parte por el todo por la parte, y por sexto o séptimo apellido Metonimia, porque puede nombrar a una cosa con el nombre de otra⁶²⁶.

Otras de sus intentos de definir la greguería subrayan su carácter sutil, subconsciente y su perspicacidad fina:

La greguería no consiste más que en un matiz entre todos los matices, el matiz de un plural, de una palabrita —oiga que le voy a decir “una palabrita”—, un virgulilla, una tilde, algo que podrá ser una incorrección, un ripio, una pifia, un

⁶²³ Ibid. 7,8.

⁶²⁴ Ibid. 15. «Entre los tropos, la metáfora es lo esencial, trasladando el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita [...] La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado. Contrapesa la importancia de los magníficos o de lo pobre con otra cosa más grande o más desastrosa. Lo único que quedará, que en realidad ha quedado, de unos tiempos y de otro ha sido la gracia de las metáforas salvadas» (Ibid. 10).

⁶²⁵ Ibid. 13.

⁶²⁶ Gómez de la Serna 1960: 15.

balbuceo, una virguería rotunda, una piedrecita, un número, un desplante, un error⁶²⁷.

En todo caso, la greguería viene a englobar todos los «momentos», las «miradas», los «parecidos», y las «mentiras»⁶²⁸ que Gómez de la Serna ofrece en sus múltiples definiciones. En su explicación de la elección del nombre “greguería”—sinónimo de “gritería”—menciona la sinonimia que tenía en los anteriores diccionarios la “algarabía” y el grito animal de los cerditos, los gritos que vienen de la inconsciencia y los objetos inanimados:

¿Qué por qué se llaman Greguerías? [...] Greguería, algarabía, gritería confusa. (En los anteriores diccionarios significaba el griterío de los cerditos cuando van detrás de su mamá.) Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas⁶²⁹.

Tono era discípulo artístico de Gómez de la Serna, y por tanto es de esperar, que la greguería—la síntesis de «todos los ingredientes de [su] laboratorio», el «devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba»⁶³⁰, de mezclar los elementos más heterogéneos, y de revelar la vida secreta de las cosas; marcara profundamente su obra. Aparte de la influencia patente de la greguería en las «tonerías» de *Tono*, la influencia ramoniana se percibe sobre todo en la inclinación hacia la personificación de objetos inanimados y la revelación de las vidas secretas de las cosas, lo cual tiene su analogía en el ideario ramoniano de ser «la boca de las cosas»⁶³¹. *Tono* escribió sus propias greguerías—llamándolas «tonerías»—y las publicó en una variedad de publicaciones: *Cien tonerías* (1938), las

⁶²⁷ Ibid, 24.

⁶²⁸ Él los llama «esas otras especies de greguerías que también propagué hace tiempo—siempre antes que otras cosas parecidas de los otros—» (Gómez de la Serna 1960: 6).

⁶²⁹ Gómez de la Serna «Prólogo a la sexta edición» 1960: 8, 9.

⁶³⁰ Gómez de la Serna 1931: 199

⁶³¹ Gómez de la Serna, «Las cosas y el ello» (1934) en Llera 2003: 61-62.

«monotonerías», viñetas que publicó en *Automentirobiografía*, y las «tonerías» (1950), que publicó en *La Codorniz*. Las «tonerías» son geniales y tienen una calidad equiparable a las del mismo Ramón, como se aprecia en la selección siguiente:

«Solamente la cuchara sabe a cuchara cuando tomamos una medicina.

•

El reloj de pulsera ha llegado a normalizar el pulso del que lo lleva⁶³².

•

Nunca perdemos la esperanza de que el teléfono público nos devuelva la ficha.

•

El cordero tiene cara de pedir limosna.

•

No hay que tender las camisas por las mangas porque se cansan.

•

En los trenes se aprende a beber agua mineral.

•

Lo peor de los bolsos de cocodrilo es que cuando se mete algo en ellos parece que es para siempre.

•

En el tren nos despierta el silencio.

•

Siempre vemos más baratos los zapatos que ya nos hemos comprado.

•

Los loros están disecados antes de morir»⁶³³.

Greguerías

A mi gran amigo Ramón

I

Era tan fuerte el calor, que los acordeones se desabrocharon todos los botones.

IV

Al movimiento de las gallinas le faltan fotogramas.

⁶³² Ésta se inspira en greguerías de Gómez de la Serna.

⁶³³ Selección de las tonerías de Tono *La Codorniz*, nº 464, 26-IX-1950.

VII

Cuando las señoras gordas se ponen los guantes, se ordeñan las manos.

VIII

La primera noche, en una habitación de hotel, se sueña lo que había dejado a medio soñar el viajero anterior.

XXI

¿Cómo sabe el ratón que es ratón?⁶³⁴

La construcción y el espíritu greguerísticos⁶³⁵, el afán por dar voz a «lo que gritan las cosas»⁶³⁶, a «definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos»⁶³⁷, formaron parte del núcleo creativo de *Tono*, apreciándose principalmente en los cuentos que escribió al principio de su carrera. Aparte de componer greguerías directamente, *Tono* también combina la greguería con otros recursos típicamente *tonescos* tal como la redefinición insólita mediante la perífrasis⁶³⁸ sinecdótica:

El cuerpo humano es una cosa que ponemos en la cama cuando nos vamos a acostar⁶³⁹.

La personificación⁶⁴⁰ es una de las formas predilectas de «dar voz a las cosas», tal como pretende la greguería, como en esta definición del trombón en el cuento «La mujer de la opera»:

⁶³⁴ Tono Cien tonerías, 1938.

⁶³⁵ Utilizamos el adjetivo «greguerístico» indicado por Gómez de la Serna, «...como soy Gómez de la Serna, y no sólo “de la Serna”, debiéndose exigir por lo tanto el “Gómez” — “exijase el Gómez—, así también hay que exigir la palabra “greguerística” franca y rotunda frente a esos comienzos de párrafo en los que está el tirón de la originalidad y de la comparación» (Gómez de la Serna 1960: 9).

⁶³⁶ Gómez de la Serna «Prólogo a la sexta edición» 1960: 8-9.

⁶³⁷ *Ibid*, 10.

⁶³⁸ Véase el apartado «redefinición insólita».

⁶³⁹ Tono Conchito 103. González-Grano de Oro 2004: 289.

⁶⁴⁰ Se podría argumentar que es más bien un caso de metagoge dado que no se le atribuye ningún atributo que sea exclusivamente humano.

El trombón es un instrumento muy viejecito que en realidad no sirve para nada [...] A él le gustaría mucho más ser cañería para que le estuvieran siempre echando agua por dentro; pero el sino del trombón es que se llena de aire y más aire, y a fuerza de respirar tanto aire viciado, acaba envejeciendo y poniéndose encorvado el pobre hombre⁶⁴¹.

Llera, en su estudio del humor verbal y visual de *La Codorniz* (2003: 61) también reconoce que «los ejemplos de greguerías en *La Codorniz* son abundantísimos», citándose un ejemplo de *Tono* en que se utiliza la personificación (otra vez de una máquina) y la metáfora:

La máquina de escribir tiene vida propia, y no le gusta dejarse manejar por personas que no ejerzan un dominio absoluto sobre ella [...]. La máquina [de escribir] picotea el papel como una gallina y aprovecha el final del renglón para tocar su timbre y asustarnos un poco⁶⁴².

Pero *Tono* construye cuentos enteros que se asientan sobre alegorías del estilo greguerístico, mezclándose la incongruencia, el desgaste lingüístico y la burla de la frase hecha por el literalismo, escribe:

Los dos guardaron un silencio en un pedazo de papel de periódico y se lo metieron en sus sendos bolsillos⁶⁴³.

La rareza de la metáfora *tonesca-greguerística*, casi siempre empleada como mofa⁶⁴⁴ del lenguaje ampuloso del romanticismo, está preñada de la misma poesía que la

⁶⁴¹ Tono *La Codorniz* «La mujer de la opera» 6-VII-1941, nº 5.

⁶⁴² Tono, «Definamos la máquina de escribir para entretenernos», núm. 49, 10 de mayo, 1942. Llera dice de esta greguería: «La primera frase de esta greguería es ya una declaración programática de la poética ramoniana. Las asociaciones auditivas que despliega el ingenio llevan a que la máquina de escribir —cosa, objeto— se transforme primero en animal y después en otro objeto aparentemente lejano. La bicicleta, juguete infantil, se asocia con el timbre, con la broma.

⁶⁴³ Tono «Café del puerto» *La Codorniz* 4-1-1942, nº 31. Este mismo chiste, como muchos otros, se repite unos meses después: «Puri guardó un momento de silencio en un bolsillo». (Tono. «Aquella hermosa tarde de verano (novela moderna psicológica, alta, baja, europea y algunas cosas más que sentimos no recordar)». *La Codorniz*. 21-6-1942, nº 55.

⁶⁴⁴ Los ejemplos son numerosos: «He visto a una mujer acariciar un ramo de jazmines. Sus manos de virgen bizantina, blancas como lirios, suaves como terciopelos, rojas como el coral y negras como el azabache, acariciaban los pétalos sedosos de perfumados cálices y jugosos tallos. Sus labios, rojos como el trigo rojo, trémulos comoavecillas trémulas, se contraían en una sonrisa placida» (Tono. «Pájaros y flores (crónica lírica)» *La Codorniz* 1-XI-1942, nº 74).

greguería, como en la siguiente imagen de unos brazos : «Los brazos de ella se desasieron de su cuello, cayendo sobre su regazo como dos cisnes heridos»⁶⁴⁵ o el toque personificador y greguerístico que le da a la descripción de las curvas del violín mediante la imagen de su cintura: «El violín tenía unas curvas perfectas y armoniosas y una cintura encantadora»⁶⁴⁶. En general, el tono de sus cuentos es greguerístico en su ritmo, su audacia metafórica⁶⁴⁷ y su ingenio capaz de descubrir realidades imaginadas. La influencia de la greguería rebasa los límites de la referencia estilística, llegando a regir la macroestructura de muchos cuentos.

Para ver un ejemplo de lo importante que son los tropos y al análisis detallado para entender la mecánica de la obra de Tono, tomemos como ejemplo el cuento «Artículos de viaje, El tren», que comienza con una greguería por sinécdoque «El tren es una cosa larga con un pedazo de humo en la punta» y sigue a la antropomorfización extravagante del tren «Los pobres trenes se cansan mucho [...] al tren lo que más le gustaría es tener una casita con su chimenea y su butaquita, y no salir nada más que cuando tuviera que hacer un viaje», desplegando el argumento y la simbología del cuento según la poética ramoniana. Observe lo central que son los recursos—la personificación hiperbólica, la insolencia, son más que mecanismos, dan forma y contenido al cuento que se inclina por un modo narrativo fundamentalmente greguerísticos:

Los pobres trenes se cansan mucho y siempre están parándose a beber agua, aunque en realidad a los trenes lo que más les gusta es beber vino; pero no lo hacen

⁶⁴⁵ Tono «Abrazote (novela)» *La Codorniz* 30-XI-1941, n° 26.

⁶⁴⁶ Tono «El violín» *La Codorniz*. 2-VIII-1942, n° 61.

⁶⁴⁷ Ya hemos visto, en el apartado anterior, que Tono rechazaba, por lo general, la metáfora y, por tanto, su uso de la greguería podría parecer contradictorio pero no lo es, cabe perfectamente en la tendencia que ya hemos descrito de Tono de parodiar el recurso de la metáfora con metáforas “rotas”. El uso de la greguería se entiende (además de que existe como género literario aparte), por que, en el caso de Tono se componen de metáforas inconexas o “rotas”.

porque en seguida se les pone la chimenea colorada.

El tren arrastra una vida muy fuera de sus gustos, ya que tiene que estar siempre de un lado para otro, como si fuera un cartero⁶⁴⁸. Pero al tren lo que más le gustaría es tener una casita con su chimenea y su butaquita, y no salir nada más que cuando tuviera que hacer un viaje [...]

Hay algunos trenes que son muy guapos y que tienen el humo rizado, naturalmente, pero a estos trenes se los llevan en seguida a Hollywood para trabajar en el cine.

Yo quiero mucho a los trenes y si alguna vez me caso me gustaría tener uno y también si alguna vez tengo dinero pondré un asilo para los trenes viejos⁶⁴⁹.

En su prólogo a la sexta edición de *Greguerías*, Gómez de la Serna explica que «en el complicado y extraordinario fenómeno del codornicismo que ha amanecido en España, la greguería ha logrado sobrepasaciones magníficas [...] hasta en sus chistes en forma de diálogo: “—Señor, está el baño. / —¡Qué pase!”»⁶⁵⁰. En la siguiente viñeta de *Tono* se evidencia el efecto humorístico derivado del mismo procedimiento greguerístico que menciona Gómez de la Serna:



«¡Señor! ¡Es un niño!
—Pregúntele usted lo que quiere...».

Figura: Greguería, Tono *La Codorniz* 23-8-1942, nº 64

⁶⁴⁸ Este es un buen ejemplo de la metáfora «rota» que el en apartado anterior.

⁶⁴⁹ Tono «Artículos de viaje, El tren» *La Ametralladora*, nº 116, 23-4-1939.

⁶⁵⁰ Gómez de la Serna 1960: 41.

Uno de los recursos más empleados por *Tono*, la denominado «la redefinición insólita», también se podría entender como un ejemplo de lo que Gómez de Serna llamaba «la greguería absurda o inconsciente»⁶⁵¹. Es otra indicación de cuánto la lógica y la mirada poética greguerísticas han permeado los cuentos de *Tono* aunque acaben torcidas hacia lo absurdo, como en «Lección de Geografía» en que inyecta la poética greguerística con la tautología y la falacia lógica para crear una greguería absurda:

—¿Qué es Geografía?
—Geografía es la parte de la Aritmética que nos enseña lo que es la Geografía⁶⁵².

En todas las «lecciones», el deje greguerístico es fortísimo y patente, incluso después de la transformación hacia lo absurdo por la tautología, la sinécdoque y la falacia lógica:

—¿Qué es Geometría?
—Geometría es la parte de la Gramática que nos enseña cómo se llaman las cosas redondas.
—¿Qué es una cosa redonda?
—Una cosa redonda es una cosa redonda y achatada por los polos.
—¿Podría usted ponerme un ejemplo de una cosa redonda?
—Sí, señor. Una cosa redonda⁶⁵³.

En otro cuento pseudodidáctico, «Lección práctica de Aritmética»⁶⁵⁴ se vuelve a emplear la descomposición silábica de la palabras, la falsa etimología y la sinécdoque tautológica en frases como «La Aritmética es la parte de la Aritmética que

⁶⁵¹ Gómez de la Serna 1960: 23.

⁶⁵² El Profesor Tono. «Lección de Geografía/Geometría/Aritmética/Magnesia» 9-VIII-1942, nº 62.

⁶⁵³ Ibid.

⁶⁵⁴ Ibid.

nos enseña lo que es la Aritmética». Paralelamente, en el cuento «Lea usted un libro y aprenderá a ser listo» la aritmética también se reduce mediante el razonamiento sinecdótico a «operaciones con naranjas». *Tono* insiste, otra vez, en el lado pragmático, inmediato y humano del conocimiento:

La Aritmética, por ejemplo, está resuelta con problemas y operaciones en los que interviene el factor humano: “Antonio tiene cuatro naranjas. Pepe tiene tres naranjas. ¿Cuántas naranjas tienen entre los dos?” Y nosotros nos interesamos por Pepe y por Antonio y hacemos nuestro pequeño esfuerzo mental para saber cuántas naranjas tienen estos dos ya amigos nuestros. Otro ejemplo: “María, la cocinera, va al mercado con 50 pesetas y compra tres conejos a cinco pesetas cada uno. ¿Cuánto dinero le sobra a María, la cocinera?”... Y nosotros sabemos que a María no le queda ningún dinero, porque, ¡menuda es María!⁶⁵⁵

En los varios cuentos de *Tono* en que aparece la aritmética se manejan los mismos símbolos (naranjas, personas conocidas), recursos (la sinécdoque, la hipérbole, la metalepsis), procedimiento (convierte el “problema” aritmético en una historia con los personajes familiares) y la inclusión de referencias concretas como contraste al razonamiento abstracto:

Me han enseñado a hacer problemas, cosa que consiste en que un señor que se llama Pedro y que tiene unas naranjas le da no sé cuántas a otro que se llama Pepe, y hay que averiguar cuántas naranjas le quedan a Pedro. Como yo no conozco ni a Pedro ni a Pepe y además no me gustan las naranjas, me he negado a hacer el problema y me he dedicado a cazar moscas, que es lo bueno⁶⁵⁶.

Perífrasis y circunlocución

⁶⁵⁵ Tono «Lea usted un libro y aprenderán a ser listo» en 1978: 163.

⁶⁵⁶ Tono 1949 [1998]: 24.

Cuando nos referimos a la perífrasis o la circunlocución en la obra de *Tono*, hacemos referencia al rodeo de la expresión a través de una variedad de modalidades, tales como la truncación, la repetición, la redesignación descriptiva y la sustitución. La perífrasis sirve de contrapunto a la opulencia descriptiva de los géneros literarios que *Tono* parodiaba. Situémonos con un ejemplo de la perífrasis y un caso afín de etceteración en el siguiente fragmento del cuento «El inventor»: «sus tres bellas amadas trenzaban aquello que trenzaban sobre la impoluta superficie etcétera»⁶⁵⁷. En esta parodia del estilo romántico verboso se expresa, a través de la supresión perceptible, un hastío hacia lo repetido y lo caducado parecido al cansancio que provoca la falta de originalidad que vimos en Barthes (1998). En este caso, se evita describir «lo que trenzaban» a través de la repetición del verbo y el pronombre demostrativo «aquello». En otro ejemplo, «una arista enrojecida que hendía lo que hendía»⁶⁵⁸, de la novela *Romeo y Julieta* de *Tono*, se ofrece un buen ejemplo de la evasión y el cansancio.

En el fragmento del cuento «La complicada boda de la señorita J.», la circunlocución, y por tanto la expresión de hastío y cansancio, llegan a su colmo en que se utilizan las letras: «A, B, C, D, E, F, G, H, J, L y N» en vez de nombres para designar a los personajes. Por su selección de una serie de letras escogidas por orden alfabético, Tono deja bien claro que no es un caso de la abreviación; la designación de los personajes por signos es la deshumanización extrema, reiterando que los personajes son clichés encarnados sin personalidad ni nombre propio⁶⁵⁹. La

⁶⁵⁷ Tono, «El inventor» *La Codorniz*, nº 35, 1942.

⁶⁵⁸ Tono *Romeo y Julieta*, 175.

⁶⁵⁹ En el apartado titulado «La anáfora, epifora y geminación» hablamos sobre el uso de los nombres genéricos como Pepe, Paulita, don Antonio, don Vicente.

circunscripción del personaje a su rol social y al antojo paródico de *Tono* es un buen ejemplo del personaje-títere que describe González-Grano de Oro en sus tratados sobre *los humoristas del 27*. El cuento es otra parodia de las costumbres románticas y burguesas que emplea otros recursos perifrásticos como la reiteración poética «viejecito muy viejecito», el desgaste semántico, la descripción hiperbólica y la ironía de la emoción anunciada: «Cuando todo el mundo ha sacado sus ricos pañuelos festoneados para enjugar las lágrimas de emoción que pronto iban a brotar de sus ojos» que recalca la automatización de las emociones y sus afecciones, si bien imbuyendo los personajes con una extraña conciencia de su propia automatización. La deconstrucción del género folletinesco a sus cansados formulismos narrativos, morales y temáticos llega a su colmo en la narración mecánica (con personajes desprovistos de todo vestigio de identidad) de las acciones que asume un carácter recombinatorio, determinista y matemático junto con un estilo enumerativa *staccato* que parece un listado: «va a casarse con N., que es un señor que no tiene más que una pierna para todo; pero N. está enamorado en secreto de L. [...] se dice que N. tiene una hija, que es F., y que J. tiene un caballo que es G.». Como es de esperar de en sus parodias, reinan la hipérbole, el desgaste semántico y la antilogía estrambótica: «Esa hija [...] es mi tía. [...] Ese caballo [...] es mi sobrino»:

J., que es esa señorita que va liada en esas toallas de hilo finísimo que acabamos de recibir, va a casarse con N., que es un señor que no tiene más que una pierna para todo; pero N. está enamorado en secreto de L., que es el viejecito muy viejecito de su casa. Cuando todo el mundo ha sacado sus ricos pañuelos festoneados para enjugar las lágrimas de emoción que pronto iban a brotar de sus ojos, aparece H., empeñado en leer una carta en la cual se dice que N. tiene una hija, que es F., y que J. tiene un caballo que es G.

A, B, C, D. y E, lanzan un prolongado ¡oh! que empaña los cristales de los relojes de todos los asistentes.

—¡Miente!—grita J., intentando inútilmente tener dos piernas—. Esa hija que

queréis echar sobre mis hombros es mi tía.

A su vez, J., murmura, secándose un sudor frío con las toallas de hilo finísimo que acabamos de recibir:

—Ese caballo que queréis echar sobre mi pasado, es mi sobrino⁶⁶⁰.

La evasión de la descripción, especialmente como evasión del uso de la metáfora y como contrapeso a la locuacidad romántica, abunda en la obra de *Tono*. En el próximo apartado, «Etcétera y evasión», se verá esa subclase singular de la perífrasis, en la cual se recalca el formulismo lingüístico que reemplaza a través del uso extravagante del mecanismo perifrástico: «etc.».

Etcétera y evasión

—*¡Oh, Júpiter poderoso! ¡Tú, que tanto puedes, tanto sabes y tanto etcétera...*⁶⁶¹.

*Navidad... La nieve nieva sobre la ciudad, cubriéndola con su blanco sudario ese*⁶⁶².

La etcéteración —el uso indebido de «etcétera» y de formas verbales parecidas como «y de eso», «todo eso» y otras— es otra respuesta paródica a la automatización de los clichés verbales, narrativos y morales de las descripciones prosaicas. Como muchos de los recursos que vemos en este capítulo, el etcétera pone de manifiesto el cansancio que induce tanto la moral como la estética romántica, las cuales se extenuan con etcéteras tajantes e irónicas que indican la escasa voluntad de articular la

⁶⁶⁰ Tono «La complicada boda de la señorita J.» *La Codorniz*, nº 53, 7-VI-1942.

⁶⁶¹ Tono «Y, entonces, mi abuelo contó esto : » en *Antología del humor en la literatura universal*. Fernández Flórez (ed.). 1966: 176.

⁶⁶² Tono «Navidad» *La Codorniz*, nº 474, 2-XII-1950.

descripción tópica, como en: “La sensata y todo eso María”⁶⁶³.

Los tópicos, tanto temáticos como verbales, pueden exponerse a este tratamiento ridiculizador, reductor e irónico. Los nombres que, por su popularidad, en otros momentos se invocan como crítica de la uniformidad cultural y mental de España —don Vicente, don Felipe y don Antonio— son los que se etcéteran para constatar la misma homogeneidad cultural y la falta de la individualidad: «Y don Etcétera volvió a buscar la postura cómoda para dormirse»⁶⁶⁴.

Por lo que tiene de declaración de los clichés, el etcétera insinúa un desprecio hacia la persona o la institución etceterizadas, subrayando la fatiga y la aversión evocadas por los conceptos omitidos. En «El palco» *Tono* nos presenta con una reminiscencia de nostálgica fingida que sirve para parodiar los esquemas teatrales de “las funciones de antaño”. El cansado tropo del honor y del patrimonio queda bastante rebajado después del etcétera aunque en este caso se utilice corrientemente, para abreviar una lista:

En aquellos tiempos—que recibían el nombre de “antaño”— no gustaban las funciones que echan ahora, en las cuales siempre hay un hijo que no se sabe de quién es, para que el público piense que es hijo del señor de la barba, o de la característica, o de usted, entonces los hijos eran de sus padres, y la trama consiste, en que habían echado una mancha sobre el honor del protagonista, y el protagonista se pasaba la función hablando de la mancha, y de que había que lavar la mancha, y de que si el honor, y de que si el patrimonio, y de que etcétera⁶⁶⁵.

El uso de «y de eso» tiene la misma intención que el etcétera, empleándose como censura de todo lo que es cliché e inadmisibles al proyecto modernizador de estos artistas. Esta circunlocución aparece con más frecuencia como omisión

⁶⁶³ Tono. Automentirobiografía, 1949: 8.

⁶⁶⁴ T.[ono] «El ladrón (cuento de ladrones), *La Codorniz*, nº 72, 18-X-1942.

⁶⁶⁵ Tono «El palco», *La Codorniz*, nº 64, 23-VIII-1942.

intencionada en las mofas de las descripciones prosaicas, especialmente cuando se trata de un paisaje bucólico o encuentro amoroso:

Todas las tardes se subían en [sic] un árbol a hablar de su amor, del paisaje, de la naturaleza y de eso. A lo lejos, el sol empezaba a ponerse, tiñendo el horizonte de una suave luz rosada, de un tenue arbol y de eso⁶⁶⁶.

Sin embargo, el uso indebido de etcétera –la etceteración– y sus corolarios «y eso, en eso, de eso» también se emplean de manera simplemente “abusiva”, es decir, para evitar pronunciar el predicado de una frase, produciendo ideas incompletas y truncamientos graciosos de todo tipo por su flagrante ruptura con las normas discursivas y comunicativas, como, por ejemplo, en el cuento «El teatro 1843», el segundo de este apartado que trate del teatro tradicional: «El teatro se diferenciaba de los toros en eso, y de las vacas, también en eso»⁶⁶⁷.

La inquietud creada en «Aprenda usted a dialogar» por el empleo de la enumeración sinonímica-asindética⁶⁶⁸ exhaustiva («más amplio, más extenso, más abundante, más copioso, más lleno, más vasto [...]») como burla del lenguaje académico aparatoso en que se acaba con un etcétera final que funciona como una especie de guantazo final y aumenta el tono crítico del pasaje:

Dialogar no quiere decir solamente emitir sonidos en forma oral. Los latinos, grandes maestros de la palabra, le dieron un sentido más amplio, más extenso, más abundante, más copioso, más lleno, más vasto; en una palabra; más rico, más fecundo, más etc. “Versare” quiere decir, volver, dar vueltas, repetir, repisar. En una palabra: insistir sobre lo mismo, decir lo que ya se ha dicho, etc. Esto es: apretar, anudar en torno del ser un lazo afectivo. El castellano, que heredó de Roma el culto del vocablo, le dio a este término una condición que la Academia supo retener, guardar, conservar,

⁶⁶⁶ Tono «Egloga», *La Codorniz*, nº 65, 30-VIII-1942.

⁶⁶⁷ Tono «El teatro 1843» *La Codorniz*, nº 100, 2-V-1943.

⁶⁶⁸ Asindeton: Figura que consiste en omitir las conjunciones para dar viveza o energía al concepto (DRAE).

mantener, en una palabra: etcétera⁶⁶⁹.

En «Día de boda (cuento)» la etceteración es el recurso humorístico central. Se etceteran varios de los temas predilectos de *Tono* de las instituciones burguesas: «Mientras se ponía su traje de novia pensaba en lo feliz que iba a ser, etc...», las emociones rosáceas «Sus amigas se morirían de envidia y tendría que enterrarlas, etc...», el lenguaje enumerativo cansino: «Todo le sonreía: el espejo, el sofá, el perchero, la maceta del comedor, la máquina enceradora, etc...», y los objetos típicos «Todos le darían la enhorabuena y se abalanzarían como leones sobre los canapés de jamón y de chorizo, etc...». El cuento relata el día de la boda de «la señora de Pi» pero el empleo del etcétera para truncar las descripciones, junto con puntualizaciones mórbidas y perversas típicas de *Tono* lo convierten en un acontecimiento siniestro:

Aquel era el día más feliz de su vida. Todo le sonreía: el espejo, el sofá, el perchero, la maceta del comedor, la máquina enceradora, etc... Mientras se ponía su traje de novia pensaba en lo feliz que iba a ser, etc... Dentro de unas horas sería la señora de Pi. Todos irían a la ceremonia locos de contento; pero nadie podría ser la señora de Pi más que ella. Sus amigas se morirían de envidia y tendría que enterrarlas, etc... Los amigos comprenderían lo mal que habían hecho no casándose con ella y no pudiendo ser los señores de Pi. Todos le darían la enhorabuena y se abalanzarían como leones sobre los canapés de jamón y de chorizo, etc...⁶⁷⁰.

Registro y reacción: burla del ornatus

¡Qué cosa más bonita tienes!— susurró con voz entrecortada. Pepe, que había enmudecido por la emoción...⁶⁷¹.

Para Bergson (1900) la alteración de registro es otro tipo de transposición cómica que describe como «más artificial [que la exageración], pero también más refinada, es la transposición de abajo a arriba que se aplica al valor de las cosas y no a

⁶⁶⁹ Tono «Aprenda usted a dialogar», *La Codorniz*, nº 60, 26-VII-1942.

⁶⁷⁰ Tono «Día de boda (cuento)», *La Codorniz*, nº 59, 19-VII-1942.

⁶⁷¹ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

su magnitud. Expresar como honorable una idea que no lo es,⁶⁷² hablar de un oficio vil o de una conducta escabrosa en términos de estricta *respectability*, es generalmente cómico»⁶⁷³. *Tono* tenía una forma muy particular de emplear la inadecuación lingüística como burla del patetismo que también vimos en la descomposición de palabras: sus personajes hablan con la pasión melodramática de los personajes de las novelas rosas pero sobre temas absolutamente banales y en situaciones incongruentes. En el cuento «La primera», Pepe habla «con verdadero entusiasmo y lleno de sinceridad» sobre el gas:

Él la explicó que el gas es un fluido que viene por las cañerías y, atravesando las ciudades, sube a las casas y sale por unos hornillos, que se llaman hornillos, sirviendo para freír el pescado y calentar el café con leche [...] Pepe seguía hablando del gas con verdadero entusiasmo y lleno de sinceridad. Cuando ya hubo explicado lo que era el gas, empezó a explicarle lo que no era el gas. Paulita comprendió que Pepe no era un ser vulgar, y se bebió todo el vino. La tarde iba cayendo lentamente, y los dos enamorados seguían hablando con toda pasión:
–Anda, explícame ahora lo que es la luz eléctrica⁶⁷⁴.

En el cuento «La primera» hay una violación no verbal de registro cuando ella, de repente, «bebe todo el vino». El beberse de golpe una bebida o insistir en una bebida es típico de las novias y en la obra de *Tono*, lo cual se presenta como acción neurótica fuera de regla y registro ya que, de la manera que se enmarca, va en contra de la elegancia a la cual las chicas, en este marco, pretenden, resultando vulgar, compulsivo y vicioso. Acciones repentinas y neuróticas como la de beberse de golpe el agua o el vino señalan una realidad escondida detrás de las apariencias urbanas: una sed oprimida, incontrolable y volátil ligada a un deseo ardiente no realizado o, dicho de

⁶⁷² Un buen ejemplo sería el título de Jardiel «Los ladrones somos gente honrada» (1941) parecido con el título de la película de Charlot «Ladrón elegante» en 1914.

⁶⁷³ Bergson 1900: 96.

⁶⁷⁴ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

otra manera, la fiera (o la neurótica) que se esconde en la chica educadita y cursi. Esta caracterización, sin embargo, no se limita completamente a las novias, se utiliza, aunque raramente, para tildar a alguien de grosero y avaricioso, como en su descripción del «respetable público» en *Automentirografía*:

Todos sabemos que el respetable público son esos señores, vestidos de respetable público, que están en todas partes viéndolo todo y comiéndoselo todo. En cuando se celebra algún acontecimiento, el respetable público es el primero en acudir, ocupando el mejor sitio; y como el respetable público tiene esa cabeza tan gorda, no deja nunca ver nada a los que estamos detrás⁶⁷⁵.

Un buen número de interjecciones y descripciones burlonas lo son del lenguaje grandilocuente en las cuales se exagera el lenguaje requetesilábico y afectado, «la palabra, sola, cercada por estas miradas, se les aparece en una especie de total desnudez, con todas sus posibilidades y limitaciones»⁶⁷⁶. El uso de la grandilocuencia y la hipérbole, tal como se ve en la obra de *Tono*, sirve, según Hazlitt, para «conducir al escarnio»:

Si alguna vez afecta engrandecerse y usar el lenguaje de la hipérbole, es sólo para conducir al escarnio por medio de una comparación fatal, como en la mofa heroica⁶⁷⁷.

Como ejemplo, veamos la siguiente descripción de un relámpago en la novela *Romeo y Julieta*:

Se vislumbraba un furioso y rápido relámpago, cuya proyección luminosa y tal hendía el plúmbeo cielo como una arista enrojecida que hendía lo que hendía⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ Tono *Automentirobiografía* 1949: 16.

⁶⁷⁶ González-Grano de Oro 2004: 259.

⁶⁷⁷ Hazlitt 1818 [1999]: 8.

⁶⁷⁸ Tono *Romeo y Julieta* p. 175.

Se sustituyen, innecesariamente, palabras normales por sinónimos altisonantes («vislumbrar» en lugar de ver «ver», «luz» por «proyección luminosa», «cortar» por «hendir», «pesado» por «plúmbeo» y «línea» por «arista»). El mismo relámpago se describe malamente, con características inapropiadas pero profusas, «furioso y rápido» junto con construcciones como «cuyo», que se señala como arcaico. Se reitera el verbo «hendir» para resaltar su afectación. El hipérbaton violento⁶⁷⁹ y la inadecuación léxica de los sinónimos altisonantes —y de las palabras repetidas— forman en el núcleo de la burla: el relámpago es «furioso y rápido» (además de inapropiada tenemos la personalización infantil y la constatación disminuida de lo obvio). La metáfora «el plúmbeo cielo como una arista enrojecida» es, como se verá en el apartado sobre la metáfora, un buen ejemplo de cómo *Tono* emplea e identifica la metáfora exclusivamente como burla del estilo prosaicorromántico —con la excepción ocasional de la metáfora greguerística (y aun la metáfora greguerística se deforma). Su aversión a la descripción metafórica —y sus descripciones escuetas consecuentes cuando no son burlas— se arraiga en la asociación de la metáfora con las descripciones grandilocuentes y lo caducado, una aversión que se relaciona con otra aversión hacia el conocimiento teórico (modo epistemológico basado en la extrapolación y el entendimiento metafórico que se tipifica en el aprendizaje escolar) y su afinidad por lo fenomenológico, la experiencia directa e inmediata.

Como parte del proyecto de la desmitificación y la muñequización, las jergas técnicas también están sujetas a la caricaturización de la hiperbolización, lo cual corresponde a la burla del *ornatus*: «un lujo del discurso: pretende la belleza de la

⁶⁷⁹ Alteración del orden natural de la frase, que es en el orden sintagmático: determinante + determinado y en el orden oracional: sujeto + verbo + complementos. En su uso clásico, obedece a intenciones expresivas de puesta en relieve.

expresión lingüística [...] responde a la pretensión del hombre (tanto del hablante como del oyente) a la belleza en las manifestaciones humanas de la vida y en la autoexposición humana en general»⁶⁸⁰. El cuento «El cerebro humano, dominado por el cerebro humano», por ejemplo, se fundamenta en la parodia de la jerga científica. Un tratamiento parecido –la grandilocuencia, la falta de sentido provocativa, la evocación de lo caducado– hemos visto en los textos que se burlan del lenguaje rimbombante o cursi:

Al parecer, la mayoría de los sabios del siglo XVII, aunque sin tener pruebas, suponían que las manifestaciones nerviosas eran formas biológicas de fenómenos eléctricos, iluminando con nuevas luces la teoría de la semejanza de las ondas nerviosas con las ondas eléctricas, y de la corriente nerviosa con la eléctrica, y viceversa⁶⁸¹.

Como ejemplo de la mofa de la grandilocuencia por hipotiposis⁶⁸² viciosa, tenemos en el mismo título del cuento «El cronista viajero Raigambre y Abolengo del Castillo de Pedreño» el anunciar a gritos de la sátira por ironía y anacronismo antonomástico⁶⁸³ en el anticuado «Raigambre y Abolengo» con el apellido hipercastizo arnicheano «Castillo de Pedreño».

En otro fragmento del mismo cuento, «El cronista viajero Raigambre y Abolengo del Castillo de Pedreño»:

[1] Si viniendo de Castilla buscáis en el horizonte la raigambre y el abolengo del castillo famoso, [2] lo veréis aparecer entre los cerros como pétrea silueta de granito que apareciera entre los cerros, para demostrar al viandante que aparece entre los cerros.

Una hondonada cubierta de exuberante vegetación, [3] a la cual se mezclan y confunden la raigambre, el abolengo, las latas de conserva y los perros propios del

⁶⁸⁰ Lausberg 89.

⁶⁸¹ «El cerebro humano, dominado por el cerebro humano» en *La Codorniz*, nº 67, 1942.

⁶⁸² Descripción viva y eficaz de alguien o algo por medio del lenguaje.

⁶⁸³ Sinécdoque que consiste en poner el nombre apelativo por el propio, o el propio por el apelativo.

paisaje, da acceso al vetusto castillo. La subida es áspera y difícil, [4] pero el alma se extasía contemplando la severa silueta de la mole, tan severa, que parece mentira que sea así a su edad.

Hay que detenerse muchas veces para descansar de la fatigosa ascensión, ahíto de castillo y de tanta raigambre, [5] como lo hiciera antaño el condestable Orejana, de recio enjambre y rancia techumbre.

El viandante descansa sus ojos sobre [6] aquel castillo tan vetusto—vestigio romano, huella romántica, gótico recuerdo de raigambre y abolengo—, y [7] puede sanamente degustar su vetusta tortilla de raigambre como también lo hiciera antaño el recio condestable, ahíto de leguas. Cuando en los días de fiesta entra por la única puerta del castillo, abierta en la muralla, la cabalgata de serranos montañeses [8] —ellos, con sus refajos cortos de color rojo con franjas negras; ellas, con sus abarcas, sus zahones y [9] su tez curtida por los vientos castellanos—, parece que la raigambre y el abolengo se asoman a las altas almenas y el paisaje recobra la lozanía del pasado lejano, ahíto de tiempo. [...]

[10] ¡Salve, castillo famoso! [11] ¡Tus piedras milenarias y toscas vivirán perennes a través de los siglos, llenas de raigambre y abolengo, [12] para recordar a las venideras generaciones de hidalgos que la raigambre nunca muere!⁶⁸⁴

Se van presentando una serie de temas: la heráldica arcaica [12] «para recordar a las venideras generaciones de hidalgos», el casticismo del lenguaje y líneas como «su tez curtida por los vientos castellanos», la antigüedad [5] en «como lo hiciera antaño», el pronombre honorífico en desuso “vos”, la perpetuidad heroica [10] «¡Tus piedras milenarias y toscas vivirán perennes a través de los siglos!», las emociones hiperbólicas [4] «el alma se extasía», las descripciones hipotípicas y el empleo viciado del vocabulario grandilocuente y anacrónico «raigambre, abolengo, zahones, viandante, vetusta, etc.». Se emplean, además, una plétora de recursos retóricos poéticos indicativos del anacronismo, tales como la anástrofe, que viola el orden oracional sujeto + verbo + complementos. Otros recursos retóricos parecidos contribuyen a la mofa general: la anástrofe en la exaltación [10]: «¡Salve, castillo famoso!», la alusión irónica a la ditología⁶⁸⁵ propia de los siglos XV-XVII efectuada

⁶⁸⁴ Tono «El cronista viajero Raigambre y Abolengo del Castillo de Pedreño» *La Codorniz*, nº 71, 11-X-1942.

⁶⁸⁵ Figura retórica que consiste en unir palabras o sintagmas en parejas unidas por una conjunción o

por la yuxtaposición de elementos incompatibles en los planos elocutivos y sintácticos: «se mezclan y confunden la raigambre, el abolengo, las latas de conserva y los perros propios del paisaje»; y la acumulación subordinante como sinonimia [6] : «aquel castillo tan vetusto —vestigio romano, huella romántica, gótico recuerdo de raigambre y abolengo—» que se aleja progresivamente de la sinonimia semántica (castillo, vestigio, huella, recuerdo) . Se adereza este desenfreno con una burla anafórica y tautológica [2] «lo veréis aparecer entre los cerros como pétrea silueta de granito que apareciera entre los cerros, para demostrar al viandante que aparece entre los cerros» y el desgaste semántico constante presente en la sínquisis⁶⁸⁶ altisonante —*highsounding nonsense*— [7] de «puede sanamente degustar su vetusta tortilla de raigambre como también lo hiciera antaño el recio condestable, ahíto de leguas [...] parece que la raigambre y el abolengo se asoman a las altas almenas y el paisaje recobra la lozanía del pasado lejano, ahíto de tiempo».

Como elemento burlesco de base se intercambian las palabras ordinarias por palabras altisonantes: «hondonada» por «barranco», «exuberante» por «mucha» y «fatigosa» por «difícil», entre otras, siempre inadecuadas y redundantes cuando es posible. El mismo nombre del cronista está formado por palabras e incluso *conceptos* en desuso, «Raigambre y Abolengo», reapareciendo en el cuento de manera inapropiada, como si fueran objetos que se confundían con «la vegetación, las latas de conserva y los perros propios del paisaje». Se juega con los dos significados de «raigambre»⁶⁸⁷ con mucho ingenio, equiparando el concepto de linaje con la

yuxtapuestas por una coma.

⁶⁸⁶ Extrema dislocación sintáctica consecuencia de hipérbatos de todo tipo.

⁶⁸⁷ Conjunto de raíces de los vegetales, unidas y trabadas entre sí. Y, conjunto de antecedentes, intereses, hábitos o afectos que hacen firme y estable algo o que ligan a alguien a un sitio.

vegetación y después con la basura. Que la raigambre y el abolengo —la ascendencia ilustre, el linaje, el honor— se presenten como basura, confundidos con «las latas de conserva y los perros propios del paisaje» sugiere una irrisión bastante dura de la aristocracia, de la señoría, del honor y de todo lo Romántico. *Tono* inyecta, de manera genial, a la historia del «vestigio romano, huella romántica, gótico recuerdo de raigambre y abolengo» elementos modernos banales como «latas de conserva» que resitúan y subvierten la integridad de la narración paródica. Esta inyección de la realidad contemporánea, por decirlo así, recalca lo anacrónico y lo ridículo que es este cronista, la situación y todo lo que representa en relación a la sociedad de su tiempo. El triple efecto de la situación anacrónica, el lenguaje cargante, y la narración estilo heroico, se combinan para formar un retrato paródico muy potente y sutil del heroísmo folclórico-nacional y la aristocracia o por lo menos las aspiraciones burguesas. Del mismo modo, el último párrafo pide a gritos que «¡la raigambre nunca muera!» presentando, en voz irónica, una crítica del desfase estético del pasado con respecto a la modernidad —de que *Tono* se cree parte con su estilo gráfico *Art déco* y *naïf*, los cuales son notablemente modernos.

Recursos retóricos sintácticos y semánticos: los tropos.

He dicho antes que para mí dos términos antitéticos son el humorismo y la retórica. Desgranaremos esta antítesis general en varias antítesis parciales. El humorismo es improvisación; la retórica es tradición. Una fórmula retórica repetida es no sólo aceptable, sino agradable; una fórmula de humor repetida se convierte en antipática y fastidiosa⁶⁸⁸.

El proceso de codificación afecta no sólo a la norma lingüística, o al contexto

⁶⁸⁸ Baroja 1986: 63. *La caverna del humorismo*.

estilístico (Riffaterre: 1976), que genera un contraste entre el patrón lingüístico esperado y el hallado, sino también a la lógica del discurso, en tanto que el autor humorista construye el texto a partir de una realidad invertida o alterada en mayor o menor medida, lo cual provoca una interpretación oblicua entre la lógica establecida y la subversiva. Todo ello nos induce a revisar los recursos retóricos que sustentan la argumentación humorística, y a ubicar en la teoría de la persuasión (García Berrio, 1994: 218-232) las bases para una caracterización de los códigos cómicos, en lugar de distinguirlos según las clases genéricas⁶⁸⁹.

Los calificativos encomiásticos, las hipérbolas laudatorias y los adjetivos refulgentes se nos escurren como peces y acabamos por recurrir a lo de siempre⁶⁹⁰.

El tropo se entiende por la desviación del lenguaje literal, una figura retórica⁶⁹¹ que se fundamenta en el «empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza»⁶⁹² o en el «el giro de la flecha semántica indicadora de un cuerpo léxico, apartándose del contenido léxico originario hacia otro contenido léxico»⁶⁹³. Por ser el vínculo entre el significante y el significado, los tropos constituyen el sistema lingüístico con el cual la mente entiende el mundo (Culler 1981). Además, como ya se ha visto en el estudio de la episteme, Foucault (1974) se argumenta que los tropos dominantes del discurso de un momento histórico determinan lo que se puede saber y cómo se puede saber. La práctica discursiva se

⁶⁸⁹ Hernández 1999: 225.

⁶⁹⁰ Tono 1954: 32.

⁶⁹¹ «La retórica es el sistema de reglas que garantiza el éxito de la persuasión. La retórica es el ars bene dicendi» (Lausberg 61). En nuestro caso la retórica garantiza el éxito de la persuasión del efecto humorístico.

⁶⁹² DRAE.

⁶⁹³ Lausberg: 95

reduce «al cuerpo de reglas históricas anónimas» siempre determinada por el tiempo y espacio que han definido una época y un contexto social, económico, geográfico o lingüístico, «las condiciones operativas de la función enunciativa». Nuestro análisis, sin embargo, se basa en la características lingüístico-estructurales del tropo, y en estos parámetros la gracia de los tropos viene de capacidad para yuxtaponer, lo que Raskin, en su análisis de los chistes en su *Semantic Script Theory* de 1985, denominó el contraste de guiones (*scripts*) no compatibles (*non bona fide communication*).⁶⁹⁴ En análisis estructuralistas-semánticas de Raskin (1985), Attardo (1994) y Curcó (1998),⁶⁹⁵ el humor se entiende como un procedimiento retórico que puede provocar deleite, alivio, catarsis o risa por medio de la no compatibilidad de los *outcomes* de los *scripts*. Las teorías intentan esclarecer el funcionamiento preciso del lenguaje en el chiste, empleándose la lingüística y la semántica cognitiva, un modelo formal que distinga entre la comunicación *bona fide* y *non bona fide*, es decir, entre la comunicación “literal” en que se expresa lo que se dice y la comunicación “figurativa” en que se expresa algo diferente al sentido estricto de las palabras, el caso que nos interesa en el estudio de *Tono*.

Cada uno de los cuatro tropos troncales, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, (Burke 1969) representa una relación diferente entre el significante y el significado. Si se combinan las cuatro relaciones de Burke con las equivalencias de White (1979) se obtienen las siguientes relaciones: semejanza entre significado y significante (la metáfora), proximidad entre significado y significante (la

⁶⁹⁴ Un *script* se define como «a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it» [un gran trozo de información semántica que envuelve una palabra o evocada por una palabra] (Raskin 1985:81).

⁶⁹⁵ Curcó, «Indirect echoes and verbal ‘humor’», 1998.

metonimia), esencia del significado en el significante (la sinécdoque) y duplicación del significado en el significante (la ironía). Evocando el concepto de la episteme foucaultiana, el estructuralismo y la teoría del discurso, White (1973) explica que los cuatro tropos maestros forman parte de las estructuras profundas empleadas en diferentes estilos históricos, los cuales se vinculan con cuatro géneros literarios, perspectivas e ideologías.

<i>Tropo</i>	<i>Estilo</i>	<i>Perspectiva</i> ⁶⁹⁶	<i>Ideología</i>
Metáfora	Romance	Formismo	Anarquismo
Metonimia	Comedia	Organicismo	Conservadurismo
Sinécdoque	Tragedia	Mecanismo	Radicalismo
Ironía	Sátira	Contextualismo	Liberalismo

Tabla: Relaciones entre tropos, género e ideología de White.

Las relaciones que dibuja White, si se las aceptan, describen bien la dinámica entre el estilo retóricoliterario que *Tono* empleaba y el estilo retóricoliterario que *Tono* parodiaba. Por ejemplo, un recurso fundamental del humor de *Tono* es la imitación burlesca de la metáfora cursi, lo cual se ajusta bien a la teoría de White en que la metáfora se vincula al género romántico y la sátira al liberalismo. Cabe notar que el sistema de White no es categórico sino descriptivo y aproximativo.

⁶⁹⁶ Añadimos esta categoría de Pepper 1942.

1. Adverbialización relativizante

Quizás en respuesta a la advertencia de Gómez de la Serna: «¡Qué cantidad de cuquería hay en eso de que sólo lo sea un poco, casi un pecado mayor que el de que no lo fuese nada!»⁶⁹⁷, la adverbialización relativizante abunda en la obra de Tono y Mihura. Emilio de Miguel Martínez describe el fenómeno como: «la adverbialización relativizante de acciones absolutas» y pertenece a la familia de recursos de la transposición: la hipóstasis, antimeria y metátesis –«fenómeno que se produce cuando una palabra que pertenece a una determinada categoría pasa a desempeñar una función que corresponde a otra categoría»⁶⁹⁸. Por su parte, la incongruente aplicación de adverbios a acciones que no admiten sus atenuaciones puede dar un toque peyorativo a la respuesta ya que degrada la pregunta con una respuesta no congruente, resulta ingenioso, escurridizo y absurdo:

–¿Sabes leer?
–Algunas cosas⁶⁹⁹.

La «adverbialización relativizante» es, en términos retóricos, un tipo de enálage, una figura que consiste en mudar las partes de la oración, o un *schemata per accidentia partibus orationis* que consiste en la inmutación de los tipos de palabras.

Los schemata per accidentia partibus orationis consisten en la *immutatio* de los tipos de palabras, a saber: 1) En la confusión de los tipos de palabras, como, por ejemplo, en el empleo del neutro del adjetivo en lugar del adverbio. 2) En el empleo idiomáticamente incorrecto de partículas sintácticamente relevantes, por ejemplo en la unión de conjunciones *sed enim*⁷⁰⁰.

⁶⁹⁷ Gómez de la Serna 1960: 21.

⁶⁹⁸ Lázaro Carreter, F. Diccionario de términos: 274.

⁶⁹⁹ Tono, «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

⁷⁰⁰ Lausberg 74.

La adverbialización relativizante, por su extravagancia, su carácter llamativo y su abundancia en la obra de *Tono* y Mihura fue emblemático de su humor y lo hacía inmediatamente reconocible. En el siguiente pasaje de la novela *Cuando yo me llamaba Harry*, por ejemplo, el adverbio «mucho» se aplica al verbo «ahogarse», el cual no admite graduación, o se ahoga o no.

—Acabo de ver cómo se ahogaba un hombre.

—¿Y se ha ahogado mucho?⁷⁰¹

Aparte de su carácter desubicador, deformador e inadmisibles, la gracia de este recurso viene de su calidad inesperada, repentina, hilarante, lo cual está perfectamente de acuerdo con las teorías de humor que hemos visto de Hazlitt (1818), Beeman (2000), Pirandello (1968) y Burguera y Fortuño (1998: 8), quienes escriben que «El deber del humorista es pues buscar la risa intelectual, conseguida por la sorpresa que produce la originalidad de una frase, de una observación», lo cual resuena con la misma definición de *Tono* del humor en que destaca el rol de la sorpresa, la espontaneidad y la impetuosidad, diciendo que «el hombre que se ríe, se ríe sin premeditación»⁷⁰².

Tautologías y vacuidad

—*¡Qué felicidad es la felicidad!*— *Mi padre asintió.*

⁷⁰¹ Tono *Cuando yo me llamaba Harry* 23.

⁷⁰² Tono «Reír» 1978: 217.

—*¡Qué verdad más grande, hijo mío! No hay mayor felicidad que la felicidad*⁷⁰³.

*Cuanto más importante es una ciudad, más importante es una ciudad y, por lo tanto, más importante es una ciudad*⁷⁰⁴.

Ante todo, las tautologías codornicescas, como señala Llera (2003: 79), «caracterizan el discurso vacuo de algún personaje dramático» y que «rara vez pretenden comunicar algo más de lo que dicen [...] tan sólo caracterizan el discurso vacuo [...] parodian un género [...] o burlan simplemente las expectativas del lector»⁷⁰⁵. Aunque habría que matizar que Llera constata otras funciones de las tautologías codornicescas, cada una de las cuales podrían tener interpretaciones polisémicas. Llera aclaró su intención en una comunicación personal:

Como bien observas, podría entenderse que hay cierta contradicción en el párrafo que entresacas en torno a la tautología. Los términos decir/comunicar provienen, como sabes, de la pragmática, y con ello quería dar a entender que en *La Codorniz* las tautologías no deben leerse como fórmulas que concentran polisemia. Por supuesto sí que la tautología connota o concentra cierta carga crítica a mi parecer: la desintegración humorística del discurso, una paralización de resonancias paródicas ("el desdén es el desdén", por ejemplo)⁷⁰⁶.

En el espacio de una frase corta, con el uso mañoso de la tautología, se componen chistes bastante complicados completos con sus observaciones filosóficas agudas. Como, por ejemplo, la siguiente frase del cuento «La primera» de *La Codorniz*: «—Es bonito, pero sobre todo la parte de fuera»⁷⁰⁷, en que se reitera, de

⁷⁰³ Tono 1949 [1998]: 135.

⁷⁰⁴ «La necesidad de mejoras urbanas y un poco de ornato» *La Codorniz*, nº 67, 1942.

⁷⁰⁵ Llera 2003: 79.

⁷⁰⁶ Llera, comunicación personal, 2006.

⁷⁰⁷ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942. Es cierto que esta frase no entra bajo el concepto más estricto de la tautología (A=A) pero sí de las definiciones más amplias, por ejemplo de la DRAE: «(1) Repetición de un mismo pensamiento expresado de distintas maneras. 2) Repetición inútil y viciosa.

manera ingeniosa e indirecta el carácter ineluctablemente—y allí la tautología—superficial de la belleza. Además, el calificativo de «sobre todo» es divertido por lo que tiene de contradictorio, juguetón, irónico y sorprendente; en que hace el lector pensar en la incongruencia—o lo que se presenta como la incongruencia—de que algo sea físicamente bonito por dentro, lo cual comprende un desafío del concepto de «bonito». También se podría leer en la frase un aire irónico que se mofa del disyuntivo entre la belleza interior-exterior.

En el cuento «Aquella hermosa tarde» no sólo se reduce el ser humano a sus componentes anatómicos, sino que se le animaliza, equiparando su aspecto anatómico al de un insecto o un crustáceo con la descripción de su epidermis como un «caparazón». La tautología está en que los huesos estén hechos «a base de huesos» y las vísceras «a base de vísceras», lo cual invoca, genialmente, una aplicación fallida de la sinécdoque que le permite una visión reducida—y graciosa—de lo descrito. El colmo cómico de la descripción viene más tarde, cuando, después de haber descrito el hombre por sus varias «capas», nos da la última: «todo esto, a su vez, rodeado de chaqueta», una definición insólita que sustituye una prenda del hombre por una característica innata, dando a entender una equivalencia entre éstas:

Dentro del caparazón suelen tener los hombres unas cosas que se llaman huesos y vísceras. Las primeras están hechas a base de huesos, y las segundas están hechas a base de vísceras. Todas ellas están rodeadas de carne y rodeados de piel, y todo esto, a su vez, rodeado de chaqueta⁷⁰⁸.

Este procedimiento que abusa de la tautología y la falacia lógica reductora, funciona muy bien cómicamente por su carácter inesperado y poco común,

⁷⁰⁸ Tono «Aquella hermosa tarde», *La Codorniz*, nº 55, 1942.

utilizándose con frecuencia para la descripción insólita: «Nunca nos cansaremos de decir que la gallina es un pedazo de gallina con forma de gallina»⁷⁰⁹ o «El camello es un animal con forma de camello que se cría dentro de los camellos...»⁷¹⁰.

Figuras de repetición y acumulación: lo obvio, la redefinición insólita, la sobreexplicación y la desambiguación desviada

*Mi padre frunció una cosa que tiene encima de los ojos, que se acostumbra a fruncir*⁷¹¹.

*Las flores para que las oliera...*⁷¹².

*El gas sirve para tener gas*⁷¹³.

La redefinición insólita de *Tono* suele aproximarse a la greguería o tener una relación estrecha con ella. Se comparte—o se hereda—el afán de Gómez de la Serna por subrogar la realidad y revelar las asociaciones “subterráneas” que elementos aparentemente heterogéneos comparten. En el cuento «El campo», por ejemplo, *Tono* define el campo como «una cosa verde con unas florecitas en la punta»⁷¹⁴, en el cual se le atribuye una característica a la descripción reductora del campo—punta—que no tiene y cuyo entendimiento conlleva un leve desplazamiento de la idea “platónica” de lo que es. Las «florecitas», otra parte de la definición sinecdótica, refuerzan la

⁷⁰⁹ Tono «La historia», *La Codorniz*, nº 43, 1942.

⁷¹⁰ Tono «La historia» *La Codorniz*, nº 43, 1942.

⁷¹¹ Tono Conchito 159. De González-Grano de Oro, 2004: 287.

⁷¹² Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

⁷¹³ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

⁷¹⁴ Tono «El campo» en 1978: 15.

visualización de la “punta” del campo, la clave del chiste. Sin las «florecitas», la «punta», el elemento estrambótico y gracioso, parece más llano y desligado del resto de la frase y pierde toda su gracia.

Ni la repetición ni la redefinición insólita tienen como fin la comunicación de información descriptiva o relevante. Es un modo clásico de *Tono* que comprende toda una actitud jovial, libre y vanguardista, tal como se aprecia en la definición antitética, irónica y vacía de contenido que nos viene de *La Ametralladora*: «La mujer se diferencia del hombre en tres cosas: primera, segunda y tercera»⁷¹⁵. Estas “definiciones” no pretenden describir ni definir ni aportan ningún valor trascendental en la distorsión, al contrario, es un esfuerzo por desviar la lectura hacia «una espiral chistosa, anticlimática»⁷¹⁶. La redefinición insólita—el nombre que damos a este fenómeno—utiliza como recurso primario la repetición relajada de los elementos definidos, lo cual entra bajo el concepto de las *figurae per adiectionem*:

La repetición de lo igual es la colocación una vez más de una parte de la oración, empleada ya en el discurso, y está al servicio de la *amplificatio* afectiva. Al mismo tiempo, hay que distinguir la igualdad total de la igualdad relajada. La relajación de la igualdad es un fenómeno de paso hacia la acumulación. Las figuras de repetición almacenan la corriente de información y dan tiempo al «paladeo» afectivo del contenido informativo presentando como importante⁷¹⁷.

Las varias figuras de repetición y acumulación⁷¹⁸ utilizadas contribuyen al efecto burlesco por la interrupción de la cadena sintagmática, uno de los mecanismos más

⁷¹⁵ Tono *La Ametralladora*, nº 99, 1938.

⁷¹⁶ Llera 2003: 81.

⁷¹⁷ Lausberg 120.

⁷¹⁸ «La acumulación consiste en la adiectio de miembros oracionales que no están indicados como repetición de miembros oracionales ya puestos. La adición acumulativa puede estar, además, en relación sintáctica coordinante o en relación sintáctica subordinante con un miembro oracional ya puesto. La acumulación es propiamente una figura de pensamiento» (Lausberg 145).

característicos de *Tono*, en el cual se define algún objeto conocido utilizando el mismo nombre o propiedad del objeto como en: «Cuenca es una parte de Cuenca, rodeada de Cuenca por todas las partes de Cuenca, menos por una que nos separa de Cuenca»⁷¹⁹.

La sobreexplicación es la técnica humorística de explicar algún aspecto conocido de un sujeto utilizando, como con la definición insólita, el razonamiento tautológico, la repetición mimética y la metonimia. En el cuento «No tire usted los elefantes viejos», por ejemplo, se sobreexplica—y se define—lo que es una «mezcla jabonosa», algo ya evidente, haciendo constatar que es «agua y jabón». En la misma frase se repite innecesariamente la palabra «planchar» tres veces, explotando varios casos de su homonimia: «la mezcla jabonosa compuesta de agua y jabón, y, después de seco, plancharlo con una plancha de planchar»⁷²⁰. En la retórica, este tipo de repetición viciosa entra bajo el concepto de la *adiectio* que «aparece como repetición de lo igual y como acumulación de lo diverso»⁷²¹.

La sobreexplicación del funcionamiento y las propiedades del cuerpo humano, quizá por ser tan evidentes y próximas a la experiencia, y por lo tanto superflua, son lo que más frecuentemente se sobreexplica por superflua y extravagante. A su manera, la sobreexplicación también forma parte de la titerización. En el cuento «Tenga usted un poquito de educación», dice que «la cabeza se emplea para llevar bigote», así combinando la superfluidad, la titerización del sujeto por sinécdoque y el comentario social.

En ocasiones en que el plano lingüístico interactúa con el gráfico—en las viñetas—las figuras de repetición y el razonamiento tautológico, como la mayoría de

⁷¹⁹ Tono «Lección de Geografía», *La Codorniz*, nº 21, 1941.

⁷²⁰ Tono «No tire usted los elefantes viejos», *La Codorniz*, nº 3, 1941.

⁷²¹ Lausberg 120.

los recursos humorísticos, se anuncian en el plano lingüístico y se tuercen, se complementan y se dan otro sentido en el gráfico. En la siguiente viñeta de *La Codorniz*, por ejemplo, se utiliza la repetición recombinatoria (la segunda frase del doctor es una repetición de la frase del paciente combinada) para crear un efecto cómico provocado por el reversamiento del primer diagnóstico irreversible, posible gracias al comentario del paciente, que sirve como desliz y vínculo entre la segunda ocurrencia del doctor y la primera. La gracia de la viñeta viene de múltiples fuentes: 1) la segunda constatación es una repetición irreflexiva, inesperada e inapropiada de lo que dice el paciente. 2) la segunda frase del doctor es superflua y descarada 3) la diagnosis médica que supone la segunda frase es inadmisibile 4) la superficialidad y carácter tautológico de la respuesta del doctor es una burla del supuesto conocimiento y estatus del hombre educado—en este caso un doctor.



«—A usted lo que le pasa es que fuma demasiado.
—¡Pero si no fumo!
—Pues entonces lo que a usted le pasa es que no fuma».

Figura: *Tono, La Codorniz*, nº 3, 1941.

La sobreexplicación y la definición insólita comprenden otro recurso, la «desambiguación desviada», una variación de la redefinición insólita en que la redefinición ocurre en un diálogo lastrado: un interlocutor intenta esclarecer el significado de algo pero sólo consigue ofuscarlo. Como variante de la mofa de lo oficial y el orden establecido, se presenta la redefinición insólita y reductora como contrapunto a la definición altisonante jerga sobre la actividad neurológica de la jerga científica—la desambiguación desviadora:

[...] fenómenos electromagnéticos irradiantes en relación con algunas condiciones del funcionamiento cerebral, vulgarmente conocido por el nombre de Pepe ⁷²².

Recursos precisos de la repetición: Anáfora, epífora y geminación

*La anáfora está a la orden del día, pues aun con su retórico nombre, es sólo repetir, de propósito, palabras o conceptos*⁷²³.

Bergson (1900), destaca varias veces que la repetición⁷²⁴ es, sobre todo «uno de los procedimientos usuales de la comedia clásica»⁷²⁵ y también lo es del humor

⁷²² «El cerebro humano dominado por el cerebro humano» *La Codorniz*, nº 67, 1942.

⁷²³ Gómez de la Serna 1960: 15.

⁷²⁴ «La relajación de la igualdad de las partes de la oración repetidas puede referirse al cuerpo léxico y a la significación léxica. En la igualdad relajada son posibles todos los tipos de repetición, es decir, la repetición en contacto (*geminatio*, *reduplicatio gradatio*) y la repetición a distancia (*redditio*, *anaphora*, *epiphora*, *complexio*). La diferencia de estos tipos de repetición no la efectuamos ya de un modo regular [...] Las figuras de igualdad relajada se resumen en la medida en que se mantiene la relación de igualdad del cuerpo léxico, es decir, con exclusión de la sinonimia, bajo el término traditio «juego de palabras» [nombre genérico de todas las frases en que se abuse de la semejanza de la fonología de las palabras]. La traditio es un fenómeno de lo *acutum*, mientras la sinonimia es un fenómeno de lo *copiosum* (Lauberg 135).

⁷²⁵ Bergson 1900: 60.

neovanguardista. La repetición cómica se expresa en todos sus colores en la obra de *Tono*, con un efecto que combina la catarsis, la burla y la ironía. A través de la reincidencia intencionalmente cansina en el epíteto cursi, por ejemplo, se ultraja el procedimiento, lenguaje y estética del sentimentalismo melodramático. Se suele entender este recurso como un «chiste fácil» por lo que tiene de aparentemente simplón, y lo es lingüísticamente aunque sea más complicado su trasfondo teórico de forjar un humor lúdico cuya gracia derive de la sustitución desorientadora del pensamiento rectolineal por uno sin dimensiones: la repetición del fraseología romántica—la frasecita mema—hace que todo lo que se asocie a ella (los personajes, los conceptos, las situaciones, la moral, etc.) parezca ridículo. Es un recurso central a su burla, llegando a apoderarse, muchas veces, del hilo argumental del cuento.

Los confines de la repetición mimética no se limitan a los textos individuales, hay una burla unida e identificable del discurso vacío y anticuado que se extiende, y que es constante, a lo largo de muchos cuentos. Otras repeticiones extratextuales son más lúdicas, como las poliptotones⁷²⁶ que tratan siempre sobre los mismos temas: «Hoy voy a inventar un invento...»⁷²⁷. Las repeticiones predilectas, por ejemplo, los nombres españoles típicamente españoles (la antomasía) como «doña Pepa, doña Antonia, Paulita, Pepita o Pepe» son una piedra angular de su burla de los tópicos. González-Grano de Oro añade que los nombres propios funcionaban, además, como una especie de comodín:

[...] si los nombres propios aparecen, surgen como identificaciones genéricas de

⁷²⁶ Tipo de paronomasia que consiste en acumular distintas funciones gramaticales o con diferentes morfemas de la misma palabra. La poliptoton no sobrepasa la cualidad de juguete verbal, muchas veces acompañada por otros recursos igualmente carentes de trascendencia o polisemia.

⁷²⁷ Tono «El inventor» *La Codorniz*, nº 35, 1942.

hombres, mujeres, niños, animales y cosas concebidos abstractamente. Así, la mencionada “Purita” es la chica —topolino—, mona, estupenda, vacía y causa de los gastos insufribles de sus admiradores; “Pepe” es el nombre-comodín ideal para todos los usos: “el Conde de Pepe”, “la gallina Pepa”, “la duquesa de Pepemonte...”⁷²⁸.

La elección de las palabras y nombres que repite es todo menos aleatoria, en el caso de las palabras, escoge las que suenan anticuadas o que poseen connotaciones sociales e ideológicas que busca parodiar. «Impoluta» es una de esas palabras escogidas, ya que recuerda a la idea romántica de la perfección moral y física. Su empleo abusivo, por tanto, apunta a la perfección moral y física, la cual se vuelve maniática, malsana y cursi en las páginas escritas por *Tono*. De este modo, en el fragmento del cuento «El inventor», que veremos a continuación, *Tono* consigue un triple efecto: humorístico, rítmico y filosófico con la combinación anáfora-epífora⁷²⁹ de las palabras «trenzar», «impoluta» y «superficie». En estas líneas también hay una plétora de buenos ejemplos de recursos que hemos visto, tal como el empleo de nombres típicos «Pepita, Purita y Pedrita», la evasión descriptiva perifrástica («aquello que trenzaban» y «superficie aquella»), la etceteración, la mimesis del lenguaje floral «bellas amadas [...] bello momento», la erupción absurda de «debajo de un niño», el cambio de registros que representa la introducción del «chorizo frito» y la incongruencia que representa la interjección de «pero tampoco es manco»:

Sus pies trenzaban caprichosos dibujos sobre la impoluta superficie. Sus manos no trenzaban nada sobre la impoluta superficie. [...] Pepita, Purita y Pedrita seguían trenzando cosas con los pies sobre la impoluta superficie, que empezaba a dejar de ser impoluta para pasar a ser poluta. [...] sus tres bellas amadas trenzaban aquello que trenzaban sobre la impoluta superficie etcétera.

A lo lejos, debajo de un niño, tres distinguidos jóvenes esperaban a que Pepita, Purita

⁷²⁸ González-Grano de Oro 2004: 313.

⁷²⁹ La anáfora «compleja» es una combinación de la anáfora y la epífora.

y Pedrita dejaran de trenzar cosas sobre la impoluta superficie aquella, para llevarlas a merendar chorizo frito, que no es tan impoluto como la superficie, pero que tampoco es manco. Mientras esperaban este bello momento, hablaban de sus cosas⁷³⁰.

El lector ya reconoce estas palabras de otros cuentos de *Tono*, como «la impoluta servilleta»⁷³¹ de un cuento de dos semanas antes cuyo título ya dice todo «Tarde Romántica del diario de una señorita»: «Él rió con una risa dolorosa y opaca mientras liaba un poco de tabaco en un impoluto papel de fumar»⁷³², también del cuento «Pepe», que había aparecido siete semanas antes y «el impoluto papel», aunque se puede encontrar el mismo uso vicioso de «impoluto» el año siguiente en «Don Renato y su café»: «su fina pluma ha sabido plasmar en el impoluto papel toda una gama de contrastes y colores»⁷³³, y también muchos años después: «algunas veces la sencilla e impoluta María se sentaba en la hierba fresca de la campiña y, embelesada deleitábase oyendo los primosos trinos, gorjeos y varios que producían los pobres en su alegre corretear por la pradera»⁷³⁴.

La repetición de las acciones no tiene el mismo funcionamiento ni alcance que las repeticiones puramente lingüísticas, es más sencilla y directa, aunque el retrato del automatismo de la persona que describe tiene sus corolarios críticos. En el fragmento de «La primera tarde de amor» se impone el ritmo y la presencia de la anáfora integrada con la epífora⁷³⁵— de «cogió... se lo comió / cogió... se lo comió / se comió... la cogió» que a su vez enmarca la repetición *geminatio*⁷³⁶ creada por la

⁷³⁰ Tono, «El inventor» *La Codorniz*, nº 35, 1942.

⁷³¹ Tono «Pepe» *La Codorniz*, nº 28, 1942.

⁷³² Tono «Tarde Romántica del diario de una señorita», nº 71, 11-X- 1942.

⁷³³ Tono «Don Renato en el café» *La Codorniz*, nº 76, 1943.

⁷³⁴ Tono 1949: 7-8.

⁷³⁵ Cuyo patrón es /x ... y/ x ... y/: «La complexio (conexio, conexum, communio) es la combinación de la anáfora con la epífora.

⁷³⁶ «La distancia dentro del grupo de palabras, es decir, según los tipos /x..x./o/...x...x.../o/...x...x/, da

intercalación de «pedazo de queso» y la puntual repetición como paréntesis—la *reditio*⁷³⁷ relajada—de «en los ojos con los ojos». Nótese como el ritmo y el paralelismo extendido se degradan, resultando en la última frase:

Hermosa, distinguida y pundonorosa señorita Los dos se miraron en los ojos con los ojos. Paulita cogió el pedazo de queso que él había dejado, y se lo comió, mientras Pepe la miraba arrobado. Cuando terminó con el queso cogió otro pedazo de queso, y se lo comió. Después se comió el arrobado. Él, entonces, la cogió las dos manos y, mirándola fijamente en los ojos, siguieron hablando de gas⁷³⁸.

El ritmo establecido en el siguiente fragmento de «Aquellos ojos» por el paralelismo de los recursos de la anáfora-epífora⁷³⁹ (dándose cuenta de lo bueno...se comen) da lugar al paréntesis rítmico relajado—la geminación—que tiene el patrón de: persona / persona / huevo frito / huevo frito / pescadilla / pescadilla, el cual llega a su clímax con la ruptura del ritmo con la frase «se comen al tío Ricardo». Como en la poesía, el cambio repentino del ritmo hace destacar la cláusula en que el cambio ocurre.

Carlotita, dándose cuenta de lo buenos que son sus padres, se come la pescadilla, y dándose cuenta de lo buena que es la pescadilla, se come un huevo frito, y dándose cuenta de lo bueno que es el huevo frito, se come otro huevo frito.

Los pobres padres, privándose de todo lo más indispensable y dándose cuenta de lo buena que es Carlotita, se comen sendos huevos fritos, y dándose cuenta de lo buenos que son los sendos huevos fritos, se comen sendas pescadillas, y dándose cuenta de lo buenas que son las sendas pescadillas, se comen al tío Ricardo, que había venido a tomar café, pero que así ya no hace falta que hagan café⁷⁴⁰.

como resultado variantes de la geminatio, que unas veces se aproximan más al paréntesis y otras más a la indicación paralela (Lausberg 129).

⁷³⁷ «El ciclo (*reditio*, inclusio) consiste en el enmarcamiento de un grupo de palabras por el mismo miembro oracional (palabra o grupo de palabras). Es tipo de la figura es, pues, /x ... x/

⁷³⁸ Tono «La primera tarde (novelaza de amor), n° 42, 22-III-1942.

⁷³⁹ También entendido como «*reditio*», «*epanadiplosis*» o «*epanalepsis*»: «La *epanadiplosis* o *epanalepsis* también se puede usar sin permiso especial, pues es una figura que sólo consiste en repetir al fin de una cláusula el mismo vocablo con que comienza» (Gómez de la Serna 1960: 15); «El ciclo (*reditio*, inclusio) consiste en el enmarcamiento de un grupo de palabras por el mismo miembro oracional (palabra o grupo de palabras). Es tipo de la figura es, pues, /x ... x/».

⁷⁴⁰ Tono «Aquellos ojos» *La Codorniz*, n° 6, 1941.

Solecismo

Con la proliferación de las subversiones e incorrecciones lingüísticas, puede resultar sorprendente encontrar que el solecismo, «la desviación de la gramática correcta», casi no se encuentra. Uno de los pocos ejemplos del solecismo viene del cuento «Bona a todo hacer» en que se extreman las sustituciones, la incorrecciones sintácticas y los calcos semánticos que se cometen en el habla de los españoles que viven en Francia (un trato parecido viene de *Ninette y un señor de Murcia* de Mihura). En otros momentos *Tono* aboga fuertemente en contra de la pedantería, especialmente en el trato escolar de la gramática, de la pregunta, por ejemplo, de qué si se debe decir «ir a por» uvas» o «por uvas»⁷⁴¹ en «Variaciones etimológicas» o en la conversación adversaria entre el profesor y alumno en «Lección de Geografía»⁷⁴² en que la voz del autor se presenta como proponente de la flexibilidad creativa y el desenfado verbal. La parodia del habla afrancesada muestra una perspectiva burlesca—y pedante— incongrua con la manera en que se presenta en otras ocasiones:

—¿Qué, mi pequeña? ¿Tú eres contenta en tu nueva plaza?

—Bien seguro.

—¿Son muchos tus patrones?

⁷⁴¹ T.[ono] «Variaciones etimológicas» *La Codorniz*, nº 72, 18-X-1942. Dice, «Un amable lector nos dirige una carta preguntándonos si se debe decir “ir por uvas” o “ir a por uvas”. [...] Pues bien: se debe decir “ir por uvas” cuando se trate de ir por uvas, y debe decirse “ir a por uvas” cuando se pretenda ir por naranjas. También pueden decirse las dos cosas, pero no a la vez, para evitar confusiones. Queda complacido nuestro precioso lector, y nosotros hemos acabado el artículo, que es lo bueno».

⁷⁴² Tono «Lección de Geografía», *La Codorniz*, nº 21, 1941.

—*Solamente madame y mesié. Luego, el gran padre, la bella madre y un infante. La nurritura no es movesa, y tengo una chambra en la mansarda con agua culante y chauffage central*⁷⁴³.

Los calcos semánticos, traducciones al español de estructuras y expresiones francesas, se detallan en la tabla siguiente:

Calcos	En francés	En español
Bien seguro	<i>Bien sur</i>	Por supuesto
Patrones	<i>Patrons</i>	Jefes
Solamente ⁷⁴⁴	<i>Seulement</i>	Sólo
Madame y mesié	<i>Madame et monsieur</i>	Señora y señor
Gran padre	<i>Grand-père</i>	Abuelo
Bella Madre	<i>Belle-mère</i>	Suegra
Infante	<i>Enfant</i>	Niño
Nurritura	<i>Nouriture</i>	Comida
Movesa	<i>Mauvaise</i>	Mala
Chambra	<i>Chambre</i>	Habitación
Mansarda	<i>Mansarde</i>	Buhardilla
Culante ⁷⁴⁵	<i>Courante</i>	Corriente
Chauffage	<i>Chauffage</i>	Calefacción

Tabla: Calcos semánticos en la imitación del español afrancesado.

⁷⁴³ Tono «Bona a todo hacer» en 1978: 29.

⁷⁴⁴ No es incorrecto pero imita la única opción en francés, «seulement».

⁷⁴⁵ Tono ha aprovechado intencionalmente la homofonía de la palabra «culo» con la palabra francesa culante «verter, correr» ya que «culante» no se emplea en francés en la frase «agua corriente». En francés sería «eau corante», una frase más parecida al español que el calco léxico de Tono.

Prácticamente todo el resto del texto son calcos sintácticos: «eres contenta [...] nueva plaza [...] ¿Son muchos tus patrones? [...] Luego». Llega a incurrir en algún tipo de solecismo en casi cada palabra salvo los artículos, los pronombres y el verbo «tengo». También hemos visto el solecismo, la incorrección sintáctica, como un contrapunto mofante y balbuceado del lenguaje romántico altisonante en textos como «Frase e intelecto, ensayo filosófico»⁷⁴⁶.

Silepsis⁷⁴⁷

*Esta transposición de sexos, personalidades y edades, tan constante en Mihura y Tono...también se extiende al mundo irracional de los animales*⁷⁴⁸.

Aunque la silepsis, en su sentido más limitado es sólo la construcción de acuerdo con el sentido (*constructio ad sensum*), se entiende como el recurso de la hipercorrección y la aplicación incorrecta de una regla gramatical o el confundir el nivel ontológico o el genérico de los personajes. *Tono* emplea los dos sentidos de la silepsis: primero, la violación de las leyes de la concordancia de género o número; segundo, como tropo que maneja, a la vez, el sentido recto y figurado de una palabra. Por ejemplo, *Tono* usa la frase hecha figurativa, «¡Sea usted hombre!», y ignora su sentido lato a favor del sentido literal, el cual es inadmisibles, chocante y graciosa

⁷⁴⁶ Tono «Frase e intelecto, ensayo filosófico», *La Codorniz*, nº 76, 1942.

⁷⁴⁷ Definición de la DRAE: «Del lat. *syllepsis*, y este del gr. *σύλληψις*, comprensión).1. f. Gram. Figura de construcción que consiste en quebrantar las leyes de la concordancia en el género o el número de las palabras; p. ej., *Vuestra Beatitud* (femenino) es justo (masculino); la mayor parte (singular) murieron (plural).2. f. Ret. Tropo que consiste en usar a la vez una misma palabra en sentido recto y figurado; p. ej. Poner a alguien más suave que un guante».

⁷⁴⁸ González-Grano de Oro 2004: 185.

cuando se lo aplica a una mujer: «—¡Vamos mujer! ¡No se ponga usted así! ¡Sea usted hombre!»⁷⁴⁹.

Errores intencionados en la concordancia de las palabras invariables producen palabras inadmisibles que por esa misma razón son llamativas, sugestivas y habitualmente evocan observaciones sexistas, como la ya vista: «Acaso podríamos suponer esto de la intelecta, pero nunca del intelecto»⁷⁵⁰ o «En resumen: ¡que el cuerpo humano es complicadísimo y no digamos lo que será la cuerpa humana!»⁷⁵¹. Es un recurso fácil que se aplica sin pudor a las palabras de género invariable, especialmente cuando el género de la palabra no concuerda con el género del actor, como «estrella/o». Otras veces el cambio de género es un juego de imposibilidades, como en: «Un aire caliente de peluquería flotaba en el ambiente y en la ambienta, y en el ambientito».⁷⁵² También encuentra chistes en la conversión de la palabra invariable «pareja» a «parejo» (aunque la palabra «parejo» exista tiene otro significado) para referirse a los hombres y forzar una segunda lectura de la palabra «parejas»: «Adornada con cientos de lazos y miles de alfileres, la tierna y suave Abelarda resplandecía en medio de aquel salón rosa Luis XV, rigurosamente auténtico con sus Watteau, sus Fragonard y sus enormes y adornados espejos, en los cuales se reflejaban las parejas y los parejos»⁷⁵³.

Como se ha visto, no sólo se trasponen los géneros lingüísticos sino también

⁷⁴⁹ Tono [viñeta] *La Codorniz*, nº 79, 1942.

⁷⁵⁰ Tono «Frase e intelecto, ensayo filosófico» nº 76, 1942.

⁷⁵¹ Tono *Conchito*, 154 en González-Grano de Oro, 2004: 316.

⁷⁵² Tono «Aquella hermosa tarde de verano (novela moderna psicológica, alta, baja, europea y algunas cosas más que sentimos no recordar)», *La Codorniz*, nº 55, 21-VI-1942.

⁷⁵³ T.[ono] «Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)», *La Codorniz*, nº 74, 1-XI-1942

los géneros de los personajes con el fin de caricaturizarles o para imbuirles cualidades del otro sexo, lo cual puede entenderse como moderno y transgresivo o de la vieja escuela intolerante, como, por ejemplo, en la crítica incesante de su tía a través de los epítetos masculinos en su libro *Pepelandia*: «Mi tía Enriqueta fue un padre para mí»⁷⁵⁴.

El cambio de sexo de los personajes también podría haberse incluido en el apartado «subversión de identidad». El reemplazo de un género por otro, que podría parecer un cambio cardinal según la disposición que se tenga, se presenta muy a menudo como intrascendente, incluso en los pensamientos de los niños, como en *Diario de un niño tonto*, cuando el niño «de buena gana [se] hubiera cambiado por una niña»:

Mis padres han tenido una bronca regular, pues, por lo que he podido oír, a mi madre no le ha gustado nada que yo sea niño, y ha dicho que la culpa de todo la tiene mi padre, que es un egoísta y siempre ha de hacer su santa voluntad. Esto me ha apenado bastante, y de buena gana me hubiera cambiado por una niña, pero como soy tan pequeño, no sé cómo se hace eso⁷⁵⁵.

Sinonimia y pleonasma

La sinonimia, la falsa sinonimia y el abuso de los vocablos sinónimos—el datismo—no son recursos humorísticos comunes pero sí que lo son para *Tono*, quien los emplea por lo que tienen de desgaste semántico, especialmente en asociación con

⁷⁵⁴ Tono *Pepelandia* 183.

⁷⁵⁵ Tono 1949 [1998]: 9.

tópicos que busca desbancar o desmitificar. Se utiliza la sinonimia de diferentes formas, sea por la pura extrañeza de una lista extendida de sinónimos, sea como una especie de redefinición insólita en la cual se mezclan no sinónimos con sinónimos verdaderos, creando un efecto irónico y provocador por la falacia asociativa.

En la novela *Los caballeros las prefieren castañas*, Tono emplea la sinonimia como recurso primario durante varios párrafos seguidos. En el primer párrafo, el humor consiste en la enumeración desatinada de los sinónimos de uno de los significados (y ni siquiera el debido) de «inclinación»:

Usted quiere decir a una señorita que siente inclinación hacia ella. Pues bien; como poder, puede usted decírselo, pero debe de saber que también puede decir que siente por ella: oblicuidad, través, sesgo, falseo, alambor, chaflán, desnivel, escora, desplome, rampa... y muchas cosas más⁷⁵⁶.

El segundo párrafo consiste en intercalar sinónimos o casi sinónimos verdaderos, alguno exótico, de «disgusto», que es cómico por estrambótico y abusivo del idioma:

Si la señorita, pese a todas estas palabras que ha podido usted decirle, no le corresponde, puede usted lamentarse explicándole que su negativa le ha causado un profundo disgusto; pero sepa que, igualmente, puede asegurar que su negativa le produce: aflicción, descontento, desazón, asco, grima, resquemor, requemazón, mosca, acíbar, sofoco, píldora, récipe, varapalo, pique, rezongo, amarulencia, mosqueo, trabucazo... y otras cosas por el estilo⁷⁵⁷.

Para colmo, en el tercer párrafo la sinonimia se transforma en una manera de definir de nuevo e insólitamente, el «amor», comenzando por los sinónimos verdaderos, «cariño, dilección»—creando expectativas del lector—para después ir intercalando no sinónimos chocantes como «entrañas, idolatría» y «bebedizo»⁷⁵⁸. En la segunda frase

⁷⁵⁶ Ibid.

⁷⁵⁷ Ibid.

⁷⁵⁸ Una de las definiciones de «bebedizo» en la DRAE es: «Bebida que supersticiosamente se decía tener virtud para conciliar el amor de las personas».

del párrafo, ofrece otros sinónimos de «amor» en la forma de frases hechas desgastadas y tópicas:

El amor, que parece una palabra sin equivalente posible, puede sustituirse por las palabras: cariño, dilección, querencia, ley, propensión, entrañas, afición, pasión, idolatría, derretimiento, flechazo, galanteo, seducción, bebedizo y otras que no han podido venir. También se puede decir que “está usted loco por una señorita”, que “se muere usted por sus pedazos”, que “es su ojo derecho”, que “se hace usted de jalea”, que “es un pedazo de su alma”, que “hace usted número por las paredes”, y otras cosas que tampoco han podido venir⁷⁵⁹.

El empleo repetido e iconoclasta del pleonasma—el empleo del vocablo innecesario—por *Tono* es un rasgo estilístico particular y anómalo. Se emplea el pleonasma, como burla y de forma intertextual, en las descripciones de los romances, con descripciones que plasman, de manera tan sutil, una imagen desagradable y desarticulada del amor: «mirarse en los ojos con los ojos», «caminar con las piernas», «dar la mano con la mano», etc. en que la calidad absurda de la redundancia gratuita se confunde con el carácter del amor romántico. El pleonasma también se emplea como modo de hacer caricatura de los personajes cursis en general: «Sus dorados pelos nacían en su redonda cabeza, derramándose hacia abajo como unos pelos»⁷⁶⁰.

Sinécdoque

—*¡Cuántas cosas sabes, amor mío!* .
—*Sé también lo que es el aire.*
—*Eso también lo sé yo. El aire es eso que entra por debajo de las puertas*⁷⁶¹.

⁷⁵⁹ Tono 1954: 27 *Los cabelleros las prefieren castañas*.

⁷⁶⁰ Tono «Abrazote (novela)», *La Codorniz*, nº 26, 30-XI-1941.

⁷⁶¹ *Ibid.*

Toda representación, sea lingüística, gráfica u otra, de la realidad se puede entender como intrínsecamente sinecdótica en que se utiliza una parte o un aspecto de una cosa para designar la cosa en sí, un «tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc.»⁷⁶² La definición de la sinécdoque, sin embargo, varía bastante. Lausberg la define de la manera más general, cambiando «palabra» de la definición de la DRAE por la más sofisticada «denominación de la cosa indicada dentro del plano del contenido conceptual»:

Un tropo por desplazamiento de límites, la sustitución de la cosa entera por una parte. La *synecdoche* (*conceptio, intellectio*) consiste en un desplazamiento de la denominación de la cosa indicada dentro del plano del contenido conceptual, pudiendo la denominación trópica traspasar los límites del contenido conceptual (*locus a maiore ad minus*) o no alcanzarlos (*locus a minore ad maius*): hay, pues una sinécdoque de lo amplio y una sinécdoque de lo reducido⁷⁶³.

En una de las definiciones más inclusivas y útiles, la de Lanhan (1969), la sinécdoque se entiende por la substitución de la parte por el todo, género por especie o visa-versa. Hay definiciones en que la sinécdoque es una subclase de la metonimia ya que las dos se fundamentan en la contigüidad entre el todo y la parte (Jakobson y Halle 1956).

Tono utiliza con frecuencia la sinecdótica confundiendo, con fines humorísticos, la relación entre la parte y el todo. Se sirve especialmente de la

⁷⁶² DRAE.

⁷⁶³ Lausberg 102-103.

antonomasia⁷⁶⁴, un tipo de sinécdoque que consiste en sustituir el nombre apelativo por el propio o visa-versa, lo cual tiene una utilidad particular en este humor ya que la evasión del nombre propio —un elemento humano característico—intensifica dramáticamente la despersonificación del actor. El cuento «Una bella tarde de amor y dolor», por ejemplo, es un juego de figuras retóricas entre las cuales se destacan la antonomasia desenfrenada y la silepsis. Cuando Don Matilde llama a su mujer, María, contesta el hombre a su lado que también se llama María (silepsis). El lector se espera, de alguna manera, regocijarse en la confusión entre los dos Marías, pero el María varón es llamado de forma antonomástica-epitética, evocando otra vez el listado de sinónimos: «domador, torero, húsar, magistrado, futbolista, o lo que fuera». En el mismo cuento, se sirve también de otras figuras retóricas que hemos visto en este apartado, como el pleonasma en el enumerado [1] (obsérvese la *geminatio* etimológica al final⁷⁶⁵) de «infortunado infortunado»; las epíforas antitéticas en [1] y [2] de «con voz estentórea / con voz no estentórea» y la silepsis del hombre llamado María. En el enumerado [3] la acumulación (enunciativa-antitética-asindética, el llamado “asíndeton”) de «rubia, ni baja, ni alta, ni gorda, ni delgada»:

[1] —¡María!—exclamó con voz estentórea el infortunado infortunado.

[2] —¿Qué?—respondió el domador, o lo que fuera, con voz no estentórea.

[3] —¡Caballero! No me dirijo a usted, a quien no conozco; me dirijo a mi amada, que es esa señora rubia, ni baja, ni alta, ni gorda, ni delgada, que está a su lado.

[4] —Como había usted dicho María...

[5] —Si, he dicho María. ¿Está mal dicho?

[6] —No; pero es que yo también me llamo María—respondió el caballero que iba vestido de domador, o de torero, o de húsar, o de lo que fuera. [...]

[7] —Me parece muy propio—respondió el torero, o magistrado, o lo que fuera. [...]

[8] Don Matilde miró al domador, o futbolista, o lo que fuera, y el futbolista, o el domador, o lo que fuera miró a don Matilde⁷⁶⁶.

⁷⁶⁴ «La antonomasia propia consiste en la sustitución de un nombre propio por una perífrasis o por un apelativo» (Lausberg 108).

⁷⁶⁵ «La *geminatio* al final, es decir, el tipo /...xx/ [...]» (Lausberg 123).

⁷⁶⁶ Tono «Una bella novela de amor y dolor», *La Codorniz*, nº 21, 26-X-1941.

Metonimia⁷⁶⁷ y metalepsis⁷⁶⁸

La metonimia es el «tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada [...]»⁷⁶⁹. Las metonimias se fundamentan en las «relaciones de índice» entre los significados. Aquí se entiende la metonimia, por tanto, como la sustitución de un elemento por otro adyacente (buscando el efecto cómico siempre). Las sustituciones metonímicas más comunes en la obra de *Tono* son efecto/causa, objeto/usuario, sustancia/forma, lugar/acontecimiento, lugar/institución, institución/persona, controlador/controlado, etc. Según Lakoff y Johnson (1980), la indexicalidad de la metonimia tiende a sugerir que están directamente vinculadas a la realidad en contraste con el simbolismo de la metáfora. Jakobson y Hall (1956) relacionan la metáfora—el tropo que *Tono* evita—con el romanticismo y la metonimia con el realismo, lo cual concuerda con la situación tropogenérica que se nos presenta en la obra de *Tono*, en que se prefiere el realismo de la fenomenología y el conocimiento directo sobre las relaciones transposicionales tipo metáfora que vienen a ser emblemáticas del romanticismo, lo cursi y el aprendizaje escolar rudimentario.

Como ejemplo de la metonimia, ofrecemos el fragmento del cuento «Aprenda usted un poquito de educación» en el que *Tono* reduce, a través de la sinécdoque

⁷⁶⁷ Tropo por desplazamiento: «La metonymia (denominatio) consiste en un desplazamiento de la denominación fuera del plano del contenido conceptual. Este desplazamiento se mueve en los planos que corresponden al entrelazamiento de un fenómeno de la realidad con la realidades circundantes» (Lausberg 114).

⁷⁶⁸ Especie de metonimia en que se toma el antecedente por el consiguiente.

⁷⁶⁹ DRAE.

metonímica⁷⁷⁰, el uso, significado y trascendencia de la cabeza a sus funciones físicas, ornamentales y sociales; prescindiendo notablemente de cualquier mención de sus aspectos mentales o emocionales. «[La cabeza] se emplea para saludar, para no saludar, para decir que sí, para decir que no, para comer, para beber, para llevar el bigote»⁷⁷¹. La reducción de la cabeza—el centro del pensamiento y las emociones—algo ornamental que se emplea «para llevar bigote» bajo el título de «Aprenda usted un poquito de educación» es una crítica aguda de la importancia de la faz vacua para la sociedad (el bigote) y como ésta anulan y contravienen la vida interior y la individualidad de la persona. Esta deshumanización *in extremis*, esta reducción radical, es evocativa del Dadá, no tanto por sus valores estéticos sino por la erosión y el replanteamiento de la identidad de los actores y por el cuestionamiento, dislocación y confusión ontológica: la amplificación de los objetos y el aplastamiento de lo humano.

Como ejemplo de la confluencia y amontonamiento de los tropos retóricos, ofrecemos el siguiente ejemplo en que la metonimia, la sinécdoque y la tautología concurren en la misma descripción: «el teatro era una cosa cuadrada, en forma de teatro»⁷⁷². Se empieza por la definición metonímica (por su forma geométrica) del teatro y, paso siguiente, el elemento metonímico se encuadra con la sinécdoque «en forma de teatro» (un aspecto sustituye el todo), dando paso a la tautología «el teatro en forma de teatro».

⁷⁷⁰ Es decir, definir algo por un sólo aspecto y después ofrecer de nuevo ese sólo aspecto como definición del todo, persiguiendo el efecto cómico.

⁷⁷¹ Tono «Aprenda usted un poquito de educación», *La Codorniz*, nº 26, 1941.

⁷⁷² Tono «El teatro 1843» *La Codorniz*, nº 100, 2-V-1943.

Epistemología: Experiencia sobre abstracción, sencillez sobre metáfora

*El triunfo del principio de autonomía del objeto artístico implica [...] la pérdida de referencialidad*⁷⁷³.

Tono muestra, en su arte y sus ideas sobre el arte, una clara tendencia ideológica y epistemológica en que prefiere la fenomenología, la cosa en sí y lo inmediato sobre la abstracción, la denominación y el sistema de equivalencias que supone la metáfora, especialmente la metáfora mimética. Por varias razones entrelazadas entre sí, *Tono* emplea rara vez la metáfora como recurso retórico y, cuando la emplea, es casi siempre como imitación burlesca de las metáforas florales características del estilo folletinesco o la metáfora de la prosa opulenta del romanticismo. De todas las posibilidades descriptivas de la metáfora, se limita prácticamente a la metáfora tipo greguería—retocada—en que los dos términos se juntan por su aparente lejanía (no por su proximidad, como suele ser en las metáforas) y la insolencia de esa juntura. Se rechaza igualmente el modo epistemológico metafórico (el saber a través del silogismo abstracto) a favor de la fenomenología pragmática (la experiencia), lo cual transmite al lector a través de las conversaciones entre el niño y el profesor. En el cuento «Lea usted un libro y aprenderá a ser listo», por ejemplo, se rechaza la memorización de las definiciones de la geometría por no pragmática, desvinculada de la experiencia humana y porque «sólo sirve para enrevesar nuestra imaginación». En la alternativa que propone se elucida su tesis ideológica y humorística, sustituyendo la memorización y el silogismo metafórico por

⁷⁷³ Martín Casamitjana 1995: 155.

una historia sentimental entre el pentágono Antonio y la hipotenusa Josefina que es, según *Tono*, a la vez humana y relevante:

En la Geometría empezamos por descubrir elementos completamente inútiles, que maldita la falta que nos hacen. Los tetraedros, los hexaedros, los octaedros, los dodecaedros y otros “edros” que siento no recordar, son completamente inútiles, y sólo sirven para enrevesar nuestra imaginación; y si no, ¿alguno de ustedes ha necesitado alguna vez en una vida un dodecaedro?... No, ¿verdad? [...] por lo menos expliquemos su existencia con la misma técnica que la Aritmética.

Por ejemplo: “El pentágono Antonio se enamora de la hipotenusa Josefina” (aquí puede describirse una historia sentimental y sentimentual [...])⁷⁷⁴.

Así que cuando se emplea la metáfora, con la excepción de su variedad greguería-absurda⁷⁷⁵ particular a *Tono*, es como burla por mimesis hiperbólica o como crítica de la arbitrariedad intrínseca del razonamiento silogístico que gobierna la metáfora. En el cuento «Pepe (Historia sentimental de esta señorita)», por ejemplo, la tortura intencionada de la metáfora queda patente en frases como: «La aguja [...] arrastrando el hilo verde [...] como si fuera un perro». Se subraya en casi cada empleo de la metáfora la arbitrariedad de asociación de los elementos unidos por la metáfora, confirmando a cada paso la prioridad del valor de la cosa en sí sin mediación ni asociación:

Todos los días bordaba su nombre en una servilleta limpia. La aguja brillaba con mil renejos metálicos, arrastrando el hilo verde que desaparecía y volvía a aparecer, como si fuera un perro, en el impoluto lienzo⁷⁷⁶.

La repetición, la tautología, la perífrasis, la evasión descriptiva: se sirven de todas en su condena de la metáfora, dejando ver que la única relación metáfora adecuada es

⁷⁷⁴ Tono «Lea usted un libro y aprenderá a ser listo» en 1978: 164.

⁷⁷⁵ En uno de los varios acercamientos a la greguería en Gómez de la Serna (1960: 15), nos la define como «humorismo + metáfora = greguería».

⁷⁷⁶ Tono «Pepe (Historia sentimental de esta señorita)» *La Codorniz* 14-XII-1941, nº 28.

aquella en que los dos términos son el mismo término—la tautología de “X” es como “X”—insistiendo, con razón, en que cada cosa sólo puede equipararse a sí misma. Se valora la singularidad de las cosas, sus esencias intransmutables:

La nieve, blanca como la nieve...⁷⁷⁷.

En otro cuento, «Purita, Pepita y Pedrita», se insiste, a través de la misma imagen empleada en que la última cita, «la blanca nieve», en la arbitrariedad y por tanto en el fallo del modo metafórico. Ofrece una metáfora absurda y «rota» en que los términos, una vez más, no coinciden:

Pepita, Purita y Pedrita se deslizaban sobre la blanca nieve como cuatro cisnes⁷⁷⁸.

Como empezamos a ver, no es sólo que el empleo típico de la metáfora sea escaso, se evita y se condena toda equivalencia metafórica y propone en su lugar una epistemología fenomenológica que reivindica la prioridad de las emociones humanas y la cercanía a la experiencia humana. Se da la vuelta a las preguntas que exigen una respuesta abstracta, y se responde a ellas de manera existencialista, evocando de nuevo el remedio y contramedida la fenomenología y la tautología con las cuales se toma la pregunta a pie de la letra, un procedimiento de índole oriental que—como se ha visto con la metáfora—insiste en la singularidad de las cosas, en sus esencias intransmutables:

—¿Podría usted decirme en dónde están los ríos?

—Sí, señor.

—¿En dónde?

⁷⁷⁷ Tono «Cuento de Navidad» en 1978: 13.

⁷⁷⁸ «Purita, Pepita y Pedrita» *La Codorniz*, nº 29, 1942.

—En el río⁷⁷⁹.

Tal como se explota la relación imperfecta entre los términos de la metáfora, se explota, con fines humorísticos, la arbitrariedad resultante de la discrepancia ontológica entre el signo lingüístico y la cosa en sí. Por ejemplo, en el cuento «Aquella hermosa tarde de verano (novela moderna psicológica, alta, baja, europea y algunas cosas más que sentimos no recordar)», *Tono* renombra las extremidades del cuerpo con números, la más lejana de todas las posibilidades denominativas ya que los números pertenecen a otra categoría de signos (con la cual se pueden hacer operaciones matemáticas, etc.) y cuya naturaleza se representa sólo parcialmente por su signo lingüístico⁷⁸⁰. En la misma frase, se insiste en la arbitrariedad del código lingüístico, matizando superfluamente y sin presentar explicación alguna que las dos extremidades inferiores *no* reciben «el nombre de brazos», lo cual recuerda que aunque no sean iguales, brazos y piernas comparten el *mismo signo lingüístico*: «extremidades». A través de esa imprecisión lingüística, se introduce una analogía falsa⁷⁸¹ de la inferencia simple *modus ponens*⁷⁸² obtenida por el conjunto de las dos frases: «Brazos y piernas son extremidades. Las extremidades pueden llamarse brazos. Las piernas son extremidades y por tanto podrían llamarse brazos [pero no].»

De este caparazón parten cuatro extremidades, llamadas: una, dos, tres y cuatro. Las dos superiores reciben el nombre de brazos; pero las dos inferiores, no⁷⁸³.

⁷⁷⁹ El Profesor TONO. «Lección de Geografía/Geometría/Aritmética/Magnesia» 9-VIII-1942, n° 62.

⁷⁸⁰ Lo cual equivale a la arbitrariedad significante-significador que Peirce destaca en la lingüística y la semiótica.

⁷⁸¹ No se trata de una falacia lógica ya que el error no viene de un fallo de argumentación sino de un fallo de contenido. Es, por tanto, lo que se llama una “falacia informal” en P y Q (brazos y piernas) comparten una similitud (la designación «extremidades») pero no todas las mismas propiedades.

⁷⁸² Esta regla clásica de inferencia se expresa: «Si P, entonces Q. P. Entonces Q» ò $P \rightarrow Q, P \vdash Q$.

⁷⁸³ Tono «Aquella hermosa tarde de verano (novela moderna psicológica, alta, baja, europea y algunas cosas más que sentimos no recordar)» *La Codorniz*, 21-VI-1942, n° 55.

Como estamos viendo, el rechazo de la metáfora se extiende más allá del lenguaje metafórico y floral típico del romanticismo; es un rechazo del empleo de la metáfora como herramienta epistemológica, en expresiones como: «el sol es un globo en llamas», prefiriendo quedarse con la experiencia directa, la cosa en sí y la austeridad de la existencia sin paliativos. En sus cuentos, Tono establece estos principios a través de diálogos interrogatorios en que se proponen relaciones metafóricas, sólo para denegar categóricamente su validez y, de paso, retomar la querrela que la Otra Generación del 27 tiene con las frases hechas populares. El fragmento a continuación es un ejemplo de tal diálogo. En el primer enunciado [1] del fragmento, en forma de frase hecha, se presenta la relación metafórica entre «la vida» y «el azúcar» por una característica que los dos comparten (desaparecen repentinamente sin dejar rastro). En el enunciado [2] el interlocutor acepta que los términos comparten dicha característica, pero rechaza la equiparación más amplia, razonando que se basa en una falsa analogía. En el enunciado [3], el locutor introduce una serie de metáforas alternativas, todas manteniendo la misma similitud fundamental con la vida, que son efímeras y etéreas. Se deja ver que el locutor no entiende la naturaleza de la discrepancia que su interlocutor tiene con el modo metafórico, y supone que la objeción del interlocutor se radica en el desagrado que éste siente hacia algún aspecto puntual o simbólico del término y no en el uso del modo metafórico en sí para fines epistemológicos. Sugiere otras metáforas, por tanto, instando en que «la imagen puede ser distinta, pero el resultado siempre es el mismo». Lo que Tono buscaba ocurre en la locución [3] cuando se pretende sosegar el rechazo

de la metáfora original pero se acaba por confirmar y acentuar la arbitrariedad⁷⁸⁴ y la frivolidad del modo metafórico en general, cuyo fallo central, según la tesis de Tono es que se apoya en la falacia asociativa.⁷⁸⁵ El enunciado [4] es el cenit de conversación. El locutor, en vox Tono, remata el dilema central, reiterando la falta de equivalencia central al modo metafórico, «esas cosas no son iguales», y sigue a enumera la irrevocable diferencia ontológica entre los términos: «ni se puede apagar un terrón de azúcar, ni se esfuma una flor, ni puedes echar una vela en el café con leche», y así insiste de una vez por todas en la disyunción de los términos en el modo metafórico:

[1]—La vida es como un terrón de azúcar. Un buen día se diluye uno y desaparece para siempre sin dejar más que un efímero recuerdo...

[2] —Todo eso está muy bien, pero en lo que no estoy conforme es en que yo sea como un terrón de azúcar.

[3]—He dicho un terrón de azúcar como podría haber dicho una vela que se apaga, o una flor que se marchita, o una sombra que se esfuma... La imagen puede ser distinta, pero el resultado siempre es el mismo.

[4]—El resultado puede que sea el mismo, pero esas cosas no son iguales, porque ni se puede apagar un terrón de azúcar, ni se esfuma una flor, ni puedes echar una vela en el café con leche⁷⁸⁶.

En otro fragmento a continuación, se ve la misma preferencia por lo inmediato, lo

⁷⁸⁴ Gómez de la Serna (1960: 24) también expresa sus dudas ante la arbitrariedad de la metáfora, dice que «A veces se duda ante la greguería: ¿No sería mejor que decir que “las moscas parecen estar queriéndose arrancar la cabeza siempre”, decir que “se están peinando el flequillo constantemente” o quizá mejor” que hacen que se laven la cabeza sin parar”? ¿O no sería mejor en lugar de decir que “las moscas tienen los ojos de plata” decir que “tienen los ojos repintados con lápiz”?/¿Eso de “que las viudas van bajo la lluvia del crespón del luto” no sería mejor convertirlo en la “lluvia negra del crespón” o en el “crespón llovido”?»

⁷⁸⁵ La falacia asociativa es un tipo de falacia lógica que afirma que unas calidades de una cosa son las calidades de otra por asociación. Las metáforas ofrecidas en el cuento que se estudia aquí son un buen ejemplo de la falacia asociativa (que después el interlocutor desmiente): «La vida [y una vela que se apaga, una flor que se marchita, una sombra que se esfuma son] como un terrón de azúcar. La imagen puede ser distinta, pero el resultado siempre es el mismo.» En este razonamiento se insta en la falacia asociativa del modo metafórico; la misma relación metafórica entre los dos términos se presentan como una falacia asociativa en que los términos se asocian por la percepción de sus condiciones efímeras y de ahí que son generalmente parecidos «La vida es como un terrón de azúcar» en vez de simplemente afirmar que las dos son efímeras y punto.

⁷⁸⁶ Tono 1949 [1998]: 101-102.

práctico y lo fenomenológico, esta vez sin recurrir a la descomposición lingüística como escapatoria:

Respecto a la Geografía, también habría mucho que hablar. [...] Si el día de mañana sentimos necesidad de saber cómo es un río, no tenemos más que irnos a un puente y verlo, y si precisamos saber dónde nace, con preguntárselo a cualquier pescador, estamos del otro lado...⁷⁸⁷.

Hay un rechazo tajante de los métodos y contenido de la educación primaria⁷⁸⁸, los cuales (según la obra de *Tono*) dan prioridad al conocimiento a base de la memorización de datos abstractos y privilegia la teoría como modo epistemológico. Por otra parte, su rechazo literario e ideológico de la metáfora quizás radique en sus primeras experiencias escolares, que fueron malas y de las cuales rehuyó temprano y violentamente. Ya por la ironía del título del cuento «Lea usted un libro y aprenderá usted a ser listo» da a entender que, a su ver, ese tipo de aprendizaje escolar no le hace a uno más inteligente en absoluto. Como es de esperar, el cuento insiste en los mismos temas que se han visto a lo largo de este capítulo: la prioridad del modo epistemológico fenomenológico y la importancia de la experiencia directa de la cosa en sí.

González-Grano de Oro (2005: 148-149) concurre en que los cuentos en que se representa al maestro como un tirano y la escuela un lugar sombrío son de raíz autobiográfica: «debió de tener un maestro tan poco atractivo como el don Felipe

⁷⁸⁷ Tono «Lea usted un libro y aprenderá a ser listo» en 1978: 165. Es otro ejemplo de como reutiliza los mismo cuentos.

⁷⁸⁸ González-Grano de Oro (2005: 147) así lo confirma: «[Tono] se muestra siempre reacio a seguir los estudios propios de su edad».

elegido por él para presidir, en un colegio de educación primaria, exámenes por el estilo [draconiano], de los que, con razón, prefería privarse. Claro que su ausencia del aula, por efectos de un proceso de cosificación al que el alumno se ha sometido, se “justifica” mediante la “rotura” del niño; como si en vez de uno de verdad se tratara de un frágil y quebradizo muñeco de celuloide o de porcelana china». En el mundo *tonesco*, el aprendizaje se impone de forma draconiana, violenta, mezquina e hipócrita:

Le descargó una patada al chico.

—¿Qué pasa?—preguntó Doña Basilisa, presentándose armada con el hierro de la cocina.

—Dale un par de bofetadas a ver si se aprende los reyes godos—. Don Trinitario le sacudió cuatro coscorrones más al chico, lo ató a la silla junto al libro de latín [...] luego [Don Trinitario] y Doña Basilisa se pusieron los sombreros y se fueron a que les convidase a chocolates caliente [...]

Don Trinitario⁷⁸⁹ entró de puntillas en la alcoba, se aproximó a su chico y le descargó un coscorrón en la cabeza.

—¡Estudia, bestia!—le gritó—. ¿Qué es lo que estás haciendo en lugar de estudiar el latín y la numismática⁷⁹⁰ para llegar a ser algo en el comercio?⁷⁹¹

Alegoría

La alegoría⁷⁹² es una extrapolación narrativa de la metáfora. Aunque la base retórica de la alegoría—la metáfora simple—ya tiene, en la obra de *Tono*, usos y propiedades particulares que se han acotado, la alegoría “alargada” se emplea con asiduidad—sobre todo con fines paródicos—, dando pie a cuentos fantásticos como «El

⁷⁸⁹ Este nombre extraño podría representar la trinidad de la iglesia y el tricornio de la guardia civil.

⁷⁹⁰ «Ciencia de las monedas y medallas, principalmente de la antiguas» DRAE.

⁷⁹¹ Tono «Don Trinitario y la gravedad» La Ametralladora, n° 112, 23-4-1939.

⁷⁹² Es una serie de metáforas, cuyo conjunto ofrece un sentidos literal y otro figurado.

palco» en que se iguala el palco a «una carroza en la cual se subía toda una familia para hacer un viaje imaginario alrededor del teatro». En la relación alegórica entre una carroza y un palco se va confundiendo el sentido metafórico con el literal hasta reemplazar el sentido metafórico por el literal en la narración, lo cual ocurre mediante un mecanismo metanarrativo, la imaginación del narrador. Así que, en violación de las reglas típicas de la narración, se llega a la conclusión de que el palco, cuando es carroza, «no debía estar permitido que fuera a esa velocidad»:

En aquella época el palco era como una carroza en la cual se subía toda una familia para hacer un viaje imaginario alrededor del teatro.

— ¡A ver cómo coronan ustedes la cuesta de las Perdices!—parecía que preguntaban las señoritas de la platea doce a las señoritas de la platea catorce.

Los espectadores de butacas miraban a la gente de los palcos con cara de peatones, y parecían decir:

—No debía estar permitido que fueran a esa velocidad. Van a acabar por atropellar a la tiple⁷⁹³.

En los cuentos pseudohistóricos, la alegoría se utiliza para parodiar los modales y el estilo afrancesado del siglo pasado, como en «Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas». Las alegorías históricas se sirven de una plétora de otros recursos retóricos, todos conducentes a la ridiculización de lo cursi. Como se anuncia en el sufijo irónicamente aumentador del título, «tiempazos», las referencias históricas y sociales anacrónicas en este cuento, junto con referencias *non sequitor* absurdas—gramática, vacas, es una alegoría paródica en que en el plano narrativo se describe en todo su detalle un baile en un salón rosa Luis XV mientras en el plano figurativo se describe el cursismo, el afrancesamiento y anacronismo

⁷⁹³ Tono «El palco» *La Codorniz*, 23-8-1942, nº 64.

insalubre de sus contemporáneos. Los paralelismos entre este cuento y la obra de Muñoz Seca abundan: el tema derivado de la novela histórica, el anacronismo, la deformación del lenguaje, la dependencia de los personajes, el argumento, la parodia y el chiste fácil:

Adornada con cientos de lazos y miles de alfileres, la tierna y suave Abelarda resplandecía en medio de aquel salón rosa Luis XV, rigurosamente auténtico con sus Watteau, sus Fragonard y sus enormes y adornados espejos, en los cuales se reflejaban las parejas y los parejos.

El hermoso y apuesto Fernández del Castillo, impecable dentro de su frac color frac, y con su barba color barba, se acercó ceremoniosamente a la tierna y suave Abelarda, e inclinando la cabeza hasta, tocar el suelo, y más, pidió autorización para poder bailar aquel melodioso baile con ella. La tierna Abelarda comunicéselo a su recta hermana mayor; ésta, a su severa madre; su severa madre a su pundonoroso y rectilíneo padre, y éste, a su vez, a sus perfectos y vetustos antepasados. Y, obtenido que hubo el correspondiente permiso, firmado en un papel y con su correspondiente póliza de dos pesetas, aceptó la amable invitación del hermoso y apuesto Fernández del Castillo, aunque ya el piano estaba tocando otra cosa.

Las parejas, entrelazadas con los parejos, recorrían el salón, describiendo graciosas curvas, mientras los finos dedos de Leoncia, la hermana segunda de Abelarda, recorrían, volanderos, el blanco teclado, arrancándole primorosos acordes que poblaban el espacio y más.

El hermoso y apuesto Fernández del Castillo inició una conversación de amor con la tierna y suave Abelarda, procurando aislarse de los mil trescientos cincuenta y siete ojos de su familia, que no les quitaban ojos.

—Os amo, Abelarda. Desde el primer día que os vi en el parque con mis gemelos de nácar, os amo, y esperaba este ansiado momento para poner a vuestros pies mi nombre, mi hacienda y mi honor.

Y, poniendo manos a la obra, depositó a los pies de la tierna y suave Abelarda todo esto que había dicho, y más.

Las parejas y los parejos no comprendían aquella escena, y viéronse obligados a dar rodeos para no pisar el nombre ni el honor ni, sobre todo, la hacienda del hermoso y apuesto Fernández del Castillo, pues como éste disponía en su hacienda de innumerables y robustas vacas, éstas empezaron a pastar en la alfombra, dando al salón rosa Luis XV una nota campestre llena de ternura y llena de vacas⁷⁹⁴.

Simplificación

⁷⁹⁴ T.[ono] «Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)», *La Codorniz*, nº 74, 1-XI-1942

*Era una hermosa y gorda mañana de verano. Purita, sentada en un cesto de mimbre leía un libro lleno de letras que, de cuando en cuando, abandonaba sobre su falda para mirar el mar. Lucía, sentada en su catrecillo de trabajo, pintaba un pimiento que parecía un barco. Las elegantes bañistas iban y venían con sus toallas, su jabón y su estropajo*⁷⁹⁵.

Se entiende por «simplificación» la presentación de una imagen deliberadamente carente y parcial o el ignorar, reducir o tachar aspectos trascendentales de un personaje, cosa o acción. La simplificación es especialmente frecuente en descripciones expresamente banales, infantiles y superficiales, como en la descripción de un libro como: «bonito y gordo», en la cual se ignora por completo su contenido u otros aspectos trascendentales, eligiendo referirse a su grosor («gordo») y su apariencia estética, que además de una simplificación añade la descripción deliberadamente infantilizada («bonito»). Se emplea este recurso simple, corto, estrambótico y veloz casi como un epíteto, como recurso único en las descripciones de objetos que tengan valores trascendentales o significados sociales—el cuerpo, un libro, un invento—porque es inesperado y no cuaja, por lo tanto, nos puede hacer reír cuando Paulita dice «Este libro parece muy bonito»⁷⁹⁶.

La simplificación, un aspecto de la tendencia reductora de esta estética, contribuye sustancialmente a la llamada “titerización” de los personajes y la ridiculización de los conceptos que *Tono* considera caducados. La mirada de *Tono* es una mirada microscópica y “geometrizable”, ignora las cualidades significativas de un objeto, como en «un libro lleno de letras», creando una disyunción (graciosa) entre la realidad polisémica y la simplificada. Es una técnica de la burla estrambótica que

⁷⁹⁵ Tono «El mar (cuento de eso), *La Codorniz*, nº 58, 12-VII-1942.

⁷⁹⁶ Tono, «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

mantiene una estrecha relación con otros recursos como la hipérbole, el desgaste léxico, la sinécdoque, la perífrasis y la repetición; las cuales se juntan en las caricaturas del vasto mundo serio.

La simplificación solía contener, además, un comentario paródico sobre quién lo diga. En el ejemplo anterior, la descripción simplista del libro como «muy bonito» anuncia la estupidez e ingenuidad de Paulita y todo lo que ella representa: la burguesía adinerada. La ridiculización y reducción del sujeto mediante la descripción perifrástica puede ser más ambigua, empleándose como mofa del objeto simplificado:

La Historia Natural es ese libro tan gordo⁷⁹⁷.

De hecho, la descripción de algo como «bonito» en la obra de *Tono*, casi siempre indica la ignorancia del personaje, mientras la descripción simplificada de algo como «gordo» suele indicar el peso social o la complejidad espantosa, sea una « Historia Natural», un invento o la pesadez del aprendizaje académico.

Hoy voy a inventar un invento muy gordo⁷⁹⁸.

⁷⁹⁷ Tono, «La historia» *La Codorniz*, nº 43, 1942.

⁷⁹⁸ Tono, «El inventor» *La Codorniz* nº 5, 1941.

Hipérbole, exageración y complicación: *amplificatio*⁷⁹⁹

Generalmente el hombre español del campo se levanta muy tempranito, llega al campo, se come la tortilla y se echa a dormir encima de un periódico. Después se despierta a las nueve de la noche, se come otra tortilla y se va a su casa a dormir.

El francés hace lo mismo, pero con un periódico francés.

El holandés, lo mismo, pero van mucho cogidos de la mano y se acuestan encima de unos quesos.

El americano se lleva la cama, un teléfono, una radio, un cuarto de baño, una fábrica de máquinas de escribir y se acuesta encima de un negro.

El inglés se lleva una pipa y se acuesta encima de la pipa⁸⁰⁰.

La hipérbole es uno de los recursos retóricos omnipresentes del humor en general cuya «fuerza cómica es tan grande que algunos autores definieron lo cómico por la exageración, como otros lo habían definido por la degradación»⁸⁰¹. La exageración narrativa y la hipérbole verbal son las maneras que *Tono* emplea más a menudo para dibujarnos un mundo estrafalario y extraño. Bergson (1900) define la exageración como un tipo de transposición de magnitud, entendiendo la hipérbole como «hablar de las cosas pequeñas como si fuesen grandes, se llama en términos corrientes *exagerar*. La exageración es cómica cuando se prolonga y sobre todo cuando es sistemática. Entonces aparece realmente como un procedimiento de transposición»⁸⁰². La hipérbole tiene un lugar privilegiado en el repertorio humorístico de *Tono* por cuánto encaja con las técnicas gráficas que utiliza para presentar una imagen del mundo desmesurada y absurda. Además, el descubrimiento de una

⁷⁹⁹ «La *amplificatio* (*exaggeratio*; ἀύξισις) es una elevación gradual de lo dado por naturaleza, hecha con los medios del arte en interés de la utilitas causae. La *amplificatio* es, pues, un medio de la parcialidad. Y precisamente tanto en La Esfera intelectual como en la afectiva. La fuentes de pensamiento de la *amplificatio* son los loci» (Lausberg 51).

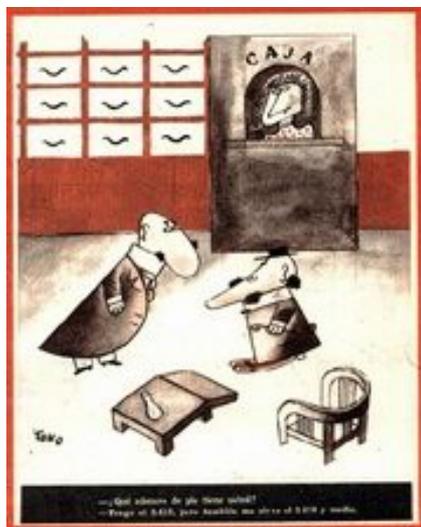
⁸⁰⁰ Tono «El campo» en 1978: 17.

⁸⁰¹ Bergson 1900: 95.

⁸⁰² Bergson 1900: 95.

exageración inesperada en el plano gráfico, y más cuando bien encuadrado pero no delatado en el plano verbal, produce el cosquilleo de la risa.

En la viñeta siguiente se vale, en el plano lingüístico, de la combinación de la hiper especificidad irónica—el detallismo hiperbólico—de la grandeza hiperbólica, mientras el plano gráfico sirve más bien para ubicar el intercambio verbal:



«—¿Qué número de pie tiene usted?
—Tengo el 3.418, pero también me sirve el 3.418 y medio»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 78.

La «grandeza hiperbólica»—el número de pie «3.418»—en la última viñeta ilustra el concepto de la «elevación vertical» que Lausberg explicación de la *amplificatio*, lo que se entiende en la retórica clásica como la exageración. La «amplificación horizontal» irónica de la expresión en el intercambio verbal viene del dilatación del número de pie y la simultánea reducción que comprende buscar un número de zapato medio número más grande:

La función principal de la amplificación es la (vertical) elevación. La realización de

esta elevación (vertical) puede dar como resultado una amplificación (horizontal) de la expresión. Es elevado, pues, verticalmente el objeto del discurso o un pensamiento que sirve para su tratamiento, lo que a menudo tiene como consecuencia una ampliación de la formulación lingüística⁸⁰³.

La magnificación hiperbólica de la inocencia fatua y las sensibilidades particulares a los géneros románticos y folletinescos, concertada con referencias siniestras o banales, produce una parodia tan crítica del *ethos* romántico como puede ser inquietante e irónica. Guillén de Pepe, por ejemplo, del cuento «Vida y arte de Guillén de Pepe», es un artista tan enamorado de todo que se enamora de las moléculas. El amor exagerado que él siente se derrama en una serie de frases—enunciados [2] a [5]—que se vuelven progresivamente ilógicas y disparatadas. En [1] se anuncia el sujeto de la parodia, «la juventud romántica». En los enunciados [2] a [5] se emplea el recurso familiar del sorites, el cual consiste en la serie progresivamente ilógica, en que se extrapola la ya exagerada calidad del amor romántico. En el [6] se sustituye la descripción del amor que Guillén podría sentir hacia la mujer por el amor a la molécula, destacando la ridiculez y el automatismo de las relaciones amorosas según las describen el romanticismo:

[1] Guillén de Pepe tiene, tanto en su vida como en su obra, toda la simpatía fuerte y sana de la juventud romántica.

[2] Antes que un enamorado del arte, [3] fue un enamorado de la vida, [4] un enamorado del fuego interior de la tierra y [5] un enamorado de las moléculas. [6] Estas últimas fueron algo trascendental en su vida desgraciada, y todo aquel que conozca su obra ha de verlo forzosamente con una molécula al lado⁸⁰⁴.

Otra parodia de las emociones hiperbólicas es la horripilada Puri⁸⁰⁵, chica

⁸⁰³ Lausberg 51.

⁸⁰⁴ Tono «Vida y arte de Guillén de Pepe» *La Codorniz*, nº 74, 1-XI-1942.

⁸⁰⁵ En: Tono «Aquella hermosa tarde de verano (novela moderna psicológica, alta, baja, europea y

representativa de la burguesía cursi, que está «loca de dolor», porque descubre que «su Luis tiene huesos, estómago, riñón y bazo». El “descubrimiento” baladí de una inevitable característica fisiológica, la cual es una realidad innegable y básica—la fisiológica—, es recibida e interpretada de una manera que muestra su ingenuidad e ignorancia, como veto aciago a su relación con Luís. Su reacción histriónica, recalca el infantilismo insoportable, el despliegue automático del argumento romántico y las emociones hiperbólicas y desatinadas que evoca.

Digresión, paréntesis y sermocinación: *Aversio a materia*

Los humoristas del 27 heredaron el proyecto estéticoideológico de los novecentistas y particularmente de Gómez de la Serna, quien rechazaba «el absurdo enfoque rectilíneo»⁸⁰⁶ que caracterizaba la novela realista decimonónica, suplantándolo con la digresión⁸⁰⁷ fragmentaria que interrumpe la linealidad cronológica narrativa y que se desemboca en una serie de inconexiones, jocosas por su absurdidad. En la obra de *Tono* la digresión se apodera frecuentemente del argumento, convirtiéndose en el *leitmotiv* de la historia aunque en cuanto retoma el hilo perdido del argumento se reconoce la digresión como un alejamiento analgésico y

algunas cosas más que sentimos no recordar)», *La Codorniz*, nº 55, 21-VI-1942.

⁸⁰⁶ Gómez de la Serna 1936: 189.

⁸⁰⁷ «La desviación del objeto del discurso se llama digressio (disgressus, egressio, egressus, excursus) y consiste en que el orador, en lugar de la materia propiamente dicha, trata otra materia. Como tales pueden funcionar: 1) la situación-discurso; 2) materiae diferentes de la situación-discurso» (Lausberg 219).

anticlimático. Del mismo modo, Moreiro⁸⁰⁸ reconoce la «estructura itinerante» en este humorismo que «tiene absoluta subjetividad, que lo lleva a intervenir constantemente en la historia e, incluso, a manipularla con sus observaciones, sus comentarios y sus juicios, de gran eficacia humorística». El dominio que la digresión ejerce sobre la estructura narrativa se ilustra en el cuento «Variaciones etimológicas», en el que 400 palabras pertenecen al empeño digresivo y 70 al cuento «rectilíneo»:

[1] Un amable lector nos dirige una carta preguntándonos si se debe decir “ir por uvas” o “ir a por uvas”.

[2] Vamos a contestar desde estas líneas con verdadero placer dentro los límites de nuestros modestos conocimientos etimológicos.

Cuando en la vida se nos plantea un problema de semejante magnitud, lo primero que se debe de hacer es consultar la Gramática.

[3] La Gramática es un libro así de gordo, que se llama Gramática, precisamente por eso.

La palabra gramática, como puede verse, está compuesta por la palabra “gra” y la palabra “mática”. La primera significa “gra” y la segunda quiere decir “mática” y las dos juntas quieren decir “gramática”, y lo dicen.

[4] Ahora bien: ¿debe decirse “ir por uvas” o “ir a por uvas”? Contestaremos a nuestro amable comunicante como se merece; pero antes hablaremos un poquito más de gramática, que es tan bonito.

La Gramática, como hemos dicho anteriormente, pero poco, es un libro así de gordísimo que sirve para estudiar Gramática. Es un libro muy bueno, pero no perfecto.

Su imperfección radica en dos importantes defectos: el primero es que se llame de la lengua sin ningún motivo, y el segundo, que dedique parte de su contenido a explicar cosas de la letra hache.

La letra hache es una letra como la parte de abajo de una silla, que no tiene ningún sonido, y por consecuencia, ninguna utilidad, ya que las letras, para que sean buenas, tienen que sonar, y cuanto más, mejor. Por estas razones, la Gramática, que es un libro tan serio, no debiera perder el tiempo en estas tonterías.

La Gramática sirve también para evitar los enfriamientos del pecho. Para ello basta con colocar la Gramática entre la camiseta y la caja torácica, sobre la parte que

⁸⁰⁸ Moreiro, 1999: 44-46.

tengamos más sensible de la camiseta.

Habrán muchos lectores que no sabrán exactamente lo que es la caja torácica, otros que no sabrán lo que es la camiseta y otros que no sabrán donde está la calle de Torrijos. A estos lectores recomiendo mucho consulten antes con alguien para evitar equivocaciones, ya que el colocar la caja torácica entre la camiseta y la Gramática les causaría efectos muy diferentes.

[5] ¡Qué calor hace!

[6] Vamos ahora a contestar a nuestro simpático comunicante sobre si se debe decir “ir por uvas” o “ir a por uvas”.

[7] En esta época no se produce el susodicho fruto. Este motivo es más que suficiente para no suscitar este problema y, en consecuencia, podríamos dejar la respuesta en suspenso hasta el próximo invierno. Por lo tanto el formular esta pregunta son ganas de molestar.

[8] ¿Debe decirse “ir por uvas” o “ir a por uvas”?

[9] Pues bien: se debe decir “ir por uvas” cuando se trate de ir por uvas, y debe decirse “ir a por uvas” cuando se pretenda ir por naranjas. También pueden decirse las dos cosas, pero no a la vez, para evitar confusiones.

[10] Queda complacido nuestro precioso lector, y nosotros hemos acabado el artículo, que es lo bueno⁸⁰⁹.

La digresión —la evasión de la *materia* propiamente dicha—, en este caso en forma de la amplificación retórica del dialogismo —la *sermocinatio*— que consiste en expandir una mera anécdota en un diálogo más extenso, se crea a sabiendas una desviación del discurso lineal de la narrativa, un rechazo de los métodos discursivos establecidos y una perífrasis que señala un desprecio hacia la materia central (escolar, académica). Se emplea un tono afable e informativo —con fórmulas verbales radiofónicas— propio de una respuesta formal a una pregunta sobre la etimología. El cuento comienza con la exposición de la pregunta que serviría de marco temático si

⁸⁰⁹ T.[ono] «Variaciones etimológicas» *La Codorniz*, nº 72, 18-X-1942.

fuera una narrativa o ensayo tradicional; pero a la que –después de la digresión en forma de cuento– sólo se contesta con una tautología: [1] «si se debe decir “ir por uvas” o “ir a por uvas”». De hecho, la pregunta sólo sirve para indicar al lector el marco de la *materia* y para que quede más patente la expresa violación de las reglas discursivas para señalar un desprecio hacia ese tipo de pregunta. El desbordamiento de digresiones que se introducen sutilmente a través de la transición en [2], que confirman con una ironía absoluta e hiperbólica que contestará con «verdadero placer» y que «Cuando en la vida se nos plantea un problema de semejante magnitud, lo primero que se debe hacer es consultar la Gramática». A partir del enunciado [3] y hasta el [7], el cuento es una intercalación exhaustiva de nuevas digresiones absurdas que brotan de la digresión inicial –simplificadora, tautológica, perifrástica y sinecdótica– sobre el primer elemento ajeno al tema que se presenta: «La Gramática es un libro así de gordo, que se llama Gramática precisamente por eso.», decantándose, en su explicación de la gramática, por vertientes inverosímiles tales como la descomposición etimológica falsa y tautológica de la palabra «gramática», el análisis gráfico inconsecuente de la letra «h», y, siguiendo la índole reinterpretaiva –reductora, sinécdotica, descontextualizadora– se expresa la utilidad física bruta del libro de la gramática para calentarse el pecho, evitándose la mención del uso tradicional de la gramática:

La palabra gramática, como puede verse, está compuesta por la palabra “gra” y la palabra “mática”. La primera significa “gra” y la segunda quiere decir “mática” y las dos juntas quieren decir “gramática”, y lo dicen. [...] Su imperfección radica en dos importantes defectos [...] La letra hache es una letra como la parte de abajo de una silla [...] La Gramática sirve también para evitar los enfriamientos del pecho.

Se retoma brevemente el hilo temático inicial, replanteándose la *materia* en la incisión en [4] «Ahora bien: ¿debe decirse "ir por uvas" o "ir a por uvas"?» sólo para confirmar y resaltar su intención digresiva y sugerir que esta digresión sin fin corresponde al tipo de respuesta –la no-respuesta– que la pregunta merece, propinándole la confirmación irónica: «Contestaremos a nuestro amable comunicante como se merece; pero antes hablaremos un poquito más de gramática, que es tan bonito».

Se remata la serie de digresiones y se confirma la evasión total y ruptura con lo que debe ser el tema central en el enunciado [5] con la digresión flagrante: «¡Qué calor hace!», que se diferencia de las demás digresiones en que no se introduce siquiera con una transición exigua, ni tiene relación alguna con las demás digresiones ni con la *materia*, además, es una interjección de raíz situacional-sujetiva, es decir, relacionada con el espacio-tiempo, condición y la experiencia del escritor. Esta “gran” digresión en forma de cuento colma la serie y confirma —si cabe— su descarada huida y violación deliberada de las normas discursivas.

En el enunciado [6], se reitera la pregunta, recordando al lector el marco temático y así insistiendo en la digresión insólita: «Vamos ahora a contestar a nuestro simpático comunicante sobre si se debe decir “ir por uvas” o “ir a por uvas”». Estos retornos falsos repetidos enfatizan lo transgresiva y descarada que pretende ser la digresión y estableciéndola como modo y motivo narrativo: ni la pregunta inicial ni el contenido de la digresión son importantes ni encarados coherentemente; el propósito del cuento entonces, parece ser la promulgación de la digresión como modo narrativo que en este caso desprecia, por la importancia irónica a que se le atribuyen, al tema académico escolar central y la violación del enfoque rectilíneo a través del recurso que

sea. En [7] se responde a la pregunta en un registro altisonante sin demasiado sentido, llamándolo «susodicho fruto»⁸¹⁰, una imitación irónica del lenguaje académico, agregando y resumiendo, en voz propia, que la formulación de la pregunta inicial «son ganas de molestar».

Cuando, al final del cuento, por fin vuelve “en serio” a la interpelación inicial, en el enunciado [8], la respuesta tautológica del enunciado [9] carece de sentido y sustancia, lo cual reitera otra vez su rechazo absoluto de las reglas discursivas, la “rectilinealidad” en general y de la gramática como tema. Esta última y final evasión —la negación rotunda de dar una respuesta coherente— corrobora el hastío incipiente que era palpable desde el principio del cuento. Habla en voz ajena del «precioso, amable y simpático lector», el «verdadero placer» que siente en relación a preguntas de «semejante magnitud».

En los títulos de sus cuentos, emplea una especie de digresión parentética que anuncia la parodia mediante acotaciones disparatadas, graciosamente extendidas y anacrónicas; ofreciendo matices cómicos, excesos, pistas falsas y repeticiones:

«Pepe (Historia sentimental de esta señorita)»

«Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)»

«La señora que nació de espaldas (He aquí una historia científica para médicos, ingenieros agrónomos y muchachas rubias con bigote, cuyo corazón lata apasionadamente por una mujer)»

«El hombre de negocios (cuento que se refiere al hombre de negocios)»

La digresión parentética psuedodidáctica también está al orden del día, como

⁸¹⁰ Crea el efecto del lenguaje académico (y la incorrección) sobre todo a través de las transiciones (inapropiadas): «para no suscitar [...] en consecuencia [...] en suspenso [...] Por lo tanto»

en el siguiente fragmento, en el que se mofa del lenguaje honorífico anticuado y cursi, utilizando la explicación parentética digresiva para ridiculizar el uso del pronombre «os» como tratamiento de «vos» y a su vez tachar las aspiraciones aristocráticas burguesas, convirtiendo la frase «os amo» en un calvario de 128 palabras:

—Os (dativo y acusativo del pronombre de la segunda persona en género masculino o femenino y número plural. No admite preposición y puede usarse como sufijo. Cuando se emplea como sufijo con las segundas personas del plural del imperativo de los verbos, pierden estas personas su "d" final. Exceptúase únicamente "id").

—¿Qué me respondéis? —preguntó, impaciente, el hermoso y apuesto Fernández del Castillo, viendo cómo las Vacas de su hacienda⁸¹¹ se comían las flores de la alfombra. Pero la tierna y suave Abelarda seguía analizando las palabras por él pronunciadas.

—Amo (cabeza o señor de la casa o familia. Dueño o poseedor de alguna cosa. El que tiene uno o más criados, respecto a ellos. Mayoral o capataz. Persona que tiene ascendiente decisivo sobre otra u otras)⁸¹².

El hecho de incluir una definición de la DRAE como paréntesis, llama la atención al uso del pronombre y también –por el hecho de tener que involucrar el diccionario para explicar una simple frase– resalta lo artificial, formal y rebuscado de este uso pronominal arcaico. Cuando *Tono* emplea la digresión, el recurso suele dominar la estructura de la pieza en que aparece, y fiel a esta tendencia, la digresión parentética se extiende sin escrúpulos a la segunda palabra de la frase, «amo». Se aumenta, irónicamente, el enredo de la segunda intermisión digresiva supuestamente aclaratoria cuando se ofrece la definición del sustantivo «amo» en vez de la primera persona del verbo «amar». La elección de que Abelarda entienda «amo» como «dueño, poseedor, el que tiene criados, capataz» en la frase «os amo» (que se traduciría a algo como «soy vuestro amo») también es un comentario jocoso sobre la relaciones de poder entre los

⁸¹¹ «Las Vacas» aquí son mujeres, una simbología bastante manoseado por Tono.

⁸¹² Tono «Aquellos tiempazos (cuento de sociedad, de salones de Luis XV, de damas encopetadas, de severas madres, de lecciones de gramática y de vacas)», *La Codorniz*, nº 74, 1-XI-1942.

sexos⁸¹³, el rol paternalista del hombre hacia la mujer, como la mujer —de la época— entiende las intenciones masculinas y el amor masculino en general que confunde la posesión y el enclaustramiento de lo femenino con el amor.

Onomasiología y semasiología

—¿*Qué son silogismos regulares?*

—*Silogismos regulares son los que no son ni buenos ni malos.*

Como se acaba de ver en el apartado anterior, se emplea la semasiología ingenua, —el preguntarse el significado de una palabra o concepto— en las digresiones y también en sus cuentos pseudodidácticos con el fin de proponer definiciones (la onomasiología) insólitas y humorísticas que dismantelan la importancia de la misma palabra o concepto que definen. Del mismo modo, se proponen figuras onomasiológicas (en este caso la variante *dubitatio*) en propuestas retóricas en la forma de preguntas que ya se han visto como: «¿Debe decirse “ir por uvas” o “ir a por uvas”?» presentadas con el fin de restar importancia de tales preocupaciones escolares. Como explica Lausberg: «Las figuras onomasiológicas muestran las variantes de contenido del reforzamiento y de la debilitación. La configuración formal de ambas variantes acontece en las figuras de la *dubitatio* o de la *correctio*»⁸¹⁴.

⁸¹³ En la definición alternativa de «amo» se incluye «el que tiene uno o más criados» implicando, si se extrapola esta lógica a la frase «os amo» y todo lo que implica (el matrimonio), ella se convierte en una criada cuando se casa.

⁸¹⁴ Lausberg 187.

Anticlímax y *bathos*

En cuanto al despliegue dramático, el anticlímax prevalece como figura retórica en que sirve como comentario final que confirma la ironía que se va hirviendo a lo largo del cuento. Se utiliza el anticlímax «máximo» —el *bathos*— como forma de acabar cuentos sobre amantes y matrimonios, que acaban, después de una letanía de promesas y juramentos dulzones y exagerados, a menudo con un acto aterrador: el suicido inesperado, la despedida impropia, el asesinato, la infidelidad súbita u otra acción de tal estirpe. Dentro del cuento el *bathos* tiene una función confirmadamente catártica después de un diálogo amoroso repleto de exageraciones y emociones cursis: el novio jura y jura su amor y se suicida; se cansan las formas de cortesía y se come al visitado, se habla de su amor precioso y se ingresa en un asilo psiquiátrico o se hace la disputa domestica y se acaba por ahogar a la mujer. Veamos un ejemplo en el cuento «Diálogo entre matrimonios» en que, después del tratamiento delicadito incesante él ahoga a la esposa y hace el amor con las criadas:

ELLA.—¡Cielo mío, cielo mío! ¡Como si fuese tan fácil ser cielo mío!

EL.—Llevas razón, cielo tuyo. (El marido se levanta, ahoga delicadamente a su esposa y después se sube encima de las cuarenta criadas, cuarenta.)⁸¹⁵

Aunque no todo los anticlímaxes son de naturaleza violenta o sexual. Por la frecuencia de su empleo llegan a ser un rasgo estilístico. El cuento «El pundonoroso diestro don Vicente de Triana», por ejemplo, acaba con una serie de saluciones indebidas, irónicamente floridas en su lenguaje figurativo —«hermosos lazos de agra-

⁸¹⁵ Tono «Diálogo entre matrimonios» *La Codorniz*, nº 22, 2-XI-1941.

decimiento»— e inconsecuentes con el resto del texto:

Saludemos desde estas páginas a este pundonoroso diestro y a su criada María, que han demostrado en su primera actuación en nuestras plazas sus conocimientos taurinos. Y saludemos también a su padre, don Vicente Rafals con el cual estamos unidos por hermosos lazos de agradecimiento. Y también saludemos a su tía doña Enriqueta Rafals de Rafals, que tampoco es manca⁸¹⁶.

⁸¹⁶ Tono «El pundonoroso diestro don Vicente de Triana» *La Codorniz*, nº 70, 4-X-1942.

2. Subversión del sentido

*Mi sombrero es para mi cabeza y mi cabeza es también para mi cabeza*⁸¹⁷.

*Y el humorista sabe perfectamente que incluso la pretensión de lógica supera con mucho, en nosotros, la coherencia lógica real, y que si nos fingimos lógicos teóricamente, la lógica de la acción puede desmentir la del pensamiento, demostrando que es una ficción creer en su sinceridad absoluta*⁸¹⁸.

Muchos de los disparates que se identificarían como característicamente *tonescos* se crean a partir de una ligera torsión del sentido ordinario o intencionado. Y para subvertir el sentido —sea lingüístico o lógico— se sirve de una abundancia de recursos retóricos, tal como la antilogía, la anástrofe, el adínaton, las falacias lógicas, la paradoja y el *non sequitor* aunque la subversión del sentido sobrepasa los límites microestilísticos de mecanismos puntuales, también repercutiendo en las macroestructuras de las obras ya que «el “argumento” o la “tesina” revoltea siempre alrededor de una lógica atosigada por “el” absurdo o de un absurdo acogotado por “una” lógica»⁸¹⁹. El mecanismo que mejor engloba la subversión del sentido es «la inconexión», lo que González-Grano de Oro (2004) denomina «el desplazamiento» y «la descolocación» que tienen como fin: «desmontar y desquiciar gran parte de los sistemas establecidos por la lógica y la experiencia habituales»⁸²⁰. Ese desplazamiento hace que «lo humano [sea] un eco lejano» y en sus últimas consecuencias lleva a una

⁸¹⁷ Tono «Y, entonces, mi abuelo contó esto» en Antología del humor en la literatura universal. Fernández Flórez (ed.). 1966: 177.

⁸¹⁸ Pirandello 1968: 25.

⁸¹⁹ González-Grano de Oro 2005: 164.

⁸²⁰ González-Grano de Oro 2004: 166. La equiparación de la mujer casada con el león es recurrente en el humor de Tono. Se asocia y transfiere del león su agresividad y voracidad a la mujer.

deshumanización parecida a la que describe Ortega y Gasset.

En su análisis de la retórica del humor cordonicesco, Llera (2003) emplea el término «burla de la argumentación silogista» para describir las cadenas de frases que simulan el procedimiento, la lógica y la argumentación clásicos, deformando el contenido o la argumentación (falacias formales o informales) intencionalmente para obtener resultados antitéticos, antilógicos o imposibles: intentos contra la razón. El siguiente ejemplo sin firmar (probablemente de Mihura o *Tono* por el contenido y estilo) es una variante de la falacia lógica del silogismo que sigue la pauta: «Sócrates es un hombre mortal. Todos los hombres son mortales. Por lo tanto todos los hombres son Sócrates».

A Isabel le gusta la carne.
También a los leones les gusta la carne.
Por lo tanto, Isabel es un león⁸²¹.

Estas «burlas de la argumentación silogista» son variedades viciosas de la acumulación argumentativa entimémica⁸²². Siguiendo el modelo silogístico de la dialéctica, se descubre que la burla del contenido del silogismo está en que la premisa mayor —cuyo sujeto tiene la mayor extensión— no comparte *en el plano literal* un punto en común con la premisa menor —o sea, son mutuamente exclusivas—. Eso es, que *en el plano literal* ni el concepto «leona» contiene el concepto «Isabel» ni el concepto «Isabel» contiene el concepto «leona»: una leona no puede ser una Isabel y una Isabel no puede ser un leona (se ignora, de momento, el hecho de que el silogismo

⁸²¹ *La Codorniz*, Sin firma, «Isabel y Benjamín», núm. 6, 1941.

⁸²² En Lógica, «entimema» es el nombre del silogismo en el que se ha suprimido alguna de las premisas o la conclusión, por considerarse obvias o implícitas en el enunciado. Al entimema se le conoce también como «silogismo truncado». En nuestro caso la premisa (falsa) obviada es «Los a que les gusta la carne son leones».

es sólo un pequeño juego al servicio de la meta burlesca misógina). El autor sigue la argumentación silogística correcta (y por tanto no nos parece una burla de la *argumentación* silogística, como dice Llera, sino una analogía falsa –una falacia informal– en que el error del silogismo se deriva del contenido del argumento y no de la *argumentación* en sí). En todo caso, se aprecia que *Tono* se opone a la lógica silogística por parecerse a la lógica reductora presente en el modelo escolar. A continuación se inyecta el chiste en el formato de la argumentación silogística clásica para dejar ver que erra al nivel informal (los campos semánticos de las palabras no tienen un punto en común: Isabel no es una leona):

6. *Propositio* (anteposición de la finalidad probatoria): «Isabel es un león».
7. *Praemissa maior* (*subiectio rationis*, premiso mayor): «A los leones les gusta la carne».
8. *Praemissa minor* (premisio menor): «A Isabel le gusta la carne».
9. *Conclusio* (conclusión): «Si a los leones les gusta la carne y a Isabel le gusta la carne, en tal caso Isabel es un león».

Fiel a la receta cordonicesca de amontonar los disparates uno encima de otro hasta perderse el hilo del argumento –el mecanismo de la *mixtura verborum*⁸²³–, la burla concatenacional del silogismo se sirve de la digresión, mediante la cual se confirma y reafirma el *leitmotiv* de las mujeres como voraces y brutales:

Claro está que, como Isabel es hembra, es una leona y pertenece al reino de los carnívoros y a la familia de los felinos. Con un solo zarpazo puede romper la espina dorsal de un toro⁸²⁴.

⁸²³ «La *mixtura verborum* (*synchysis*) es un caos de la sucesión de las palabras en la frase producido por el empleo (la mayoría de las veces repetido) de la anástrofe y del hipébaton. La finalidad de la figura es el juego alienante con la obscuritas y el cumplimiento de las leyes de la *compositio*» (Lausberg 167).

⁸²⁴ *La Codorniz*, Sin firma, «Isabel y Benjamín», núm. 6, 1941. de Llera 2003: 55.

Lo que se estudia en este apartado, los giros de significado y de sentido, son esencialmente falacias lógicas, falacias asociativas, distorsiones y burlas del sentido común que revuelcan, tuercen y confunden la lógica, aplicándola de alguna manera indebida para producir conclusiones y situaciones insólitas de situaciones ordinarias. En «Don Hermógenes y el anillo de goma» encontramos un ejemplo de cuando la subversión pasa de ser un recurso microestilístico a gobernar la macroestructura del cuento (mediante el sorites que se culmina en una paradoja). La historia procede de forma verosímil hasta que la dependienta le pregunta a Don Hermógenes: «¿Le es imprescindible salir?». De ahí, la historia se limita a una secuencia de desatinos lógicos y consejos inverosímiles: «Yo, en el caso de usted, cuando lloviera, me quedaría en casa» hasta la inversión de las circunstancias, cuando Don Hermógenes inyecta el *non sequitor*: «¿Y por qué no sale?» dando lugar a la paradoja final. La frase final, anastrófica, absurda y anacrónica, «Se saludaron y se despidieron», remata el deterioro de la consecuencia y el cualquier sentido que tenía el diálogo:

—Quiero un anillo de goma para tener bien cerrado el paraguas—dijo Don Hermógenes.

La dependienta le entregó un anillo de goma.

—No sirve—dijo Don Hermógenes—Mi paraguas tiene el puño muy ancho.

La dependienta dijo que no tenía otros anillos y los dos se quedaron pensándolo.

—¡Una idea!— dijo la muchacha—. ¿Por qué no compra un paraguas con el mango más delgado? [...]

—¡Ahora está todo bien porque el anillo de goma se ajusta perfectamente al mango de este paraguas nuevo. La pena es que sea un paraguas amarillo con flores verdes. ¿Usted cree que podré ir por la calle con un paraguas de señora? [...]

—¿Le es imprescindible salir?—le preguntó la chica—. Me parece que no será necesario para un hombre independiente como usted y menos cuando llueve. Yo, en el caso de usted, cuando lloviera, me quedaría en casa.

—¿Y si hace buen tiempo qué hago?—preguntó Don Hermógenes—. Me

fastidia quedarme en casa cuando hace buen tiempo. Me parece que a usted también le fastidiaría no salir. [...]

—¿Y por qué no sale?—preguntó de pronto el primo de Don Venerando [Don Hermógenes]—. Se pone usted el sombrero y sale.

—¿Qué sombrero?

—El verde.

—Tengo un sombrero verde, pero es impermeable y lo uso cuando llueve. Cuando hace buen tiempo no me lo puedo poner.

—Pues póngaselo cuando llueva.

—Es verdad—dijo la dependienta— luego eso quiere decir que me lo pondré cuando llueva, y cuando haga buen tiempo me quedaré en casa.

—¡Es una pena!—dijo Don Hermógenes—. Nunca podremos salir juntos. Yo no puedo salir cuando llueve porque tengo un paraguas de señora.

Se saludaron y se despidieron⁸²⁵.

Aunque se apodere del contenido y eventualmente de la macroestructura narrativa, la subversión de la lógica, copiosa en la obra de *Tono* y el Humor Nuevo en general, rara vez —por no decir nunca— llega a afectar los aspectos formales de la obra escrita, a diferencia de la mayoría de los movimientos de vanguardia, como, por ejemplo, ocurría con el *Grupo Poético del 1927* que exhibía «la deliberada falta de sentido, al menos de sentido lógico, [que] se exterioriza en la costumbre de abolir signos de puntuación, distinción entre mayúsculas y minúsculas, etc.»⁸²⁶. Sin embargo, la subversión del sentido impregna todos los niveles de la composición gráfica en como queda patente en su uso del *collage* y la línea geométrica deshumanizadora, ambos de los cuales se verán en el capítulo siguiente.

Paradoja y oxímoron

Pues bien, señor mío: el que usted no diga tonterías no significa que no haya otras

⁸²⁵ Tono «Don Hermógenes y el anillo de goma» La Ametralladora, nº 112, 23-IV-1939.

⁸²⁶ Gaos 2003: 21.

*personas que las digan. Las tonterías existen para que las digan las personas que encuentran un placer en decirlas, y si las tonterías no debieran decirse no existirían y usted no podría no demostrar que es un hombre serio*⁸²⁷.

*La caricature est une image paradoxale, en cela qu'elle s'institue en création par la destitution, la désagrégation, voire la destruction, de son référent*⁸²⁸.

La definición de la DRAE de la paradoja también sirve como descripción de un aspecto esencial del humor *tonesco*, en que es: «extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de las personas. [...] Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera. [...] Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción». La paradoja es más que un mecanismo clave del humor *codornicesco*, es una postura ante la vida. Como mecanismo rebasa los límites estilísticos puntuales, presentándose como un valor estructural determinante que anima una nueva lectura irónica o absurda de la situación original. Las situaciones paradójicas dan lugar a una plétora de personajes con epítetos oximorónicos como «el mendigo decoroso» quien se niega a aceptar la limosna fuera de hora, «el ladrón honrado», y «el preso voluntario». La viñeta siguiente se basa en la paradoja de que el padre de un preso debe cometer un crimen, no para aprovecharse de los frutos de su delincuencia, sino para poder ir a la cárcel a visitar a su hijo: la cárcel aparece como meta de la delincuencia —inversión de causa y efecto— y no como castigo, convirtiéndose en un ámbito hogareño para los delincuentes. Hay otra inversión de lo esperado en que hacer «todo lo posible» por ir a visitar su hijo se

⁸²⁷ Tono. Automentirobiografía 1949: 11-12.

⁸²⁸ Tillier 2005: 209. Traducción: «La caricatura es una imagen paradójica en que se instituye la creación por la destitución, la desagregación, o incluso la destrucción, de su referente».

convierte en este contexto en cometer crímenes.



«Me escribe mi padre que está haciendo todo lo posible por venir a pasar una temporada con nosotros».

Figura: *Tono en La Codorniz*, 1941, nº 15.

Se emplean las paradojas como desviaciones en series de razonamientos que progresivamente conducen a contradicciones lógicas, constataciones ambiguas y en afirmaciones falsas . En el cuento «El inventor», las paradojas intercaladas predominan , compartiendo su funcionamiento con los otros recursos que se acaban de mencionar: «[el inventor] inventó un agujero muy bueno, por el cual no se caían las cosas porque estaba tapado»⁸²⁹. Efectivamente, el inventor no inventó nada –el agujero tapado no es un agujero, es una superficie– y por tanto la otra afirmación (la “segunda lógica” de González-Grano de Oro) basada en que sea una “invención” (y que sea un agujero) «por el cual no se caían las cosas», es irónica, imposible y graciosa.

⁸²⁹ Tono «El inventor» nº 35.

Antilogía, antítesis y malentendidos



«—Esta lucha con las criadas es terrible. Yo he tenido que despedir cuatro maridos en lo que va de mes».

Figura: *Tono en Automentirobiografía*, 1949: 48.

La antilogía y la antítesis son recursos imprescindibles para la creación de perspectivas múltiples, subversiones del sentido y situaciones absurdas. La antilogía y la antítesis, como muchos otros recursos que subvierten el sentido, traspasan los límites de su uso minúsculo y puntual, llegando a apoderarse de macroestructuras de la obra como el argumento, el carácter de los personajes y la narración. La mayoría de lo que hacen las mujeres casadas, por ejemplo, y por lo tanto el argumento, la narración y el despliegue de los cuento en que aparecen, se arraiga en la antilogía, la antítesis y la contradicción. Su tratamiento de la mujer casada utiliza la antítesis anunciada y ella es presentada —no sin su dosis de misoginia— como ilógica

—antitética a la lógica del hombre—, terca, agresiva y manipuladora:

—Eso es; y porque yo diga que quiero ir al teatro, piensas que lo que yo quiero es ir al teatro. ¡Los hombres nunca comprendéis a las mujeres! [...] Cuando una mujer dice que quiere ir al teatro, lo que menos quiere es ir al teatro⁸³⁰.

El resto del cuento es una larga manifestación de series de antilogías —«Solo falta que digas que yo tengo la culpa de que tú tendrás una cabeza»—, contradicciones «porque yo diga que quiero ir al teatro, piensas que lo que yo quiero es ir al teatro», y una desconfianza mezquina y ridícula «Cuando tú me traes al teatro será por algo. / Cuando tú tienes esa cabeza será por algo. / Sabe Dios con qué intención dirás tú “ocurren”. / ¡Sabe Dios con qué intención se habrá tirado por el Viaducto!» por parte de la mujer, comparadas con el sufrimiento beatífico del marido que acaba, de manera típica en los cuentos de *Tono*, por suicidarse.

[Doña Antonia]—Cuando tú me traes al teatro será por algo.

[Marido]—No. Antonia. Yo te he traído al teatro porque siempre estás diciendo que quieres ir al teatro.

—Eso es; y porque yo diga que quiero ir al teatro, piensas que lo que yo quiero es ir al teatro. ¡Los hombres nunca, comprendéis a las mujeres!

—Yo reconozco que no soy muy inteligente; pero si tú dices que quieres ir al teatro, creo que lo más lógico es pensar que quieres ir al teatro.

—Cuando una mujer dice que quiere ir al teatro, lo que menos quiere es ir al teatro.

—Llevas razón, Antonia; pero es que como tengo esta cabeza...

—Cuando tú tienes esa cabeza será por algo.

—No, Antonia. Yo tengo esta cabeza porque me ha salido en la cabeza, pero te juro que yo no he hecho nada por tenerla. Me daría igual tener en la cabeza una bola de billar, un perrito o un torero de Triana.

—Eso es una excusa; todos tenemos una cabeza en la cabeza. [...]

—¡Qué cosas se te ocurren!

—Sabe Dios con qué intención dirás tú “ocurren”.

—Contigo no se puede.

—¡Eso es! Solo falta que digas que yo tengo la culpa de que tú tendrás una cabeza.

—No; pero tú vas a tener la culpa de que la pierda.

⁸³⁰ T.[ono] «Mujeres egoistas» *La Codorniz*, nº 49, 10-5-1942.

—No me chocaría nada. El otro día perdiste el paraguas; el mes pasado perdiste el perro, y el año pasado perdiste la vaca de recibimiento.
—¡Pero si nunca hemos tenido vaca en el recibimiento!⁸³¹
—No importa; pero la perdiste.
El marido de doña Antonia se dirige al Viaducto y se arroja por él. Doña Antonia, al enterarse de la noticia, exclama:
—¡Sabe Dios con qué intención se habrá tirado por el Viaducto! Seguramente para llegar a la calle de Segovia⁸³².

El malentendido es una manera impar de hacer que los personajes actúen de forma inconsecuente. Su uso escrupuloso le hace un recurso vital, inesperado y gracioso, especialmente cuando se ofusca la *perspicuitas* y admite dos o más posibilidades de comprensión: «Le indicó por señas que se sentara en una silla; pero ella no comprendió bien, y se comió el pan que había sobre la mesa»⁸³³. Los fallos en la formulación intelectual (*inventio*), verbal (*elocutio*), transmisión (*narratio*) y recepción del mensaje promueven situaciones en las cuales sus técnicas humorísticas se despliegan: «El humorista que expresa algo desde el vanguardismo sabe del continuado⁸³⁴ tropezar que es hablar o escribir; conoce la pobreza léxica que amenaza o acompaña en múltiples ocasiones a la elocución»⁸³⁵.

Los malentendidos (*malentendus*), en que una persona quiere decir una cosa y otra se propone algo distinto, son una gran fuente más de humor cómico, por el mismo principio de ambigüedad y contraste⁸³⁶.

⁸³¹ Así en el original.

⁸³² T.[ono] «Mujeres egoístas» *La Codorniz*, n° 49, 10-V-1942.

⁸³³ Tono «La primera» *La Codorniz*, n° 42. Ya se ha visto que cuando la mujer come o bebe, especialmente “todo de golpe” es un acto que muestra su verdadera naturaleza de animal.

⁸³⁴ Así en el original.

⁸³⁵ González-Grano de Oro 2004: 293-294.

⁸³⁶ Hazlitt 1818 [1999]: 6. Así en el original.

Imposibilidades y adínaton

El *adynaton*⁸³⁷ o *impossibilia* comprende una paradoja, y se aproxima en su funcionamiento y descripción a la antilogía, la antítesis y la hipérbole. “La imposibilidad”⁸³⁸ es el recurso de la fabricación de situaciones imposibles, ilógicas, ilusorias o físicamente inadmisibles, el empleo de falsedades (evidentes) cómo si fueran verídicas, y la creación de contradicciones implícitas que se derivan de las consecuencias de la argumentación. El manejo de imposibilidades como si fueran posibilidades es uno de los motivos humorísticos habituales de *Tono* ya que da lugar a la perspectiva múltiple y polisemia en que el entretener simultáneamente las afirmaciones incompatibles -la posibilidad y la imposibilidad- puede dar lugar a la ironía, la ambigüedad (polisémica) y la segunda interpretación, lo cual ocurre en la siguiente viñeta: un hombre de cincuenta años que «ya es sexagenario».

⁸³⁷ Presentación de un hecho imposible como posible.

⁸³⁸ En este humor inverosímil, «la imposibilidad» es ubicua desde la representación gráfica naïf a la hartura de situaciones estrambóticas.



«—Ahí, donde usted le ve, no tiene más que cincuenta años y ya es sexagenario.»

Figura: Tono *Automentirobiografía*, 1949: 46.

La contradicción se logra a menudo a través de la disparidad entre los mensajes en los medios escrito y gráfico. Cristina Peñamarín describe ese fenómeno como la articulación de «lenguajes visuales y verbales en diversos niveles de significación, algunos de los cuales interactúan entre sí en un modo determinado: bien uno desmiente al otro, como en el humor, bien uno hace ver el otro bajo una luz peculiar, como en la metáfora»⁸³⁹.

La contradicción, el desmentir en un medio lo que se confirma en el otro, representa, esencialmente la mentira, la imposibilidad, y el disparate; se produce el adínaton, por lo que contiene de la paradoja formada entre la discrepancia de los dos planos conceptuales:

⁸³⁹ Peñamarín 1996: 109.



«—Se ha debido usted confundir, porque yo no tengo teléfono».

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 2.

La imposibilidad también puede originarse en un sólo medio, o en una sola frase, como «nacer con cinco años»⁸⁴⁰ (la segunda imposibilidad que hemos visto asociada a la edad) o una locución contradictoria acompañada por un dibujo reiterativo:



«Es un Goya auténtico, pero se lo vendo barato porque lo tengo tripartido...»

⁸⁴⁰ Tono, «Falsas biografías Diane Durban» *La Codorniz*, nº 55.

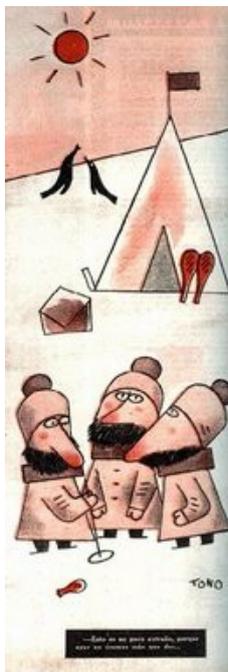
Figura: Tono en *La Codorniz* (portada), 1942, n° 25.

La imposibilidad también ocurre cuando, como en el siguiente chiste de «Chistes horribles», una imposibilidad es reiterada como modo de refutación y el otro personaje –ingenuo, tan necio que no ve la imposibilidad– interpreta la reiteración como una confirmación de su veracidad. La respuesta, por tanto, del segundo personaje es irónica, inverosímil y graciosa:

[Jefe] —¡Es la cuarta vez que se ha muerto su mujer en lo que va de un mes!...
[Empleado] —¿Y yo qué culpa tengo?»⁸⁴¹

A pesar de que la imposibilidad brota de la contradicción entre la realidad y las posibilidades lógicas, “la imposibilidad que ha ocurrido”, como en el caso de los tres esquimales varones en la siguiente viñeta, puede sugerir una explicación paranormal o extravagante ya que el dibujo –el plano que ostensiblemente representa la realidad física– lo confirma:

⁸⁴¹ Tono «Chistes terribles» *La Codorniz*, n° 36, 1942.



«—Esto es un poco extraño, porque ayer no éramos más que dos...»

Figura: Tono *La Codorniz*, nº 50, 1942.

La imposibilidad más común y emblemática del humorismo *tonesco* se produce en la hiperbolización a servicio de la parodia de la verbosidad del género romántico para la cual se enumeran una serie de características físicas contradictorias, como en la acumulación antitética: «era alto, bajo, moreno, rubio»⁸⁴². Llera (2003: 54) llama este tratamiento «incongruencia humorística» dice: «La coordinación puede darse incluso entre palabras antitéticas».

⁸⁴² Tono «Pepe» *La Codorniz*, nº 28, 1942.

Inversión, desconcierto, *hysteron proteron* y perversión: Anástrofe y hipérbaton

Por la anástrofe se entiende el desplazamiento de palabras dentro de la misma frase con que se produce una inversión, un reversamiento o una alteración sintáctica. Lausberg especifica que la anástrofe «(*inversio, reversio, perversio*) es el cambio de lugar, contrario a la *consuetudo*, de miembros de la oración sucesivos. Es una figura de dicción a la que, como figura de pensamiento, corresponde el *hysteron proteron*»⁸⁴³. Por el efecto deseado del reposicionamiento de las palabras fuera de sus posiciones esperadas, la anástrofe se utiliza tradicionalmente para embellecer el lenguaje poético o para dar énfasis o en la obra de *Tono* para *burlarse* del lenguaje poético embellecido. El posicionamiento del adjetivo convierte expresiones y a las realidades a que aluden, en clichés, como hace a los «los bellos señoritos y las bellas señoritas»⁸⁴⁴. En el español moderno, la anteposición resulta estilísticamente cargante. No cabe duda de que su uso en la obra de *Tono* está al servicio de la parodia y la crítica del lenguaje literario, culto y cursi (Moreiro 1999: 52).

En el cuento «En menos que canta un pollo», la burla del lenguaje poético asociado al Romanticismo se anuncia por la posición anastrófica del pronombre reflexivo en «llevóse» y el posicionamiento menos frecuente del adjetivo por delante del sustantivo en «suave y tenue luz», entre las otras abundantes instancias de parodia:

El sol del atardecer brillaba en el horizonte, bañando la terraza con una suave y tenue luz de oro. El aire perfumado olía a jazmines y a tierra.

⁸⁴³ Lausberg 164.

⁸⁴⁴ Tono «¡Viva la mar, qué es mi tierra!» n° 59, 19-VII-1942.

Aurelio llevóse las manos al sitio donde tenemos el corazón y el pañuelo de batista y miró a su amada fijamente en la nariz, que es lo que más suele sobresalir de nuestras amadas.

—¿Me amas?—le preguntó.

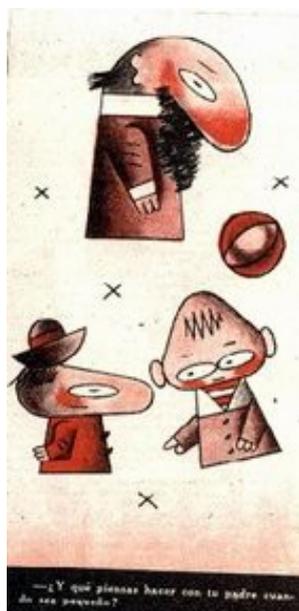
Ella respondió:

—¿Y qué es «amas»?⁸⁴⁵

La anástrofe sintáctica, es decir, el alboroto a nivel significativo y lógico, funciona como un fundamento de la presentación estrambótica y disparatada del mundo y del juguete verbal. En la siguiente viñeta, se trueca la relación entre el hijo y el padre, y es el hijo quien le habla del futuro al padre (el *hysteron proteron*), invirtiéndose el concepto del envejecimiento. Dice: «cuando el padre sea pequeño»⁸⁴⁶. Hay una inversión global de la escenificación en que los dos niños, apartados del hombre, hablan de él con gestos y posturas adultos que parecen indicar el establecimiento de un discurso serio: las manos detrás de la espalda y el dedo que indica, mientras el padre juega con una pelota. Si se considera el balancín de edades, se detecta rápidamente que la lógica del diálogo (dejando aparte la imposibilidad física del rejuvenecimiento de los adultos) es fallida, ya que por un lado se afirma tácitamente que los pequeños son maduros y que el adulto es inmaduro pero por otro lado se afirma que el padre, «cuando sea pequeño» (y ellos serán ostensiblemente adultos), necesitará su cuidado, una contradicción de la idea que la viñeta propone, el joven como maduro.

⁸⁴⁵ Tono «En menos que canta un pollo» *La Codorniz*, nº 179, 7-I-1945.

⁸⁴⁶ La idea podría haber sido sugerida, también, por la obra de Jardiel Poncela, Cuatro corazones con freno y marcha atrás.



«—¿Y qué piensas hacer con tu padre cuando sea pequeño?»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 37.

«La inversión», el poner al revés, es un procedimiento clásico del chiste que *Tono* emplea a menudo *in extremis* para subvertir las relaciones intrínsecas y físicas mediante la imposición de esquemas fallados y la desconexión de las expectativas discursivas del lector a favor de la elasticidad conceptual, la veracidad relativizada, la polisemia y la perspectiva multifocal. El mecanismo de la inversión del sentido consiste en presentar o interpretar (al revés) las propiedades, las relaciones físicas y sociales establecidas o la lógica de un elemento verbal o gráfico, como, por ejemplo, en la inversión de la función y la propiedad en: «una patata para pelar cuchillos»⁸⁴⁷ o el clásico intercambio de los elementos de una locución chistosa que produce otro sentido sintáctico (estrambótico): «esta mosca tiene un café»⁸⁴⁸. Pero como la mayoría

⁸⁴⁷ Tono «El inventor» *La Codorniz*, nº 35, 1942.

⁸⁴⁸ Tono «Café» *La Codorniz* nº 3, 1941.

de los recursos que emplea *Tono* para su humorismo, la inversión está sujeta a la inyección greguerística:

Se pone el árbol encima del campo y se sopla mucho para que se muevan las ramas y no parezca una oficina⁸⁴⁹.

Como se ha visto, en el mundo *tonesco* el sentido tiene un carácter cambiante, y la relación entre causa y efecto es de las primeras que se baraja. En el cuento «La voz» se invierte por el empleo de la relación etimológica parasintética⁸⁵⁰ entre «toro» y «torero». La inversión de causa y efecto conduce a la ambigüedad semántica. En este caso, la ambigüedad puede conducir a la simple incongruencia, la idea de que el toro necesita al torero para desempeñar una de sus características de toro o igualmente la reinterpretación etimológica del sentido ambiguo del sufijo «-ero» (indicativo de oficio, ocupación o profesión) para decir «alguien que trabaja con toros» (como en las palabras «jornalero» y «librero») o «alguien que hace toros» («costurera», «zapatero» y «panadero»), tanto como la simple inversión etimológica que da lugar al razonamiento paradójico: —Y un toro no puede ser toro si no tiene torero»⁸⁵¹.

Las inversiones del sentido no sólo vienen del campo lingüístico, también vienen de la reinterpretación de la realidad hecha por los mismos personajes en la cual se juega con la inherente ambigüedad de las acciones, la polisemia, la multifocalidad de perspectiva y las interpretaciones de un peso social específico, interrumpiendo tanto las expectativas del lector como las de los otros personajes. En la siguiente viñeta de *Automentirografía* en 1949, resulta que el hombre —que parece un

⁸⁴⁹ Tono «El campo» en 1978: 15.

⁸⁵⁰ Formación de vocablos en que intervienen la composición y la derivación; p. ej., pordiosero, picapedrero.

⁸⁵¹ Tono «La voz» *La Codorniz*, nº 43, 1942.

mendigo— dice, al reproche de la mujer, que no está pidiendo dinero sino «enseñando la mano», un juego semiótico en que les separa una brecha el significado y el significante :



«—¿No sabe que no se debe pedir?
.Yo no pido. Es que le estoy enseñando la mano—

Figura: *Tono en Automentirobiografía* 1949: 113.

Sin sentido y *nonsense*⁸⁵²

El *nonsense* y la falta de correspondencia lógica, sintáctica y semántica entre los componentes del discurso son un pilar principal del humor *tonesco*, los cuales

⁸⁵² «El anacoluto» es la incoherencia en la construcción del discurso. También denominado solecismo, se puede entender por la expresión incorrecta que se produce al cambiar de construcción a mitad de la frase dejando aislado algún término al que le falta la correspondiente concordancia con la primitiva intención del emisor del mensaje; es, pues, una inconsecuencia en la construcción de la frase, y caracteriza el habla descuidada y coloquial.

sobresalen por su desconexión radical sistemática del sentido. Su humor, de giros inesperados y finales anticlimáticos, es un alejamiento consciente de las posibilidades lógicas a fin de dar con un elemento incongruente o imposible que sirva de base para toda una secuencia de afirmaciones secundarias —una segunda lógica—. Esas afirmaciones secundarias desatinan (existen para eso) aunque con el amontonamiento de propuestas atosigadas por una lógica desviadora, se ofusca el fallo exacto en el desbordamiento ajetreado y el lector se encuentra con la inexplicabilidad de la conclusión, consciente de que ha habido alguna tergiversación pero sin saber exactamente dónde. Muchas veces el fallo no sólo es difícil de identificar sino de refutar ya que se basa en una —leve— distorsión de las leyes más fundamentales de la lógica y la identidad.

Las relaciones e identidades más básicas: antológicas, numéricas, lingüísticas, etc. son las que se violan para producir los resultados más disparatados y extraños. Basta con presentar, sin más, una premisa implícita (deducida) que viole una ley básica, universal e ineluctable, tal como la ley de identidad en que hay una correspondencia entre el ser (papá) y el cuerpo (dos guardias). En la viñeta a continuación, se propone la antológica de que «mi papá son dos guardias» que viola la contigüidad entre la unidad (un papá) y la desunidad (dos guardias), sugiriendo a la vez la noción fantasiosa del hombre con dos cuerpos (una conciencia compartida entre dos cuerpos). La antilogía se produce a partir del deseo del segundo niño de superar la clásica constatación provocadora del primero sobre el poderío de su papá; pero en vez de superarlo de forma relativa (con otra categoría como «policía» o «bombero»), la supera *absolutamente*, es decir, de forma matemática, multiplicando su propuesta por

dos, originando la violación de una ley de la identidad y el sin sentido:



«—Mi papá manda mucho porque es guardia.
—Pues el mío manda más porque son dos guardias».

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 37.

En el “sin sentido” —a diferencia del *non sequitor*— se sigue un argumento y procedimiento lógico (significante) pero el contenido (significado) del mensaje contiene una premisa tácita fallida. Por ejemplo, en la siguiente viñeta, la premisa (tácita) fallida es que «la tortilla es parte o aspecto del campo», sobre la cual se forma la pregunta, necesariamente fallida, que resulta graciosa y divertida puesto que su fallo exacto no es evidente..



«—Y aparte de la tortilla, ¿qué es lo que más le gusta a usted del campo?»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, n° 46.

Non sequitor, falacias lógicas y asociativas

*Suplantación de la realidad observable por otra distinta, cuyo sistema lógico resulta desconcertante y hace que cualquier cosa sea posible. Los personajes tienen reacciones imprevisibles y los relatos adquieren una notable semejanza con las historias que podrían ocurrírsele a un niño [...]*⁸⁵³.

A largo de este trabajo, cohabitando con otros recursos retóricos y humorísticos, se han visto ejemplos de falacias lógicas y *non sequitor* en que se abusa del razonamiento lógico y el procedimiento discursivo establecido. La falacia lógica se junta por afinidad con la paradoja, la imposibilidad, la antilogía y el sin sentido.

Veamos un ejemplo en el cuento «El cortijo»:

En los cortijos hay también unos animales muy gordos que se llaman toros y que son igual que las vacas, pero son toros⁸⁵⁴.

⁸⁵³ González-Grano de Oro 2005: 79.

⁸⁵⁴ Tono «El cortijo» en 1978: 19.

Aquí se equiparan –por premisa tácita falsa– los toros con las vacas y después se niega la equivalencia, confundiendo la definición relajada aceptable que se basa en que son el varón y la hembra del mismo tipo de ganado mayor, bóvido o vacuno –«los toros y las vacas son iguales»–, sólo para insistir en la falsedad de su propia propuesta –«pero son toros»– (los toros no son iguales a las vacas), invocando la interpretación literal (inaceptable) de la definición relajada. La clave de lo que separa esta frase de una frase “normal”, y lo que la hace graciosa, es el uso de la palabra absoluta «igual» en vez del símil «como» que permite la interpretación literal inaceptable, enredada y enigmática.

Los *non sequitor* reemplazan el elemento lingüístico, antecedente lógico o acción condicionada por la sociedad por otra incongruente, incoherente y preferiblemente estrambótica, subvirtiendo el buen sentido del «respetable público». Los juegos de los *non sequitor* se intuyen de forma espontánea, y, de hecho, su comprensión heurística –una de las características del humor en la que *Tono* y otros teóricos insisten– rompe categóricamente con las expectativas del lector por su extrañeza y por la sustitución de las relaciones de subordinación y la coordinación de realidades heterogéneas que carecen de compatibilidad semántica (Moreiro 1999: 48) aunque el mecanismo del *non sequitor* sea previsible por su recurrencia y su elevación a recurso estándar en la obra de *Tono*.

Lo que parece ser un simple *non sequitor* puede guardar, para el lector habitual, observaciones satíricas o críticas veladas; como la observación sobre Paulita, en el siguiente fragmento, que después de decir «Gracias» es descrita como habiendo

«ido a un colegio de pago...», una constatación irónica que la identifica como el sujeto (la joven burguesía insulsa) del retrato crítico::

—Gracias— respondió Paulita, que había ido a un colegio de pago...
—Mi padre dice que eso de tener gas es para la gente que no tiene nada que hacer...
Paulita dijo que Pepe era el primer hombre sincero que había conocido, pues ninguno, hasta ahora, le había explicado lo que era el gas y lo que era la luz eléctrica...
—Sí, pero tú eres un hombre⁸⁵⁵.

El siguiente ejemplo viene de un cuento de la revista *La Ametralladora* titulado «Don Venerando en la zapatería», en que *Tono* aplica falacias lógicas y leves distorsiones semánticas a la lógica para llegar a una conclusión imposible pero, a primera vista, lógicamente correcta.

—¿Vende usted zapatos?—pregunté al empleado.
—Naturalmente.
—Bien—dijo Don Venerando—. Entonces, ¿podré tener un gallo?[...]
—Si quiere un gallo, vaya a la pollería y no venga a una zapatería.
—Según usted—dijo Don Venerando mirándole severamente—, ¿los que quieran tener gallos no pueden entrar en las zapaterías?⁸⁵⁶

Todo se empieza a desatarse cuando se lanza una pregunta con el formato de falacia lógica: «¿Si usted vende zapatos entonces puedo tener un gallo?». Lo cual se hace como predicado a una segunda lógica basada en la reinterpretación semántica de la reacción del zapatero a la primera postulación falsa, «si quiere un gallo, vaya a la pollería y no venga a la zapatería». Aparte del desvío semántico de «no venga» a «no puede entrar», en cuanto al empleo estricto de la lógica, Don Venerando interpreta correctamente la frase del zapatero. Aunque aparentemente lógica, la interpretación semántica de Don Venerando de la frase del zapatero hace que su conclusión sea

⁸⁵⁵ Tono «La primera tarde» *La Codorniz*, nº 42.

⁸⁵⁶ Tono «Don Venerando en la zapatería» *La Ametralladora*, nº 112, 23-4-1939.

torcida —el zapatero no le prohíbe la entrada sino le manda al sitio correcto— y que se revuelvan los desatinos de la lógica, los *non sequitor* y las interpretaciones semánticas erróneas.

El *non sequitor* no sólo abre el camino para la introducción de paradojas y falacias lógicas sino se presenta, también, como un recurso humorístico independiente. El *non sequitor* contribuye al efecto disparatado y estrambótico del humor, produciendo un texto desjuntado y haciendo gracia por la irreverente y deliberada desconexión de las relaciones lógicas y las interrupciones del discurso estándar. Se emplea el *non sequitor* con bastante frecuencia y eficacia humorística, como en el cuento «Una tragedia rojo y plata», en que la conversación es una ráfaga de respuestas *non sequitor* y falacias lógicas totalmente desatinadas:

- Sí. Soy torero desde hace mucho tiempo. ¿Y ustedes? [...]
- Nosotras somos de Murcia.
- Hacen ustedes bien. Yo, si pudiera, también sería de allí; pero no tengo tiempo para nada⁸⁵⁷.

Otro empleo predilecto del *non sequitor* de *Tono* es la pregunta *non sequitor* en que uno pide o intenta comprarle algo de alguien que debería saber la respuesta a su pregunta o tener el objeto que busca. En violación de las expectativas lectoras, el interlocutor, después de negarle la petición, repite la misma petición o la pregunta a la persona que acaba de preguntársela. La reformulación inmediata, mecánica y amnésica de la pregunta o petición es absurda (y graciosa) porque viola la suposición de que el locutor (ya que ha pedido algo) no tiene lo que pide o no sabe la respuesta a su propia pregunta. La reformulación de la pregunta hace que la petición original sea

⁸⁵⁷ Tono «Una tragedia rojo y plata» *La Codorniz*, nº 29, 1942.

reinterpretada como retórica, se entiende que el interlocutor *también* necesita el objeto pedido, que el producto escasea, o que la razón por la cual el locutor preguntaba era para *saber* si lo tenía y no para comprarlo. La siguiente viñeta ejemplifica esta clase de pregunta *non sequitor*:



«—¿Tiene usted algo para matar las ratas?
—Yo no. ¿Y usted?»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 51.

Literalismo

*¡Cuánta felicidad se escondía tras este confeti! Y no es que pretendamos decir que la felicidad puede esconderse detrás de un confeti, pues tendría que ser una felicidad muy pequeña; se trata, tan sólo, de un símbolo; pero ¿qué sería de nosotros sin símbolos que llevarnos a la boca?*⁸⁵⁸

—Vengo a pedir la mano de su hija Pablita— dijo tímidamente el joven inexperto.
—¿La mano de mi hija?— preguntó extrañado el celoso padre—. ¿Y para qué quiere usted la mano de mi hija? ¿Es que no tiene usted manos?⁸⁵⁹

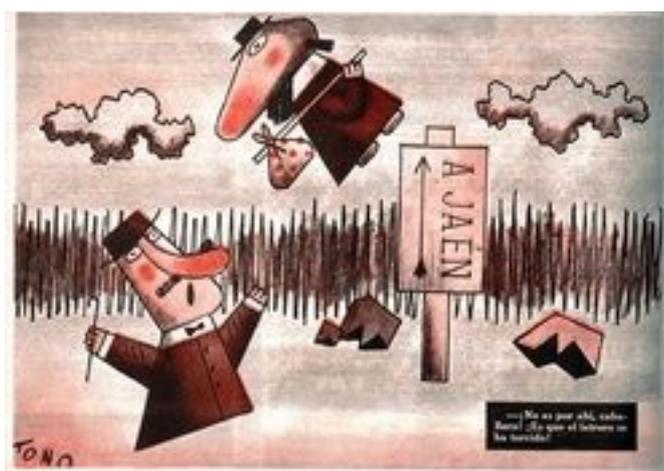
Tono utiliza dos variantes del literalismo: el «literalismo común», que consiste en el ajuste interpretativo (intencionado) del contenido del plano figurativo al plano literal, lo cual suele producir toda una clase de conclusiones erróneas y da lugar a la ironía o la paradoja. En cuanto a su funcionamiento retóricohumorístico, el literalismo explota el extravío del plano literal, el guirigay de los varios significados hipotéticos —confundiendo, sobre todo, la denotación y la connotación—, y el lenguaje poético o figurativo. Para que funcione el literalismo como recurso humorístico, el receptor tiene que poder identificar el sentido original (figurativo) y percibir su inserción y reinterpretación (cómica) en el plano literal.

Tono emplea el «literalismo literario» que es más lingüístico y más obvio que el «literalismo común», en que el mismo personaje o narrador, en un paráfrasis, emplea una segunda interpretación como abuso específico de la descripción figurativa. La segunda interpretación, sin embargo, no se queda en el nivel teóricointerpretativo sino se expresa directamente como consecuencia física, haciendo la interpretación literal mucho más violenta, estafalaria, absurda y aún menos plausible. Por ejemplo,

⁸⁵⁸ Tono 1954 Los caballeros las prefieren rubias: 30.

⁸⁵⁹ Tono «Petición de mano» *La Codorniz*, n° 448, 1950.

en «Pepita, Purita y Pedrita» se entiende la interpretación literal de «la caída de la noche» pero *Tono* no para allí, hay una doble transposición del plano figurativo al literal conceptual y después al plano físico con sus consecuencias físicas: «Entonces salieron de debajo de la noche que se les había caído encima»⁸⁶⁰. En la siguiente viñeta se ofrece otro ejemplo de la interpretación literal transpuesta al nivel “real”, esta vez a través de su exposición en el medio gráfico, el cual tiene un nivel representativo superior –menos abstracto– que la descripción verbal (lingüística) y por tanto es más representativo y próximo a la realidad (física). La traducción al medio gráfico, por tanto, de la interpretación lingüística es la traducción de contenido del plano locativo (fallido) al plano gráfico (más próximo y representativo de la realidad), lo cual magnifica la imposibilidad y calidad disparatada inherentes en la traducción original y hace que la violación generada de esa transposición sea más chocante y que se desencadene, por ejemplo, en la violación de las leyes físicas:



«-¡No es por ahí, caballero! ¡Es que el letrero se ha torcido!»

Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1942, n° 43.

⁸⁶⁰ Tono, «Purita, Pepita y Pedrita» n° 29.

El segundo ejemplo gráfico, firmado por *Tono*, parece un dibujo de Mihura (identificable por el uso de la línea (del cuerpo y bigote) y la sombra). En este caso el plano gráfico no reitera la interpretación literal que ocurre en el plano escrito (del significado relativo de la palabra «aquí»). La interpretación literal de «aquí» no se presta a la violación de las leyes físicas. La representación gráfica se limita, pues, a representar los personajes y la situación:



—Doctor, siento un dolor aquí...
—¿Aquí, en esta habitación?
—Sí.
—Bueno, pues entonces vámonos al pasillo.

Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1941, nº 29.

La interpretación literal del lenguaje figurativo –lo que se llama aquí el «literalismo»– es común como recurso humorístico cuando es la interpretación de la ambigüedad lingüística, encaminando el texto hacia una dirección no esperada. En la transferencia del contenido del mensaje del plano figurativo al plano literal se barajan y

se reemplazan espontáneamente las relaciones esperadas, produciendo situaciones chocantes, incongruentes y disparatadas. No es de extrañar, por tanto, que sea un acercamiento favorecido por *Tono*.

Las reinterpretaciones chuscas y descabelladas, transferidas al formato gráfico, tienen un impacto visual excepcional ya que el elemento “literalizado” (en el siguiente ejemplo es el peso) se manifiesta de forma física. Lo que se “literaliza” no se deriva siempre del plano escrito sino también puede provenir de la interpretación gráfica sin antecedente verbal, como en la siguiente portada de *La Codorniz*:



«-No sé lo que me pasa, doctor... Pero desde hace unos días me noto un peso terrible en la cabeza...»

Figura: *Tono* en *La Codorniz* (portada) 1941, n° 27.

El literalismo surge a menudo en la obra de *Tono* por ser el “recurso antiretórico” que interrumpe el funcionamiento del plano figurativo que todos los recursos retóricos

producen, y es conveniente para la parodia crítica de las frases hechas, para la cual se aprovecha su componente figurativo que, tomado literalmente, hace la frase inadmisible o ridícula. En el cuento «Don Vicente y Doña Aurelia», por ejemplo, se critica, a través de la reinterpretación literal, la vacuidad del discurso producido por el empleo de las frases hechas:

—Siempre serás la misma.

—Claro que siempre seré la misma. No voy ahora, a mi edad, a convertirme en un bombero⁸⁶¹.

Pertinente a la discusión del literalismo en la obra de *Tono*, González-Grano de Oro añade, sobre el literalismo del Humor Nuevo, que: «aprovechando su sentido literal, el Humor Nuevo, consciente de los alicientes del juego que ello comporta, puede ofrecer una interminable lista de ejemplos en los que, extraído su jugo “idiomático”, la nueva frase queda, al desnudo, devuelta a su significado original»⁸⁶².

⁸⁶¹ Tono «Don Vicente y Doña Aurelia» *La Codorniz*, nº 111, 1943.

⁸⁶² González-Grano de Oro 2004: 280.

Sorites, concatenación, metalepsis, zeugma complejo y amplificación congeries.

*Aquel inventor era un señor como usted, como yo y como doña Antonia...*⁸⁶³.

Tono emplea habitualmente una serie de herramientas retóricas que amplifican el desconcierto creado por el empleo subversivo de otros recursos retóricos y que desbaratan directamente la estructura lógica. Ya se han visto varias, como el literalismo y el *non sequitor*, las otras principales son: el sorites⁸⁶⁴, la concatenación⁸⁶⁵ (o conduplicación), y la serie ilógica (una variedad del sorites en que los elementos no se conectan por un razonamiento lógico) que se agrupan aproximadamente bajo el término retórico «*amplificatio congeries*»: «una acumulación (no por necesidad gradualmente ascendente, sino también por ejemplo, caótica de sinónimos (*congeries verborum, exaggeratio a synonymis*) o de miembros enumerativos (*congeries rerum*)»⁸⁶⁶. El desmoronamiento de la estructura lógica y del mismo argumento se llevan a cabo a través de la introducción del germen del fallo inicial que se repetirá, se magnificará y del cual se desplegarán “lógicamente” toda una serie de disparates que progresivamente se decantarán hacia la imposibilidad, la digresión y la incoherencia. Como se ha visto, este apoderamiento —la intrusión y magnificación de la ilógica— se consigue a través de casi cualquiera de los recursos humorísticos que engendran el fallo en el razonamiento aunque lo que nos concierne

⁸⁶³ Tono «El inventor» *La Codorniz*, nº 35, 1942.

⁸⁶⁴ Falacia o razonamiento erróneo compuesto de muchas proposiciones encadenadas, de modo que el predicado de la antecedente pasa a ser sujeto de la siguiente, conllevando una falsedad que se quiere hacer pasar por cierta revistiéndola de apariencia de racionalidad. El sorites emerge cuando la serie ilógica es más que una serie adinatónica, habiendo alguna relación lógica o causal entre los elementos.

⁸⁶⁵ Figura que consiste en empezar una cláusula con la voz o expresión final de la cláusula anterior de forma que se encadenen en serie varias de ellas.

⁸⁶⁶ Lausberg 55.

es entender la manera de encadenar las proposiciones que conduce a la falacia aparentemente racional. Como es de esperar, en ejemplos anteriores, se han dado ejemplos del sorites y concatenación ya que son el recurso, de alguna manera, del encadenamiento o amplificación de los resultados de otros recursos: las falacias, el *non sequitor*, el literalismo, la digresión –todos los recursos que se puedan amontonar para producir un efecto más discordante y gracioso o que puedan interrumpir el razonamiento, el sentido o la relación significante/significado. El sorites opera “de manera invisible” en casi todos los cuentos, las novelas y las piezas de teatro de *Tono* y consiste en la falta de correspondencia lógica o el sorprendente desacuerdo entre las cláusulas, entre el inicio y final de la frase.

El sorites, la concatenación y las series ilógicas se emplean, por ejemplo, en combinación con otros recursos como el literalismo para intensificar la burla del lenguaje metafórico y la verbosidad del género romántico. En el cuento «Abrazote (novela)», se insiste en la literalización de la expresión metafórica «voz cristalina», primero con el epíteto, «como un vaso». Obsérvese como la serie «llena de amor, llena de temor, llena de cristalina y llena de vaso» se aleja progresivamente de lo que sería la locución estándar mediante la sustitución de un elemento físico «cristalina» por el elemento emotivo, etéreo «amor, temor», y finalmente por la repetición inadmisibles y disonante de la palabra “vaso”. La introducción de elementos con una función gramatical diferente en una serie de elementos del mismo nivel sintáctico, es, en términos retóricos, una zeugma compleja:

Ella lo abrazo con un abrazo apretado. Su voz cristalina, como un vaso, dejo

escapar una frase llena de amor, llena de temor, llena de cristalina y llena de vaso⁸⁶⁷.

El funcionamiento del sorites (el más estructurado de los tres recursos) es de crear series que comienzan lógicamente pero que se desmoronan y acaban por elementos disparatados o conclusiones imposibles. Normalmente las series se componen de cosas, razonamientos o personajes, siguiendo el patrón «1, 2, 3, X, B» – el zeugma complejo–, como en que los enunciados [1], [2] y [3], que son coherentes aunque se alejan progresivamente, por su especificidad, del empleo verbal normal hasta el último elemento [X] rompe totalmente con el contenido y la lógica de la serie y crea, a través de la dispersión del sentido, lo que parece ser un comentario sexual explícito en plena censura en 1942: «La tía Elvira prefiere tener, *en* ella, hombres educados».

Por eso, los hombros bien educados son tan preferidos en la vida [1], en el café, en el tranvía [2], en el ascensor [3] y hasta en la tía Elvira [X]⁸⁶⁸.

Las series que se vuelven progresivamente ilógicas también deforman y estiran las frases hechas hasta sus límites interpretativos antes de reventarlas. En la siguiente burla de la frase hecha en *Automentirografía* se anuncia la frase hecha en [1], se la permuta en [2] y en [3] la permutación llega a la deformación que viola el orden y las relaciones espaciales del rostro humano, describiendo en pocas palabras lo que podría ser un retrato cubista:

He de confesar que nací muy pobre, y lo confieso con la frente muy alta [1], con los

⁸⁶⁷ Tono «Abrazote (novela)» *La Codorniz*, nº 26, 30-XI-1941.

⁸⁶⁸ Tono «Aprenda Ud. un poquito de educación» *La Codorniz*, nº 26, 1942.

ojos altos [2] y con la nariz más alta que la frente y los ojos[3]⁸⁶⁹.

⁸⁶⁹ Tono Automentirobiografía, 1949: 5.

3. Subversión de la realidad: Temas comunes, tópicos y símbolos

De manera global, los temas, personajes y situaciones parodiados en la obra de *Tono* son extensiones y re combinaciones de pautas establecidas en el astracán, las revistas humorísticas, los movimientos de vanguardia, las obras de Gómez de la Serna, Cami, Camba, Fernández Flórez y algunos artistas contemporáneos (tanto escritores como dibujantes y actores). Las técnicas de su parodia combinaban la comicidad inmediata de talante vodeviliano, la deformación lingüística y la risa a toda costa del astracán con la perspectiva múltiple y el valor del absurdo del vanguardismo y la idea del humor lúdico de Gómez de la Serna, con las cuales retrataría, con su propia pincelada espontánea, afectuosa, hiperbólica y burlesca, los retratos de los personajes y temas heredados de los novecentistas: la burguesía, lo cursi, lo romántico y lo anacrónico.

El abucheo del lugar común no consiste únicamente en el retrato burlesco puntual o en el manejo de tópicos sino en la repetición intertextual de estas caricaturas y su uso como *leitmotifs*, lo cual crea un mundo autorreferente en que los chistes y el lenguaje tienen un valor humorístico inmediato e íntimo que hace referencia a la simbología *tonesca* y sólo en el contexto de la cual se entiende en su totalidad. A base de su reiteración, los elementos y temas más populares, que muchas veces son manejados por varios de los *humoristas del 27*, se popularizaron en la cultura popular de los jóvenes de la época. Explicando la importancia de *La Codorniz*, Mingote menciona que «los jóvenes imitaban el lenguaje [disparatado] de *La Codorniz*»,

difundiéndose los valores y símbolos inconfundible de estos humoristas:

La Codorniz conformó la mentalidad de una generación recién salida de una guerra civil [...] *La Codorniz* influyó en mucha gente, sobre todo jóvenes [...] se imitaba el lenguaje de *La Codorniz* y, lo que es más importante, se empezaba a considerar la ampulosidad, la cursilería y el arcaísmo reinante con la mentalidad de *La Codorniz*. [...] Muchos jóvenes de ahora que no han conocido *La Codorniz* han recibido su influencia a través de agentes interpuestos⁸⁷⁰.

Las caricaturas de *Tono*, normalmente de talante social –del cursismo burgués⁸⁷¹–, no cobrarían vida ni serían graciosas, como argumenta si no fuese por su patente *similitud*, por muy disparatada que sea, con lo que caricaturizan. Una de críticas del humorismo de *Tono* se le acusa de manejar tópicos caducados que *no reflejan* la realidad. Se argumenta que el cursismo burgués que parodiaba no tenía la presencia ni la importancia social que *Tono* y otros humoristas se le otorgaron en sus caricaturas y burlas. De todas maneras, esta crítica, fundamentada en la vigencia de los tópicos caricaturizados, sería más aplicable a la obra tardía de *Tono* que en gran medida seguía burlándose de los mismos tópicos que al principio de su carrera, durante la cual el género romántico seguía disfrutando de una gran popularidad, como demuestra, por ejemplo, Llera (2003). En todo caso, la crítica de la reciclaje y repetición de los tópicos parece más acertada, en, por ejemplo, lo que Aguirre dice sobre la lexicalización del antitópico *tonesco*: «el antitópico se lexicaliza, pierde su frescura y se convierte a su vez en tópico»⁸⁷².

Teniendo en cuenta el esfuerzo por caricaturizar la realidad social a través de

⁸⁷⁰ Mingote 1998: 152, 153.

⁸⁷¹ *Tono* ridiculiza las convenciones de «la moral, la pasión, el dolor, la piedad, el amor y la política, como antídoto contra 'lo Solemne, lo Sagrado, lo Serio, lo Sublime del Arte con mayúscula'» (Martín Casamitjana 1995:51).

⁸⁷² Aguirre 1998: 46.

la imitación (aunque hiperbólica y tipificadora), la denominación más común de este humor como “inverosímil” no parece la adecuada dado que sus caricaturas mantienen la realidad social como piedra de toque. Se exagera y se tergiversa lo real, intentando lograr todo menos la inverosimilitud, mejor la *ultrasimilitud*: se exagera la realidad y las características salientes de los tópicos. El tópico, como indica González-Grano de Oro, no se parodia por su carácter intrínseco sino por lo que representa en su empleo cotidiano, que se hace «por falta de inspiración oportuna o conocimiento de la palabra o tema». González-Grano de Oro entiende el abuso del tópico en el Humor Nuevo como una especie de autovacunación que subraya la «falta de corriente de la comunicación entre los miembros de cualquier sociedad» y que ya se ha visto ampliamente en las parodias lingüísticas del lenguaje figurativo de *Tono* en los apartados anteriores:

El tópico, lugar común frecuentado monótona e indiscriminadamente, sustituto hueco por falta de inspiración oportuna o conocimiento de la palabra o tema que no acuden en auxilio del pensador y hablante perezoso y descuidado, es un recurso presente y constante en el discurso codornicesco. El porqué de su frecuencia y uso ha de encontrarse y justificarse en la técnica de la autovacunación, tan favorecida por el Humor Nuevo como procedimiento directo para subrayar esa falta de corriente en la comunicación entre los miembros de cualquier sociedad. El tópico más común está ya enquistado en todo lenguaje y en la perentoria necesidad de su uso; de ahí, lo mismo hacen los nuevos humoristas, tan criticados por quienes se manifiestan contrarios a sus procedimientos y técnicas⁸⁷³.

Al contrario de lo que se esperaría de un humor sustentado por la falacia lógica, la antítesis y la interrupción de las conexiones lógicas, los tópicos son unidimensionales, manifestándose como construcciones lingüísticas y arquetipos tenues carentes de “personalidad” y existencia única, propia o real. Como se ha

⁸⁷³ González-Grano de Oro 2004: 241.

empezado a ver en el apartado de este capítulo sobre la cosificación y la titerización, *Tono* nunca pretende que los personajes sean o parezcan «reales» sino todo lo contrario. Sus personajes son tópicos encarnados, fiel a su propósito narrativo de no seguir un argumento linear y no contar la historia de los personajes reales sino de ridiculizar y desbaratar los tópicos y construcciones lingüísticas que él desapruaba. Emilio González-Grano de Oro, para pintar la falta de personalidad individual de los personajes, los describe acertadamente como «títeres», pero se podría ir más lejos, a la clasificación de Nerva (1956) de los personajes de *Tono* como «personificaciones–aparencias [...] seres esquemáticos», ya que es verdad que ni tienen la sustancia de títeres a no tener ni nombres ni cuerpos ni personalidades aparte de lo que sea el tópico que encarnan. Que los personajes, las acciones y las situaciones en la obra de *Tono* dependan única y exclusivamente del chiste “retruecanero” y la parodia parece inspirarse netamente del tratamiento astracanesco en que sólo pretende hacer reír, pero a toda costa.

Como se ha visto ya en un cuento «La complicada boda de la señorita J», la insustancialidad de las «personificaciones» es tal que se les denominan de la manera más aleatoria —una serie de letras consecutivas. Esa letra, que ni siquiera es una inicial, circunscribe su existencia y es la única dimensión o expresión (ninguna) de su individualidad o existencia propia: lo que les diferencia los unos de los otros. La reducción de los personajes a una serie de letras —lo mínimo para que la mecánica narrativa funcione y se pueda dar boca a los tópicos— ejemplifica cómo la existencia del personaje es aún más reducido que la de un títere y más próximo al «ser esquemático» de Nerva:

A, B, C, D. y E, lanzan un prolongado ¡oh! que empaña los cristales de los relojes de todos los asistentes⁸⁷⁴.

Las personas «A, B, C, D. y E» no aparecen en ninguna viñeta, pero, aunque la tuvieran una representación gráfica, no diría mucho sobre ellos como individuos, ya que todo detalle sobre ellos está circunscrito por el tópico burgués que representan. Tanto en el plano narrativo como en el plano gráfico no son personajes sino representaciones abstractas y genéricas. En la obra de *Tono*, en general, en el plano gráfico, se prescinde de cualquier referencia a la personalidad propia del individuo, empleando representaciones gráficas fuertemente estilizadas y parecidas entre sí. El plano gráfico se limita a la expresión del tópico y quizás una reiteración o segunda toma irónica del texto.

Del mismo modo que los personajes se reducen a letras en el medio escrito, en el medio gráfico los personajes se reducen a representaciones mínimas, las necesarias para dar forma al tópico. La representación de los personajes, sea en el plano escrito o el gráfico, se limita a las mínimas indicaciones de su forma humana —un nombre, una forma estilizada— y las características identificables del tópico vocacional, social o situacional que encarnan. Las diferentes encarnaciones del mismo tópico (los personajes) se parecen ya que derivan su existencia de una serie de referencias culturales: el prisionero con la cara bruta y la ropa de rayas, el ladrón con el antifaz negro, el policía vestido de azul con la porra, el inventor distraído y barbudo, el niño “geometrizado” y sin facciones reconocibles, la mujer gordísima o la tía gallinesca y solterona. La “prueba” de la inexistencia del individuo en la obra de *Tono* es que se

⁸⁷⁴ Tono «La complicada boda de la señorita J.» *La Codorniz*, nº 53, 7-VI-1942.

podrían, tanto en el medio gráfico como escrito, libremente intercambiar los personajes del mismo tópico o prescindir del personaje del todo e insertar «el tópico X» o una letra sin perder información. En este sentido, los personajes de *Tono* parecen ser extraídos de fábulas y de la misma manera hay un paralelismo entre la estructura moralizadora de la fábula (que da prioridad a la narrativa por el contenido moral de su mensaje) y la estructura moralizadora de la obra *Tono* (que da prioridad a la narrativa por el contenido moral-paródico de su mensaje). El paralelismo con la fábula resalta que la narrativa *tonesca* –los personajes unidimensionales– realmente no es una crítica del individuo y por tanto es “humorismo” según las definiciones que se han visto pero también una moralización velada detrás del humorismo, disparatismo y “jocundismo”, como en la afirmación de Bergson de que: «El humorista es un moralista que se encubre bajo el disfraz del sabio...⁸⁷⁵».

La mofa constante –moralizadora– de la clase social burguesa adinerada y sus valores nunca llega a la pura sátira expresamente gracias a la falta de identidad de los personajes y corresponde, por tanto, a lo que Tillier (2005) denomina «caricatura de tipo» y que él entiende como un subgénero de la sátira. Tampoco se puede atribuir la reconditez de la crítica social –que los personajes falten una cara humana– a la censura franquista ya que en las décadas antes del franquismo y en sus burlas de los republicanos en *La Ametralladora*, *Tono* empleaba el mismo acercamiento humorístico. Ramón advierte, como si adivinara las observaciones sobre los personajes de *Tono*, que «no hay que creer que el hombre creado por el humorista es un hombre ficticio» frente al «hombre real» de la novela y que «lo ficticio del

⁸⁷⁵ Bergson 1900: 97.

personaje del humorista va circunscrito al hombre real, y lo que hace es sobrepasarle»⁸⁷⁶.

En una reseña de 1956, el crítico Nerva alaba la obra teatral *Crimen Pluscuamperfecto* de *Tono* de una manera curiosa: primero hace una observación parecida a la que se acaba de explicar sobre la titerización de los personajes, añadiendo la excelente observación que se ha visto: «no son otra cosa que seres esquemáticos». Nerva desarrolla su observación agudísima sobre la falta de sustancia de los personajes «o personificaciones—aparencias» del guión, señalando el dominio de lo verbal sobre la acción: «que viven, se desarrollan, reproducen y divierten por lo que dicen, no por lo que hacen» pero sin conectar el dominio de lo verbal con el hecho de que son caricaturas de tipo o, para decirlo de otra forma, encarnaciones de tópicos y que *Tono* concentra su burla —a través de las figuras retóricas que venimos esbozando— en los modos verbales y expresivos del arquetipo o tipo parodiado ya que es la expresión más pura, tangible e incontestable del tópico junto con la situación cursi, desgastada y repetida en que se encuentran. Se ignora la explicación de que los personajes existen por lo que hacen y no por lo que dicen tal como lo dicta el método y agenda *tonescos* en que la acción sólo importa en cuanto contribuye a la identificación o caricatura del tópico. En cuanto a la acción, *Tono* prefiere insertar ahí sus inconexiones y disparates que enmarcan y saturan los tópicos encarnados —los personajes— con lo ridículo, confirmando y complementando la necesidad de sus diálogos con la desconexión situacional total, lo que Nerva denomina «una doctrina farisaica». Aparte de la falta de una explicación del fenómeno, la observación de Nerva sobre la «no-existencia» de los personajes de *Tono*, «no existen en ellos más

⁸⁷⁶ Gómez de la Serna 1928b: 273.

que dermatoesqueleto [...] los habientes de sus alegres «funciones» no son otra cosa que seres esquemáticos» no encuentra una expresión equivalente en la crítica contemporánea de González-Grano de Oro o Llera excepto la calificación menos exacta y explícita de «títeres» de González-Grano de Oro (2005) y las observaciones generales sobre la cosificación e imágenes animistas de Llera (2003).

En el teatro [Tono] seguía idéntico rumbo: una constante verbal, de rico salero, a la que prestaban apoyo unos cuantos personajes—o personificaciones—aparencias. Digo aparencias porque, si se les examina a fondo, no existe en ellos más que dermatoesqueleto y un rico impulso dinámico que les permite flotar, más que andar, como medusas y, en ocasiones con el brillante cromatismo de estos fascinantes aculejos. Y dije más: dije que para «Tono», los habientes de sus alegres «funciones» no son otra cosa que seres esquemáticos que viven, se desarrollan, reproducen y divierten por lo que dicen, no por lo que hacen. Dentro de una clara doctrina farisaica, rigen la escena por sus palabras y no por sus hechos.

Hasta ahí la reseña de Nerva parece parte de una crítica laudatoria, diciendo «como se sabe, *Tono* tiene absoluto magistralismo», pero continúa de la forma menos esperada, en lo que parece un esfuerzo por enaltecer la obra, exagera la distancia —que por cierto no existe— entre ésta y sus obras anteriores, relegando la deshumanización y el contenido *humorpuresco* —el humor ramoniano puro, el humor de vanguardia— de las obras anteriores, a una faceta lamentable y remediada de su obra anterior, diciendo que antes, en la obra de *Tono*: «no había [...] ni psicologías, ni problemas humanos, ni derivaciones metafísicas...» pero con la mejora que representa la obra teatral *Crimen Pluscuamperfecto*: «todo esto pertenece a un ayer [...] El hoy es más exigente, más ambicioso...».

No había, en suma que analizar caracteres, ni psicologías, ni problemas humanos, ni derivaciones metafísicas, ni siquiera móviles ocultos. Bueno, pues, todo esto

pertenece a un ayer, más o menos agitado, y no se sabe si concluso o simplemente interrumpido. El hoy es más exigente, más ambicioso...⁸⁷⁷.

Nerva promete que *Crimen pluscuamperfecto* –una de las obras tardías de *Tono*– no peca de la omisión de «derivaciones metafísicas» y que hay «móviles ocultos», asegurando, de una manera que parece casi irónica si se tiene en cuenta la trayectoria y las influencias humorístico-estéticas de *Tono*, que la obra tiene «problemas humanos» y «seres de carne y hueso» como si los «seres esquemáticos» que habían llenado durante 30 años las viñetas, cuentos, novelas y obras teatrales fueran así por falta de talento o por equivocación. Es una cuestión totalmente subjetiva si la supuesta “materialización” de los personajes en *Crimen pluscuamperfecto* es una mejora que representa un nuevo logro descriptivo, narrativo y argumental o si solamente representa un tipo de conformismo, un esfuerzo por ajustar la narración y desarrollo de los personajes de un humor demasiado “raro” por su revuelto carácter vanguardista y astracanesco al gusto de un público más general: efectivamente un alejamiento del humor puro y la lucha contra el argumento rectilíneo de Gómez de Serna sería un acercamiento a los gustos de «las personas serias» a que *Tono* tanto temía. En cualquier caso y teniendo en cuenta el escaso éxito del teatro de *Tono*, parece que Nerva esté intentando convencer al público que no va a ser “una obra rara de esas” sino “una obra normal, clásica”. La ironía de la última frase de la observación de Nerva es tan completa que asombra por lo que representa de desconocimiento y falta de comprensión del empeño humorístico de *Tono* y por extensión a los otros *Humoristas del 27*: «El *Tono* de hoy. Un *Tono* más lógico, más racional, más

⁸⁷⁷ Ibid.

sensible»:

En *Crimen pluscuamperfecto* hay de todo lo que, hasta ahora, no había habido. Hay seres de carne y hueso, hay problemas humanos, hay entidades psicológicas, hay móviles ocultos. El «Tono» de hoy. Un «Tono» más lógico, más racional, más sensible⁸⁷⁸.

Pero como si fuera una respuesta irónica anticipada de *Tono* a los comentarios de Nerva, el villano del guión, Carlos, que tramó el asesinato de su propia mujer y el inspector que está engañando a Carlos con su mujer —ambos personajes espantosos— son aficionados al teatro clásico y no les gusta el cine (que representa los valores y la estética modernos), lo cual remarca de una forma que sólo se puede entender como la alta ironía en la boca de un personaje *tonesco* que el teatro clásico: «es el único que no hace falta ir a verlo para saber que es estupendo» añadiendo una asociación igualmente irónica (o que confirma la ironía de la afición en general) con lo bucólico y la perfección romántica que tanto *Tono* ha ridiculizado «sobre todo cuando se representa al aire libre; es tan sano...»:

CARLOS.—A mí el cine no me entusiasma. Prefiero el teatro. Sobre todo el teatro clásico.

INSPECTOR.—A mí también me encanta el teatro clásico. Es el único que no hace falta ir a verlo para saber que es estupendo. Y sobre todo cuando se representa al aire libre; es tan sano...⁸⁷⁹.

De todas maneras, los comentarios de Nerva en cuanto a este guión como un nuevo comienzo más «lógico» y «racional» —una madurez artística— son textual e históricamente⁸⁸⁰ erróneos. *Crimen Pluscuamperfecto*, en comparación con otras

⁸⁷⁸ Nerva 1956

⁸⁷⁹ Tono 1956: 23.

⁸⁸⁰ Véase la obra teatral siguiente *Conchito* (1957) que casi carece de argumento (es la adaptación de cuentos sueltos a un formato entre la novela y una obra teatral) o la “novela” fragmentaria, teatral y episódica ¡Viva yo! que se convertiría en *Memorias de mí* en 1966.

obras, tiene un argumento relativamente más desarrollado –se podría decir sobredesarrollado– porque es una obra teatral del estilo policiaco –un estilo que en el desarrollo del argumento tiene un peso importante– asemillada con interrupciones verbales típicas de *Tono*, como la adverbialización relativizante: «tenga en cuenta que en esa habitación hay un muerto muy grave»⁸⁸¹, aunque son menos abundantes que otros guiones. *Crimen Pluscuamperfecto* es, fundamentalmente, una comedia de errores complicadísima integrada con el procedimiento, argumento, y el estilo policíacos.

Los personajes, sin embargo, no presentan la profundidad que Nerva promete. Todavía viven «en las palabras» y no en las acciones. Como se ha señalado, el humor de *Tono* sigue un rumbo (demasiado) fijo desde los años 40 a los años 70. Sin ir más lejos, en las primeras páginas de esta obra aparecen las siguientes construcciones y referencias al tópico típicamente *tonescas* que tanto se ha visto en este estudio:

BERTA.—¡Qué tontería! El veneno ya no se usa más que para matar ratones y pobres. [...]

INSPECTOR.—Y menos mal que ahora, como está todo tan caro, hay poco trabajo; pero algunas temporadas tenemos que llevarnos cadáveres a casa para trabajar por las noches⁸⁸².

Pero que los personajes sean «personificaciones–aparencias», «títeres» o «tópicos encarnados» es lógico en que el propósito del *Humor Puro* y el Humor Nuevo de crear un humor sin blancos⁸⁸³ de desbancar los tópicos y crear un humor puro no-satírico purgado de referencias demasiado específicas a personas o psicologías: la caricatura

⁸⁸¹ Tono 1956: 17.

⁸⁸² Tono, *Crimen Pluscuamperfecto* 1956: 10, 35.

⁸⁸³ González-Grano de Oro (2005:147) describe Tono como «el humorista más constantemente fiel al Humor Nuevo y uno de los máximos responsables de lo que se entiende por “humor codornicesco”».

de tipo y no de persona.

La suma del «aniñamiento», la perspectiva *naïve*, la falta de sustancia de las «personificaciones», el recreo verbal, la apuesta por lo lúdico, la influencia del humor puro de Ramón y la tendencia a la deshumanización vanguardista engendra un universo de títeres ridículos y desarticulados, movidos por manos adustas.

La misma “falta de personalidad” o tipificación se extiende –aunque se perciba menos– a los animales, las situaciones y todos los demás elementos del universo *tonesco*. El hecho de escribir historias en que todos los actores y situaciones faltan “personalidad” u “originalidad” encasilla su obra en la burla paródica de que rara vez sale.

[Mihura y sus colaboradores en *La Codorniz*] ridiculizan toda una serie de símbolos del convencionalismo burgués: el sombrero, la levita, el bigote, la barba, la mesa camilla, la tía, las visitas, las jóvenes prestas al desmayo, la zarzuela, el huevo frito, los melodramas, las novelas folletinescas...⁸⁸⁴.

El manejo exhaustivo de situaciones, objetos y personajes típicos o tipificados es una crítica del conformismo y uniformismo social que produce una cultura sofocante, el “tinglado” de lo social que se representa como una serie de señoras gordas, huevos fritos e ingenieros: «combinación de crónica y de rebeldía contra nuestra pasividad y conformismo ante los hechos es lo que ha escrito o dibujado el Humor Nuevo»⁸⁸⁵.

⁸⁸⁴ Llera 2003: 34.

⁸⁸⁵ González-Grano de Oro 2004: 241.

Comidas y bebidas

Las comidas –símbolos regionales, culturales y emblemáticos de tendencias y cambios sociales– se utilizan, precisamente por su carga simbólica, como extensión de la parodia de la cultura burguesa y la cultura popular-folclórica. El café con leche, por ejemplo, evoca, durante la época de *Tono*, la modernidad, la vida bohemia, las tertulias, la escapatoria de casa, los cafés llenos de humo y, en cierta medida, representa la bebida “nueva”, la prosperidad, el *internacionalismo* y la ruptura con las bebidas y comidas españolas tradicionales como, por ejemplo, el huevo. El huevo frito, quizás el símbolo más recurrente, enigmático y reconocido que emplearon *Los humoristas del 27*, significa todo lo contrario que el café: lo común, lo español, lo banal; aunque el huevo frito y el huevo duro, como se verá, cobran un valor Dada y vanguardista en su empleo absurdo y descontextualizado por *Tono* y los otros *Humoristas del 27*.

La pescadilla y el huevo frito

En la obra de *Tono*, la pescadilla y el huevo frito son los dos “símbolos comestibles” más comunes para indicar lo español, lo banal, la pobreza y lo común y por tanto el *nexus* de valores y la avalancha de clichés que los acompañan. Como acabamos de decir, el huevo frito es probablemente el símbolo más frecuentado y el más emblemático y enigmático del Humor Nuevo –y es la quintaesencia del léxico vacío mihuriano-tonesco– en que simboliza (entre otras cosas) lo banal –«inventaba el

cocido y el huevo frito»⁸⁸⁶– pero presentado de forma dadaística a través de su “humanificación”, “súper-importancia” y presentación descontextualizada. Más allá de su valor como símbolo, el huevo o el huevo frito adquieren una personalidad – quizás más que los mismos personajes, como se percibe en el título del cuento, «Cuento para vacas. Paco, el huevo frito»⁸⁸⁷, en que el protagonista es un huevo frito que se enamora de un filete. Similarmente, en «Aquellos ojos» la pescadilla y el huevo frito se presentan como “la comida típica” y contribuyen al retrato grotesco del amor cursi y la vida burguesa:

Por su memoria van desfilando todos los recuerdos del día: Conchito, los dos ojos, sus padres, que se privan de todo lo más indispensable; la pescadilla, el huevo frito, el otro huevo frito [...] ⁸⁸⁸.

El huevo frito “humanizado”, descontextualizado y repetido conspicuamente como símbolo, convierte esta comida banal y ubicua en un objeto extraño, un procedimiento típico de los movimientos de vanguardia en que, como antídoto a la exaltación de lo Sublime y lo Bello, se explora lo pequeño y lo común: «De lo sublime a lo ridículo no hay sino un paso». En general, el Humor Nuevo utiliza ese procedimiento vanguardista –la conversión de lo banal y lo común en extraño– y se percibe la filtración de esta técnica, por ejemplo, en las greguerías de Ramón en que se dan vida y voz a los objetos más comunes.

La incongruencia del simbolismo del huevo –su “misterio”– da una sensación

⁸⁸⁶ Tono «El inventor» *La Codorniz*, n° 35, 1942. En su búsqueda por la ironía y la imposibilidad, en la obra de Tono, el inventor siempre inventa cosas ya inventadas o muy comunes, como, en este caso, el huevo y el cocido. Se confirma la banalidad del huevo en su utilización como «invento» ya que sólo utilizan objetos banales y comunes para ser «inventadas» (para que la idea sea más irónica y disparatada).

⁸⁸⁷ Tono «Prensa Española» 1978:61-62

⁸⁸⁸ Tono «Aquellos ojos», *La Codorniz* 1941, n° 6.

puramente lúdica; así proporcionando un tratamiento lúdico y aliviador a un tema particularmente punzante y relevante en la España de posguerra: la comida. Se agrega a su carga simbólica dadaísta y como representación de lo banal, el de la pobreza y el hambre:

A esta hora come, con todos los pobres de Hollywood, patatas a lo pobre y un huevo frito.⁸⁸⁹

Entre otros usos, el huevo frito también aparece en las descripciones clásicamente *tonescas* como el uso de la definición que combina la sinécdoque con la tautología «Un huevo frito es eso blanco y amarillo con forma de huevo frito»⁸⁹⁰.

En la siguiente imagen, se entabla primeramente la asociación surrealista entre el huevo duro —en el plano lingüístico / onomástico— a las cabezas calvas por sus formas y texturas parecidas: declarando que las seis calvas son “huevos duros.” Inquiriendo inicialmente en lo más inmediato, literal y aparente, esta declaración parece acarrear connotaciones ideológicas o políticas por las asociaciones de segundo orden entre la “dureza” del huevo y la correspondiente falta de inteligencia de las cabezas de los hombres, desembocando, por tanto, en la superposición, a través de la declaración onomástica, de las características de un objeto —el huevo duro— formalmente parecido —forma, posicionamiento, número— pero sustancialmente distinto, con en el carácter y contenido de la cabezas de las hombres sentados en un círculo.

⁸⁸⁹ Tono «Falsas biografías Diane Durban», *La Codorniz*, nº 55, 1942.

⁸⁹⁰ Tono «Pepe» *La Codorniz*, nº 28, 1942.



Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, n° 14.

El resultado más simple de esta asociación es que “estos señores son cabezotas” o “estos señores son tontos”, pudiendo sustituirse “los hombres” por “estos señores” ya que, de manera conspicua la imagen solamente contiene hombres. Si efectivamente esta interpretación es correcta y el conjunto imagen-texto quiere decir “estos señores son tontos”, la siguiente pregunta es “¿quiénes son estos señores?”. Empleando los principios de la semiótica, se ve que los hombres están organizados en un círculo, lo cual representa cierta organización, cofradía y comunicación tal como se encontraría en la política, el mundo de los negocios, etc. El atuendo de los hombres –trajes oscuros– evoca la formalidad y la seriedad también asociadas a la toma de decisiones importantes: la política, los negocios, etc. Y sus calvas, evidentemente, indican sus edades avanzadas pero no ancianas. Así que, combinando estas interpretaciones semióticas, se observa que la imagen esconde, en la red de sus significados de segundo orden, una crítica del “hombre serio y poderoso de mediana edad”, lo cual tiene sentido ya que la crítica del “hombre serio” es una idea recurrente en la obra de

Tono. Empleando otra vez las técnicas de análisis de la semiótica, se aprecia el paralelismo gráficoorganizativo entre las dos imágenes que infiere un paralelismo significativo, ontológico y representativo entre ellas. La disparidad entre el plano gráfico —en que se ven seis hombres— y el escrito —en que se escribe “huevos duros”— mientras en el conjunto escritográfico de los huevos fritos la relación entre lo escrito y lo gráfico es verdadera, lo cual crea entre otras cosas, una relectura del conjunto imagen-texto de las calvas y refuerza la autenticidad de la red de asociaciones del conjunto imagen-texto de las calvas por el paralelismo gráficoorganizativo, transfiriendo parcialmente e instando en la veracidad de la relación entre el plano gráfico y el lingüístico del conjunto “huevo frito” al conjunto “huevo duro”: escribir “huevos duros” debajo de los hombres parece más cargado ya que al lado cuando se escribe “huevos fritos” corresponde, de verdad, a huevos fritos.

Los valores opuestos de veracidad entre los planos gráficos y escritos en los dos conjuntos imagen-texto, contrapuesto al paralelismo gráficoorganizativo entre los dos conjuntos imagen-texto, crea una sutil confusión de mensajes: se mantiene un fuerte paralelismo organizativo / gráfico / numérico / de colores y formas entre las imágenes pero distan de manera conspicua en su veracidad fundamental. Este tipo de amasijo de mensajes —difícilmente desenmarañados— es el sujeto preferido de la semiótica. En este caso, la información que se tiene hace todo para confirmar que las calvas —las cabezas— son, efectivamente, huevos duros, aunque obviamente no lo son; pero si se acepta, como el conjunto invita, que lo son, se desvela una relación interesante: el huevo frito y las cabezas de los señores tienen un antecesor común: el huevo. Se obtiene, por tanto, la cabeza del señor serio y el huevo frito de la misma

fuelle, manipulando –cocinando– el objeto base –el huevo– de formas distintas –friendo o hirviendo– y se establece un paralelismo entre el huevo natural y la cabeza humana, dando lugar a la inferencia: “el huevo frito es la cabeza del señor serio cuando se fríe en vez de hervirse”. A través de esta lógica, implícita en los valores presentados en las imágenes y el texto, se establece un nuevo paralelismo y otra relación semiótica: las características de segundo orden del huevo, duro y liso, se transfieren a la cabeza del señor serio, dura y lisa. Este paralelismo se apoya y se mezcla con las similitudes gráfico-estructurales de los objetos (el huevo frito, como la cabeza se presenta como una cosa dentro de otra). Desde otro ángulo, el simple paralelismo gráfico (colores, organización, formas) y la ubicación adyacente de las imágenes, ignorando las palabras, establece un fuerte paralelismo visual y connotacional entre los objetos en las dos imágenes: se ven seis cabezas de hombre trajeados en un círculo y seis huevos fritos en un círculo, y se percibe que es, evidentemente una mofa del hombre serio.

Café con leche y el café

En el mundo de *Tono*, el café es donde van los hombres para escaparse de sus mujeres y sus casas, para fumar cigarrillos, relajarse, beber agua y decir picardías. En el cuento “La vida vista por un tonto” explica que:

El café es un sitio donde va la gente a beber agua y a decir picardías. Todos los hombres tienen unos disgustos muy grandes con sus mujeres antes de ir al café y salen corriendo para coger buen sitio y beber más agua que nadie. [...] Los hombres de café

saben más palabrotas que nadie y siempre tienen las arrugas del chaleco llenas de ceniza de puro⁸⁹¹.

Tono recalca la ironía cómica de que los hombres en los cafés beban más agua que nadie. En contraste con la descripción de *Tono*, los comentarios de Mingote indican que el café y el café con leche también representaban la austera alternativa propuesta por el régimen de Franco al cabaret. En este sentido, el café viene a simbolizar la moral sobria de la pareja burguesa y la insipidez de la vida cotidiana:

[A]utoproclamados defensores de la Moral, de la Fe y, si a mano viene, de Dios, recomiendan y permiten, los novios toman café y beben agua. Beben agua, toman café, beben agua. Los tranvías van de un lado a otro. En las oficinas se resuelven tremendos expedientes. Los trenes recorren kilómetros y kilómetros para transportar viajeros y mercancías. En las minas se producen carbón y otros minerales. En Europa millares de hombres buscan sustituto a la gasolina. Alguien trata de descubrir una vacuna eficaz contra la difteria... Ellos beben agua, beben agua, beben agua...⁸⁹².

Animales

*Quedan, así pues, hombres y animales también hermanados como piezas sueltas e intercambiables de un loco acertijo*⁸⁹³.

Los animales, en general, no tienen un valor simbólico intrínseco de clase social y por tanto no forman parte de la parodia de ésta; sin embargo, el tratamiento de los animales hereda por analogía y consistencia el tratamiento general de este humor

⁸⁹¹ Tono, 1978: 48-49.

⁸⁹² Mingote, 2001: 16.

⁸⁹³ González-Grano de Oro 2004: 185.

de las personas: están sujetos a la titerización aunque este tratamiento sea menos observable en ellos ya que no se suele describir las personalidad de los animales. Se emplea, por ejemplo, irónicamente el carácter “inalterable” del gato, propinándole la observación «tan gato» y, de este primer “grano ilógico” se despliegan una letanía de consecuencias superfluas e hiperrespecíficas:

Él era tan gato, que no sabía bordar, ni sabía lo que quería decir Pepe, ni sabía a cuántos estamos...⁸⁹⁴.

Las “personalidades” de los animales frecuentemente están circunscritas a sus atributos estereotipados-arquetípicos, del mismo modo que las personalidades de las personas están circunscritas a los estereotipos de sus profesiones, clases sociales o situaciones domésticas.

Parecido al tratamiento antropomorfizador de los objetos —el tratamiento “objetificador-humanizador” suele funcionar como contrapunto a la dramatización romántica, rebajando lo glorificado y enalteciendo lo rebajado— *Tono* proyecta calidades humanas a los animales, en este caso la irreverencia de la mosca:

Siempre he sentido verdadera admiración por las moscas y, si hubiera manera de arreglarlo, me gustaría ser mosca. Eso de poder posarse en las calvas de los señores respetables y de pasear por la orilla de la sopa y de hacer dar patadas a los caballos, me entusiasma⁸⁹⁵.

Emilio González-Grano de Oro apunta que este tratamiento de los animales puede ser fruto de las greguerías, dice: «nada difícil fue para ellos humanizarlos [animales] y concederles la gracia mezclada de sus propios gestos y atributos trasplantados al plano

⁸⁹⁴ Tono «Pepe (Historia sentimental de esta señorita)», nº 28, 14-XII-1941.

⁸⁹⁵ Tono, 1949 [1998]: 73.

del hombre, así como los rasgos y mañas de éste desplazadas al suyo»⁸⁹⁶. Como en el caso de las comidas, muchos elementos manoseados se convierten en iconos de este grupo de humoristas. Tal es el caso de los animales a que se dedican apartados en este capítulo.

La mosca



Figura: *Tono* en *La Codorniz* (nº 32, 1942).

La mosca tiene una gran presencia en la obra de *Tono* aunque la mosca ya fue, y todavía es, un animal predilecto para los chistes por la percepción de la misma como fastidiosa. Sin embargo, *Tono* muestra simpatía por la mosca, diciendo «si hubiera manera de arreglarlo, me gustaría ser mosca⁸⁹⁷» y caricaturiza irónicamente la fobia y al odio que los humanos sienten hacia este animal:

La mosca: he ahí el enemigo. La pequeña mosca, con su aspecto inocentón e insignificante, es, en realidad, un terrible monstruo contra el cual deben luchar usted y su familia, y otros como usted y las familias que son como la familia de usted [...]⁸⁹⁸.

⁸⁹⁶ González-Grano de Oro 2004: 187.

⁸⁹⁷ Tono, 1949 [1998]: 73.

⁸⁹⁸ Tono «¡Luche usted contra la mosca!» *La Codorniz*, nº 222, 11-XI-1945.

Personas

*Sí, señores míos: basta ya de hacer creer por esos mundos que nuestras mujeres llevan navajas en las ligas, cuando ya no llevan ni ligas*⁸⁹⁹.

En el mundo creado por *Tono*, la condición social o profesional de cada uno (rey, ladrón, policía, pobre, niño o novio) es un papel que gobierna todo sobre el personaje; el personaje realmente *no es más* que el papel. No obstante, y quizás sea lógico, se (inter)cambian los papeles sociales –y por tanto todas las características del personaje– con toda facilidad ya que los personajes son “seres” vacíos sin ninguna personalidad que simplemente “dan vida” a los tópicos. La facilidad del intercambio de roles también pone de relieve y critica la arbitrariedad de éstos. Las circunstancias sociales que dictan los atributos de los personajes no van necesariamente ligados a la realidad, la única prioridad es la de caricaturizar los atributos secundarios de los tópicos aunque la condición del personaje no reúna las condiciones reales específicas del tópico. Por ejemplo, el ser pobre o rico no es cuestión de tener dinero, es simplemente un atributo que se tiene y que determina el papel del personaje y su caricatura. Para el deleite del lector, se invierten y se exageran las características y atributos de los tópicos que se manejan. Siguiendo una lógica afilada, la mendicidad es una profesión como cualquier otra y por tanto aceptar una limosna se le presenta al pobre como un contratiempo y lo hace –o no lo hace– como si fuera una profesión cualquiera. Ser rico también se presenta como un papel y una función social —tiene

⁸⁹⁹ Tono «El “Achilipu”» en 1978: 211.

que dar limosna al pobre— y los dos roles se complementan aunque, como la relación entre el fontanero y el cliente, la mayoría de las veces el mendigo o no quiere aceptar la limosna —su trabajo— o está fuera del horario o no tiene tiempo o está demasiado cansado (aquí, de la “segunda lógica”⁹⁰⁰ se produce la inversión absurda y graciosa) y es el rico el que tiene que ir a la casa del pobre y rogarle que acepte la limosna. Del mismo modo, como se vio en el primer capítulo en el análisis de la obra *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, los ladrones simplemente desempeñan su rol social, contratados por el dueño de la casa que van a robar:

Ladrón 1º.—¿Es aquí la casa donde tenemos que robar?

Abelardo.—Sí. Aquí es.

Ladrón 2º.—Pues nosotros somos los ladrones. Ustedes dirán lo que tenemos que llevarnos⁹⁰¹.

Tal como se ha visto en este capítulo, el peso del rol social es tal que la persona no existe realmente en la obra de *Tono*:

El matrimonio es el conjunto formado por ese señor de luto llamado don Eugenio y esa señora gorda que le acompaña los domingos por la tarde...⁹⁰².

Chancearse de los tópicos sociales conlleva el manejo caricaturesco de los tópicos sobre los personajes. González-Grano de Oro reconoce el fenómeno de las personatíteres “circunscritas por su personajes” en el catálogo que hace de las tipologías de personajes codornicescos —idénticas en la obra de *Tono*— de un humor «desinteresado por la identificación individual»:

⁹⁰⁰ González-Grano de Oro 2004: 169.

⁹⁰¹ Tono y Mihura 1939: 185.

⁹⁰² Tono 1954: 64. Los caballeros las prefieren castañas.

Ese nombre genérico, neutro, representativo de determinados tipos o casos humanos, cosas y animales, se encarga de presentarnos al “niño pobre”, al “niño rico”, al “torero con toro propio”, al “señor que vende ocasos”, al “hombre más rico de la provincia”, al “odioso señor”, al “bombero”, a la “señora gorda”, a la “vaca”, al “caballo”, al “perro”... Y, aunque con el tiempo, estos y otros productos de la imaginación reciban su correspondiente nombre, se seguirá hablando de la “mujer asesinadita”, de “el señor vestido de violeta”... Es este un rasgo definitorio del carácter abstracto de este humor, desinteresado por la identificación individual⁹⁰³.

Persona-animal-comida-cosa-niño: Degradaciones simbólicas y la metamorfosis

*Perro. —Especie de niño con pelo en los ojos*⁹⁰⁴.

La ambigüedad y confusión de identidades no se limita a la confusión de las personas entre sí, sino que también se confunden los animales entre sí, los animales con las personas, y los niños con objetos, comidas, adultos y animales. Estas “degradaciones simbólicas” barajan espontáneamente los niveles ontológicos básicos (sobrenatural / humano / animal / planta / objeto) a través de los errores deliberados y la comparación greguerística-absurda, produciendo equiparaciones sorprendentes e insólitas, por ejemplo, confundiéndose un pollo con un perro:

—Es verdad, hija mía; no está inventado [el pollo]. Es que yo lo había confundido con el perro⁹⁰⁵.

Se confunden totalmente los niveles ontológicos humano / animal / planta en el cuento

⁹⁰³ González-Grano de Oro 2004: 313.

⁹⁰⁴ Tono «Perro» y «Niño» [dos pies de foto en misma página] La Ametralladora nº 116, 23-IV-1939.

⁹⁰⁵ Tono «El inventor» nº 35.

«La historia»:

—Basta con abrir el libro por la página de la gallina y estudiar lo que dice sobre este tubérculo [...] También existe el gato, la gamba y la paella [...]

—Pero esto también hacen los niños [cruzar la calle como gallinas], y no por eso ponen huevos⁹⁰⁶.

Del mismo modo, la degradación simbólica de los personajes o los personajes tópicos a través de la baraja ontológica es lo que Tillier, en su análisis de la caricaturas, nombra «el cambio de reino», enfatizando que ese cambio implica la degradación de «la jerarquía de los vivos» (ontológica) y hace la observación aguda de que, en la caricatura, sólo se mantienen aspectos de la humanidad (de la persona caricaturizada) para conservar la legibilidad de la degradación y la equivalencia persona-cosa:

La déshumanisation s'accomplit par un changement de règne – de l'humain au végétal ou à l'animal – qui implique un déplacement de l'individu dans la hiérarchie du vivant, dont les caricaturistes font une dégringolade. [...] Et si une part d'humanité comme irréductible est maintenue dans ces charges régressives, c'est pour conserver visible la dégradation et permettre ainsi au spectateur de la caricature de lire et relire le processus de destitution mis en œuvre par le dessinateur, afin qu'il perçoive les liens établis entre l'homme d'une part et l'animal ou le végétal, voire l'objectal, d'autre part⁹⁰⁷.

En el cuento «Aquellos ojos», por ejemplo, se combinan la degradación simbólica con la poética greguerística. Las amas de cría son «desplazadas en la jerarquía de los vivos» cuando se implica que son pájaros —palomas y gorriones— ya que el protagonista, cuando va al parque, les da de comer como se hace con los

⁹⁰⁶ Tono «La historia» n° 43.

⁹⁰⁷ Tillier 2005: 179, 180. Traducción: «La deshumanización se realiza a través de un cambio de reino - del humano al vegetal o al animal - que implica un desplazamiento del individuo en la jerarquía de los vivos, del cual las caricaturistas generan una caída radical [...] y si un aspecto de su humanidad se mantiene como irreducible en estas “cargas” regresivas, es para conservar la integridad de la degradación y permitir así al lector de la caricatura leer y releer el proceso de destitución hecho por el dibujante, para que perciba los vínculos establecidos entre el hombre por una parte y el animal o el vegetal, o incluso el objectal, por otra parte.»

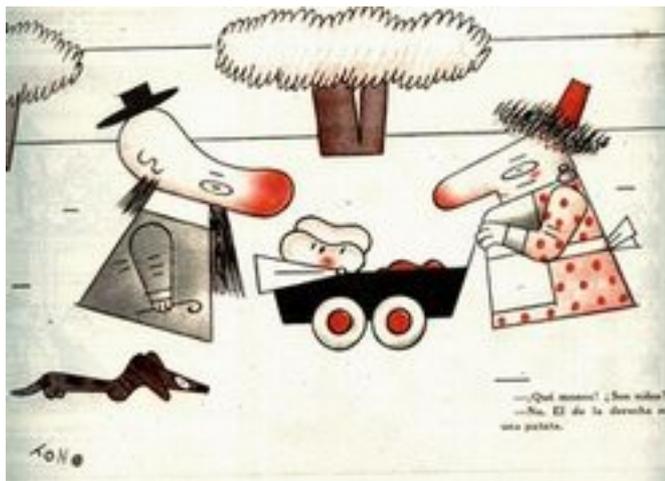
pájaros. La poética greguerística está en que, a través de la acción de «darles de comer en el parque», yuxtapuesta con el nombramiento de las amas de cría, se mezclan y se confunden las características de segundo orden de las amas de cría con las de los pájaros. A través de la implicación y confusión de mensajes se les imponen a las amas de cría las características, connotaciones y atributos de los pájaros, “una degradación simbólica”:

[Va al parque] para leer un libro y dar de comer a las amas de cría⁹⁰⁸.

La ilógica y la asociación greguerística prevalecen como mecanismos del desplazamiento ontológico y la degradación simbólica. La fuerza de la degradación puede ser aún más impresionante a nivel gráfico. En la siguiente viñeta se confunde el niño con una patata. La gracia de la viñeta viene de la disparidad y distancia ontológicas entre el niño y la patata (humano-planta) contrapuestas a la similitud visual evocada por un tipo de asociación surreal-greguerística. Se intensifica la gracia de la viñeta a través del formato del diálogo en que primero se propone y se introduce la identidad “normal” y esperada de los niños y *después* la corrección espontánea, absurda e inesperada. También aumenta la gracia que sólo «El de la derecha» sea una patata ya que esto implica que el niño y la patata son totalmente idénticos y también pinta una situación extrañísima: la mujer saca en un carrito un niño y una patata. La patata, un tubérculo sucio y con una forma irregular se parece, efectivamente, al niño en el carrito. Como se verá a continuación, el niño es el elemento del nivel ontológico humano más ontológicamente degradado (frecuentemente es presentado como

⁹⁰⁸ Tono «Aquellos ojos» nº 6.

comida, objeto, planta o un animal), quizás precisamente como antídoto al aprecio y la adoración que se siente generalmente hacia el mismo:



«—¡Qué monos! ¿Son niños?
—No. El de la derecha es una patata».

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, n° 44.

En otra viñeta, el formato del diálogo, la premisa y la veracidad de la imagen se invierten produciendo un efecto menos gracioso en que los elementos (perro / gallina) son del mismo nivel ontológico y por tanto la gracia está simplemente en la equivocación (su vista debilitada) y la disparidad de sus apariencias físicas. Primero, el lector ve un perro (suponiendo la primacía de lo visual). Segundo, la mujer se equivoca e introduce la interpretación errada. Tercero, el hombre la corrige. Y cuarto, la mujer reitera su equivocación:



«—¡Mira qué gallina tan rara! ¡Parece un perro!
—Es que es un perro.
—Pues parece una gallina».

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 74.

El hombre-toro y la señora gorda (casada), la vaca: La hibridización y la regresión simbólica.

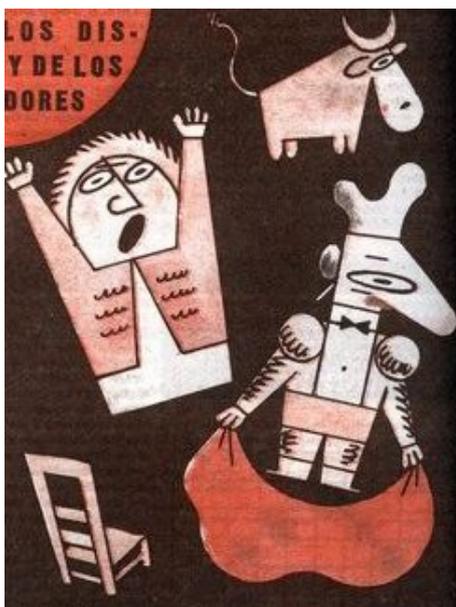
*Ya está bien de dejar creer por todas partes que en nuestras ciudades los toros andan por las calles y que los toreros sacan sus espadas en la Castellana o en la Rambla de Cataluña y les dan una estocada en todo lo alto*⁹⁰⁹.

En su hazaña por destronar los tópicos⁹¹⁰ y desmitificar los símbolos sagrados, el toro —símbolo de lo español— es un blanco obvio. Se aprovecha el contraste entre

⁹⁰⁹ Tono «El “Achilipu”» en 1978: 211.

⁹¹⁰ Mihura declaró que la Humanidad no sería feliz "hasta terminar con las personas mayores, que son las que llenan de tópicos la vida, las que colocan en todas partes el infamante cartel de SE PROHIBE, y las que todo lo estropean, aun aquellas cosas que parece que no se van a estropear nunca" (Mihura citado en Mingote, 2001:8).

la gloria e importancia social del torero y su hipotético mundo familiar en que está dominado por su esposa que le trata como un niño:



«—Estoy cansada de que seas torero; me lo pones todo lleno de toros...»

Figura: Tono en *La Codorniz* (contraportada) 1941, nº 21.

La mujer-vaca

*Y cuando ve que hay mucha gente, vuelve a tocar el pito y la tiene parada un rato para que pase una bicicleta o una señora gorda motorizada*⁹¹¹.

*—¡Córcholis!— exclamó la señora gorda, arrancándose un pelo del bigote*⁹¹².

En el capítulo dos, se examinó la misoginia o lo que se puede entender como tal y se vio que la mujer se retrata «habitualmente como una “tonta” ilógica, insatisfecha, ignorante, ambiciosa, gorda, egoísta, mandona, quejica y celosa» aunque se siente que esto debe ser moderado por el hecho de que *todos* los personajes sufren

⁹¹¹ Tono 1949 [1998]: 19.

⁹¹² Tono «El existencialista» en *Antología del humor* 1955: 225.

de la deformación: el hombre, el niño, el extranjero, el novio, el rico, el pobre, el ladrón, el político, el africano, el profesor, el animal, etc. Cabe señalar que hay momentos en que este humor peca de misoginia gratuita aunque no se debe tachar toda mofa de la mujer como misógina y tampoco debemos dejarnos llevar por lo que se puede entender como una hipersensibilidad moderna hacia ciertos grupos sociales: la mofa y ridiculización del hombre o del niño difícilmente sería tachada de “misandria”, androfobia o misantropía.

Dicho eso, cuando se la compara con el hombre, la mujer sufre una caracterización mucho más cruenta, reductora y deformadora que él y, en general, se aprecia cierto menosprecio hacia la mujer añadido a una objetificación de la mujer joven y un machismo de fondo: el hombre es un inocente soñador mientras la mujer es, como se ha visto, ilógica y agresiva⁹¹³. La potencial misoginia del conjunto de la obra se exagera si se considera que siempre es la mujer (y no el hombre) la que sufre la hibridación con los animales rebajándola a otros niveles ontológicos: la esposa–vaca, la tía–gallina, la ama de cría–el pájaro, etc. aunque, otra vez, el análisis debe atenuarse si consideramos que el niño sufre hibridaciones más frecuentes y aún más drásticas: el niño–objeto, el niño–comida, el niño–animal; a no ser que se quiera tachar a *Tono* de pedafóbico.

[La señora gorda] como es una gallina o cómo no es una vaca.⁹¹⁴

⁹¹³ Para una discusión la misoginia, véase: *Speaking Freely: Unlearning the Lies of our Fathers' Tongues* de Julia Penelope (Toronto: Pergamon Press Canada, 1990) o *Misogyny: The World's Oldest Prejudice* de Jack Holland (New York: Carrol & Graf, 2006).

⁹¹⁴ Tono «La historia» n° 43.

Tillier (2005) sugiere que las metamorfosis caricaturescas, como la de la mujer–vaca son más que hibridaciones: son regresiones simbólicas y satíricas que juegan con las jerarquías ontológicas; además destaca que estas desvalorizaciones se ocultan detrás de la «primera dimensión lúdica de las mutaciones». La ocultación de la desvalorización detrás de la «primera dimensión lúdica» es aún más fuerte en los dibujos satíricos de *Tono* ya que se presentan con dibujos *naïfs*, hibridaciones graciosas y “tiernas” con sus diálogos inconexos que contribuyen a que la citada «dimensión lúdica» sea máxima. Quizás sea el mecanismo que Tillier describe –el tirar la piedra y esconder la mano– la razón por la cual el componente lúdico del humor puro tan reiterado por Gómez de la Serna fuera imprescindible.

*Au-delà des hybridations, la régression symbolique et satirique joue avec les hiérarchies internes au règne du vivant. Par une mise en abyme, ces destitutions dans la régression augmentent encore les vertiges des métamorphoses, même si ces dévalorisations supplémentaires son souvent occultées par la dimension ludique première des mutations*⁹¹⁵.

A continuación, Tillier indaga en cuestiones más semióticas sobre la «motivación de la polisemia» de las metamorfosis. Se argumenta que la semejanza física favorece a la caricatura, aumentando los efectos deformadores y cómicos de ésta.

⁹¹⁵ Tillier 2005: 183. Traducción: «Más allá de las hibridaciones, la regresión simbólica y satírica juega con las jerarquías internas del reino animal. Por su recursividad, estas destituciones en la regresión aumentan aún los vértigos de las metamorfosis, aunque estas desvalorizaciones suplementarias sean a menudo ocultadas por la primera dimensión lúdica de los cambios».



Figura: «Señora gorda» de Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 73.

Es evidente que *Tono* propone la semejanza física en su hibridaciones y comparaciones⁹¹⁶ pero matizaríamos la constatación de Tillier de que la persona caricaturizada y su referente (la vaca, la gallina, etc.) no se parecen *realmente*: lo que se parece de la persona caricaturizada y su referente son valores simbólicos o conativos. La vaca realmente no se parece en nada a la mujer casada: comparten –o la hibridación les hace compartir– una serie de atributos y categorizaciones simbólicas genéricas culturales (que ni siquiera son verdaderas) como la corpulencia, la lentitud física e intelectual, y las glándulas mamarias prominentes; lo cual se junta por analogía con la comparación del hombre (por los mismos atributos genéricos imaginarios) con el toro. La hibridación y su regresión simbólica son tan eficaces que hacen creer –como se ve en el pensamiento de Tillier– que la vaca y la mujer (casada) realmente comparten alguna similitud o afinidad física, demostrando el poderío de la estereotipificación de sus atributos secundarios genéricos.

Au-delà de la dimension ludique et comique de la régression qu'on peut observer, il faut s'interroger sur les diverses motivations et la polysémie de ces métamorphoses. La ressemblance physique entre la personne caricaturée et son référent, végétale ou animale, est l'un des rapprochements que ces métamorphoses peuvent favoriser,

⁹¹⁶ Véase cualquiera de las imágenes, especialmente la de la “tía-gallina” en que Tono pone una foto de “la tía Enriqueta” a lado de una foto una gallina.

*augmentant ainsi les effets déformants et comiques du portrait-charge*⁹¹⁷.

La misma confusión de atributos entre la persona caricaturizada y el referente se extiende al plano intelectual y moral, cumpliendo la meta de la caricaturización: la deformación de la percepción de lo caricaturizado. La misma hibridación satírica enmarca la interpretación del conjunto de los atributos del híbrido y asegura que sea una denigración en la cual se trasfieren los atributos “malos” del referente a la persona caricaturizada (a diferencia del híbrido hombre–toro que se entiende por laudatorio y en el cual se trasfieren las características deseadas del toro al hombre). En el ejemplo de la hibridación de la mujer casada con la vaca, se suponen y se confunden “cualidades” elegidas especialmente por ser denigraciones: la agresividad, la torpeza, la ignorancia y la corpulencia:

*De même, les affinités morales supposées entre les «qualités» –surtout les défauts ou les tares –prêtées à la victime de la régression et les caractères faisant la réputation de l'animal ou du végétal ne sont pas sans compter*⁹¹⁸.

La inversión de las hibridaciones mujer–vaca / hombre–toro también ocurre en, por ejemplo, la mujer–toro. Esta hibridación debe, en teoría, ser laudatoria ya que es la hibridación hombre–toro, pero no lo es, sino que es satírica debido al poderío de los roles sociales: las mujeres “masculinas” son objeto de risa, las mismas cualidades que son buenas en los hombres abochornan a la mujer.

⁹¹⁷ Tillier 2005: 184. Traducción: «Más allá de la dimensión lúdica y cómica de la regresión que se puede observar, es necesario preguntarse sobre las distintas motivaciones y la polisemia de estas metamorfosis. La semejanza física entre la persona caricaturizada y su referente, vegetal o animal, es uno de las aproximaciones que estas metamorfosis pueden favorecer, aumentando así los efectos deformando y cómicos del retrato-carga...

⁹¹⁸ Tillier 2005: 184. «Del mismo modo, las supuestas afinidades morales entre las "calidades" - sobre todo los defectos o las anomalías - prestadas a la víctima de la regresión y los caracteres hacen que la reputación del animal o el vegetal se tengan en cuenta».



Figura: «Está hecha un toro» Mujer-toro de Tono en *La Codorniz*, 1942.

La figura de la arpía desconfiada, difícil de engañar, ya había emergido como un tópico del sainete y del astracán y, en general, del teatro cómico popular que se convertiría en icono –y tema central– en los cortometrajes de 1914 de Charlot: *Sufragista (A busy day)*, *Charlot tiene una mujer celosa (Getting acquainted)*, *Charlot en la vida conyugal (Mabel's married life)*, *Aventuras de Tillie (Tillie's Punctured Romance)* y *Charlot y Fatty en el café (The Rounders)* en que uno de los hombres es abusado por su mujer agresiva y mandona. Tono sigue esta vertiente, incluyendo este estereotipo en su arsenal de caricaturas del matrimonio y de la vida conyugal. La señora gorda–vaca representa (y se confunde con) todo lo que se venía parodiando durante décadas: lo cursi, lo anacrónico, lo conservador y lo moral.

El ave lira es un pájaro que sirve para pintarlo en las paredes de los saloncitos cursis, cuyas dueñas suelen ser gordas y pretenden tener muy buen gusto⁹¹⁹.

En la obra de Tono, la mujer siempre se vuelve gorda, mandona, ilógica y contradictoria al casarse y todas esas características (menos la de gorda), se ven en la siguiente frase corta: «—No me gusta el cañón que te han dado en el regimiento

⁹¹⁹ Tono «La historia» *La Codorniz*, nº 43, 1942.

—dice la mujer del artillero a su marido»⁹²⁰.

La tía–gallina



Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1941, nº 14.

La tía, en particular, se “hibridiza” y se equipara con la gallina como una forma de «regresión simbólica» o disminución ontológica que supone una crítica (chistosa) de la vida conyugal y familiar. La gallina se asocia a la tía, y a la mujer en general, ostensiblemente por las características físicas y constitucionales de segundo orden derivadas de estereotipos culturales o asociaciones que “comparten” y las cuales el autor emplea con fines satíricos: su supuesto carácter —mezquino y tonturrón—, su supuesta morfología facial —arrugada (la barbilla y la cresta en las gallinas) y narizota (el pico)— combinados con los movimientos bruscos de la cabeza y los picotazos de la gallina que se equiparan —de una manera parecida a los greguerías— al humor “picoteante” o acribillante de la tía malhumorada. Tillier (2005) describe el mecanismo de la hibridación, que siempre es parcial —dejando o una parte del cuerpo /

⁹²⁰ Tono «La mujer del artillero» en 1978: 97.

cabeza sin hibridizarse— para «preservar así una parte de la humanidad de la víctima» para que la caricatura sea reconocible. El funcionamiento de la tía–gallina es un poco diferente: se las equipara sin hibridización sino infiriendo una altísima similitud – física y constitucional— que tiene el mismo efecto.

*Soit la tête supporte la régression par déformation ou par extension, et le corps est épargné, préservant ainsi une part d’humanité à la victime, pour accentuer l’hybridité comique et monstrueuse [...]*⁹²¹.

No se emplea, por tanto, la comparación metafórica sino la equivalencia sinonímica, enfatizando que es «tonta, fea» y maleducada, como en: «—¡No sea usted tonta, tía fea!»,⁹²² y «Un hombre sin educación es, pues, una tía Elvira!»⁹²³.

La gallina no sólo se equipara con la tía sino con otras mujeres supuestamente “tonturronas” como las «mujeres de los pueblos»: «La gallina, que es como esas mujeres de los pueblos que atraviesan los caminos en los momentos más inoportunos»⁹²⁴. La equiparación con la gallina sirve de caricatura denigrante de cualquier mujer que tenga, ostensiblemente, una fisonomía o carácter gallináceo (a los ojos de *Tono* o sacados de la mitología popular):

Quando llegamos a nuestra localidad vi, con asombro, que allí no había más gallina que una señora de gafas, que si no era gallina estaba muy cerca de serlo⁹²⁵.

⁹²¹ Tillier 2005: 178. Traducción: «O la cabeza sufre la regresión por deformación o por extensión, y se conserva el cuerpo [de la persona], preservando así una parte de humanidad a la víctima para acentuar la hibridación cómica y monstruosa».

⁹²² Tono «Definamos la máquina de escribir para entretenernos» *La Codorniz*, nº 49, 1942.

⁹²³ Tono «Aprende Ud. un poquito de educación» *La Codorniz*, nº 26, 1942.

⁹²⁴ Tono «Contradicción» en 1978: 142.

⁹²⁵ Tono 1949 [1998]: 61.

El hombre del bigote "don Antonio, Pepe, Felipe y Vicente" y la antonomasia.

Los Don Pepes, Felipes, Antonios y Vicentes son todos el mismo hombre, un ejemplo de la titerización o el fenómeno de las «personificaciones–aparencias, seres esquemáticos» que se viene describiendo: *son* el “hombre patrón” de *Tono*. Si se entienden las apariencias de “los don Pepes” como la evocación de cierto hombre medio español, se presenta la extraña situación del nombre “unívoco semi-ideal” utilizado un apelativo equívoco —nombre— para representar una abstracción —el hombre típico—, lo cual es una especie de antonomasia⁹²⁶. «El hecho de que varios individuos lleven un nombre propio» es un vicio de *in verbis singulis* que «obstaculiza la univocidad individual ideal» en que la cosa indicada no tiene una relación unívoca con la palabra que se usa para indicarla.

Así, por ejemplo, numerosas personas que llevan el nombre de Pedro no tienen nada en común entre sí a no ser este nombre precisamente. El nombre propio equívoco se distingue así del apelativo unívoco, que indica una comunidad real de individuos. Para ciertos nombres propios atribuibles a varios individuos puede defenderse la opinión de que la comunidad se da no solamente en el nombre, sino en una esfera de realidad especial, es decir, por ejemplo, en el patronazgo [...]. Una variante de esta comunidad está indicada también en la antonomasia inversa. A esta concreción de la realidad propia de la comunidad de portadores de un nombre propio se contraponen el nominalismo, que niega la realidad incluso de los universales. Sea como quiera, el hecho de que varios individuos lleven un nombre propio obstaculiza la univocidad individual ideal⁹²⁷.

Pero en realidad no es que los numerosos personajes que llevan una variante del nombre «Don Felipe» sean miembros de la misma «comunidad», es que se refieren a la misma «personificación–apariencia» representado por varios nombres: la sinonimia

⁹²⁶ AnTonomasia: «Sinécdoque que consiste en poner el nombre apelativo por el propio, o el propio por el apelativo; p. ej., el Apóstol, por San Pablo; un Nerón, por un hombre cruel» (DRAE).

⁹²⁷ Lausberg 78.

al nivel humano.

El niño

El niño “se emplea” en la obra de *Tono* (enfaticando el aspecto utilitario de “emplearse”) y se escarnece de varias maneras, muchas de las cuales son muy iconoclastas. En el primer caso, el niño comestible, se aprovecha el peso cómico del cambio ontológico (niño–objeto) y la mayor trasgresión posible –el canibalismo– de uno de los sujetos más venerados y protegidos –el niño– para un efecto humorístico derivado de la sorpresa y la insolencia, a la vez desafiando a la manera “clásica” de entender al niño como: adorable, protegido, sagrado e inocente. El revés –el niño comestible– convierte toda la potencia emocional de los ideales asociados al niño en potencia cómica; es la bofetada lúdica –aunque acertada– de un humor antitópico y desmitificador: la irreverencia de lo más reverenciado y el desacato socarrón. En un cuento de *Gutiérrez* del «número *Tono*, 22-II-1930» se ofrece al lector con diferentes recetas de niño que incluyen juegos de palabras como «se coge un niño tierno» y «cuando los niños no son buenos hay que tenerlos un rato de rodillas» mezclándose con otros tópicos que ya se han visto, como la de la casa pobre «el niño frito es un plato muy sencillo que se come en las casas pobres» o que «el niño sea valenciano» para el «niño en arroz»:

Niño a la marinera. Se coge un niño tierno, se corta en pedacitos de un tamaño así y se guisa a la marinera. Puede adornarse con barquitos.

Niño frito. El niño frito es un plato muy sencillo que se come mucho en las

casas pobres. Es de gran utilidad cuando se presenta un convidado y hay que improvisar un plato. El procedimiento no puede ser más sencillo, pues sólo consiste en freír un niño, teniendo buen cuidado de echarle un ajito.

Niño en arroz. Para este plato es muy conveniente que los niños sean valencianos. Se guisan como el arroz corriente, pero teniendo buen cuidado de que no se les peguen los granos a los niños. Cuando los niños no son buenos hay que tenerlos un rato de rodillas.

Natillas de niño. Cójanse las natillas y tírense al niño.

También son muy buenos los niños en su jugo, los niños revueltos con tomate y el niño con aceite y vinagre. Pero hoy no canso más porque me avisan que tengo al niño en la mesa y se me está enfriando⁹²⁸.

El uso del niño muerto como tema cómico invoca una trasgresión de un grado parecido –o incluso más– que el niño comestible; manejándose con desenvoltura una de las figuras más espeluznantes e intocables imaginables, y sugiriendo en su tratamiento una ligereza que desagravia lo cargado y lo triste de la imagen. El niño muerto se emplea con frecuencia como muletilla inesperada en la lista inconexa (véase el apartado de este capítulo «Sorites, concatenación, metalepsis, zeugma complejo y *amplificatio congeries*»):

Si no analizamos el problema, no analizamos el problema y no sacaremos una consecuencia, ni dos consecuencias, ni qué niño muerto⁹²⁹.

Una vez dentro de la casa, don Matilde quiso hablar para decir no sé qué del amor; pero el húsar, o domador, o qué niño muerto, exclamó: Antes de aclarar nada, vamos a tomar sendos cafés con leche⁹³⁰.

El niño muerto⁹³¹ y el niño comestible son ejemplos de la cosificación y de la verdadera desmitificación audaz y arriesgada del tópico. La objetificación del niño se aprecia claramente en la siguiente viñeta, que ya vimos en un subapartado anterior, en

⁹²⁸ Tono *Gutiérrez*, nº 142, 1930: 10.

⁹²⁹ Tono «Los negros», *La Codorniz*, 14-IX-1941, nº 15.

⁹³⁰ Tono «Una bella novela de amor y de dolor», *La Codorniz*, 26-X-1941, nº 21.

⁹³¹ La expresión “ni qué niño muerto” es muy habitual en la lengua coloquial con un sentido de negación absoluta.

que el niño se compone de las más rudas formas geométricas, carece de extremidades, su rostro son tres puntos y se maneja a la bartola:



«—Señor, ¡Es un niño!
—Pregúntele qué quiere...

Figura: *Tono en La Codorniz*, 1942, n° 64.

La misma cosificación u objetificación del niño se mantiene en otras versiones de esta viñeta, aunque, interesantemente, en la versión publicada siete años más tarde, el niño es ligeramente más humanizado:



«—Señor, ¡Es un niño!
—Pregúntele qué quiere.

Figura: Tono en *Automentirografía* 1949: 110.

La figura del niño está expuesta a un sinfín de rebajamientos ontológicos irreverentes, bastante más que la mujer o el africano “primitivo” (niño–objeto, niño–muerto, niño–perro, niño—comida, niño–cebo, niño–ahogado) y tratamientos grotescos a los cuales se suma su definición taxonómica como «especie de perro». En el mismo texto también se alude al niño con lombrices como un cebo de pescar y al infanticidio por ahogamiento. Se remata la desmitificación y denigración de la figura del niño con que el niño se ahoga «pero en cambio se pesca una trucha que es mejor»:

Niño.—Especie de perro al que también le gusta mucho el azúcar y que se pasa todo el día subiéndose a los árboles. Cuando el niño tiene lombrices se lo echa al río y sirve para pescar. El niño desde luego se ahoga, pero en cambio se pesca una trucha que es mejor⁹³².

⁹³² Tono «Perro» y «Niño» [dos pies de foto en misma página] *La Ametralladora* n° 116, 23-IV-1939.

Los rebajamientos ontológicos –la verdadera *deshumanización*– que se acaban de describir se aplican al tratamiento del niño muerto / objeto / comida / animal, la formulación más transgresora y flagrante del tópico más sagrado; pero también hay calificaciones del niño menos transgresoras que se apoyan en otros valores y que tienen otros efectos. Al paradigma del niño desmitificado-objetificado se le añaden varias acotaciones distintas «pobre / rico» y «adulto precoz». El empleo del niño pobre / rico es completamente diferente al empleo del niño muerto y similares; es más afín a la crítica social estándar de *Tono* en que subraya la arbitrariedad de las clases sociales basándose en la observación de que el niño, por su corta edad, no puede *merecer* ningún nivel aunque se le asigna uno. En el siguiente cuento, bastante logrado, se emplean ambas figuras, la del niño comestible y el niño pobre / rico. Se lucen, además, una serie de juegos de palabras ingeniosos que hacen malabarismos con los tópicos y la desmitificación del niño como, «Mario Luiso era un niño muy bueno; tan bueno era que su papá siempre se lo quería comer». Se retrata con ironía al niño rico que tiene «hasta los dientes de oro», contrastado con el disparatismo de niño pobre que «no tenía nombre y le llamaban Ese» y que «vivía en los árboles y no comía más que pájaros y flores»:

Mario Luiso era un niño muy bueno; tan bueno era que su papá siempre se lo quería comer. [...] Mario Luiso era un niño rico de esos que tienen hasta los dientes de oro. [...] Había también en aquella ciudad un niño pobre, tan pobre que no tenía ni nombre y le llamaban Ese. “Ese” vivía en los árboles y no comía más que pájaros y flores⁹³³.

El otro empleo “adulterado” del niño es el niño precoz que exhibe (o sobrepasa) el entendimiento intelectual de un adulto, la ultrahumanización o

⁹³³ Tono «Cuento de navidad» 1978: 13.

“adultificación” del niño desentona con los otros tratamientos deshumanizadores del niño que se han visto hasta ahora y sirve como un buen ejemplo de cómo este humor es sobre todo irreverente, lúdico y persigue la risa a toda costa. Irónicamente —si se tienen en cuenta las degradaciones del niño comestible y el niño muerto—, el personaje del niño “adultificado”, consciente de su situación, se indigna por cualquier tratamiento *deshumanizado*:

—¿Es de usted este niño?

A mí me ha molestado bastante esta manera de preguntar por mí, como si yo fuera alguna cosa que se le hubiera caído al suelo de mi padre⁹³⁴.

En la novela *Diario de un niño tonto* se utiliza el niño “adultificado” como narrador para aprovechar la posibilidad de arrojar observaciones de una falsa ingenuidad sobre el funcionamiento de la sociedad. La “tontería” del niño del título es una postura retórica, una tontería al modo socrático en que sus preguntas aparentemente ingenuas esconden verdades mayores y resultan incontestables por los adultos cuya lógica inicialmente paternal se descompone, se vuelve tautológica e incomprensible. La ingenuidad socrática del niño “adultificado” acaba por imponerse y expone el desconocimiento de los adultos. No es de extrañar que el personaje del profesor, supuesto bastión del conocimiento, surja a menudo en la novela como contrincante del niño “tonto”, ni que siempre se fastidie por las inquietudes epistemológicas “tontas” del niño. En el cuento a continuación, se ven varios ejemplos de vencimiento del profesor por la postura retórica del niño:

[El profesor pasaba lista y preguntaba si se había olvidado alguien, el niño responde que «sí, Guillermo Mompín»]

⁹³⁴ Tono 1949 [1998]: 35.

- [Profesor]—¿Guillermo Mompín?... No lo conozco.
[Niño]—Es posible que no le conozca, porque vive en Palencia y no ha venido nunca a este colegio.
—Entonces, ¿por qué iba a nombrarlo? —exclamó con cara de asombro.
—No sé, pero el caso es que no lo ha nombrado usted.
—¡Claro que no! ¿Cómo voy a nombrar a una persona que no conozco?
—¡Ah! ¿Entonces, usted solamente nombra las cosas que conoce?... ¿Conoce usted París? —pregunté decidido.
—No, señor —respondió don Felipe⁹³⁵.

—Dígame, don Felipe, ¿por qué son negros los negros?
Don Felipe me miró con aire superior y exclamó:
—¡Qué pregunta tan tonta, señor Ramírez! Los negros son negros porque...
No llegó a acabar la frase. [...]
—Pues bien, hijo mío, la respuesta a esa pregunta es bien sencilla: los negros son negros para que sepamos que son negros⁹³⁶. [...]
—Supongamos que tomamos un cubo...
Dicho esto, guardó silencio un momento. [...]
De pronto, calló. Sacó el reloj del bolsillo de su chaleco y, después de dirigirle una mirada y otra a nosotros, dijo:
—Niños, ya es la hora de salida. Lo siento, pero otro día demostraré científicamente por qué razón los negros son negros [...] ⁹³⁷.

—Oiga usted, don Felipe, ¿todos los hombres y todas las mujeres descienden de Adán y Eva?
—Todos, hijo mío —respondió don Felipe.
—¿Y los negros? ¿También descienden de Adán y Eva?
—Naturalmente, hijo mío.
—¿Y cómo es posible que de unos padres blancos nazcan unos hijos negros?
—Porque... Porque... —balbuceó don Felipe sin saber qué contestar al parecer⁹³⁸.

⁹³⁵ Tono, 1949 [1998]: , 27.

⁹³⁶ La frase: «Los negros son negros para que sepamos que son negros» se publica como una greguería en Tono 1978.

⁹³⁷ Ibid, 79.

⁹³⁸ Ibid, 123.

Los amantes

Si alguna vez [el humorista usa la hipérbole] si se trata de una pasión seria, debe hacerlo de modo que menoscabe el tono del sentimiento intenso o inflamado mediante la introducción de circunstancias burlescas y familiares⁹³⁹.



«—¡Maldita! Me has engañado. Me has dicho que hoy era domingo».

Figura: Tono en *La Codorniz* 13-VII-1941

Tono ridiculiza el amorío y los amantes cursis con todo su arsenal de recursos retóricos, paródicos y burlescos. Son seres irrisorios, vacuos y grotescos que interactúan mediante un lenguaje cursi, anticuado e hiperbólico: «A la magnificación hiperbólica del sentimiento amoroso el humorismo reacciona disminuyendo el objeto o la situación, deshinchando los grandilocuentes parlamentos del melodrama o la

⁹³⁹ Hazlitt 1818 [1999]: 8.

novela rosa»⁹⁴⁰. En «El verdadero amor», uno de los incontables ejemplos de la ridiculización del discurso, lenguaje y convenciones del enamoramiento, dominan la emoción y la expresión hiperbólica, altisonante, casta y arcaica; además, se emplea dos veces seguidas, para su efecto desconcertante e incoherente, la serie ilógica:

El dijo con voz entrecortada por la emoción:

EL.—Os amo, Purita. Nada puede separarnos: ni el espacio, ni la perfidia, ni el contador del gas, ni la plancha eléctrica, ni los peraltos... Os amo, Purita. Por usted sería capaz de dar todo lo que más quiero: el reloj, el aceite, los alicates, el cazo de aluminio...⁹⁴¹.

Por D. Criterio Uzcudun, y en nombre del primo segundo de su cuñado, D. Almacén Rodríguez, y para su hijo Celestio, el culto Perito Católico Electricista, han sido pedidas las dos manos de la encantadora y muy mujer de su casa señora doña Crótida A. de la Casa, casada con el concuñado que fue del hermano del nuestro particular amigo, la viuda de la hija del Director de la Compañía, “No sea usted así; ahorre usted un poquito”.

La boda se celebrará tan pronto como se averigüe el motivo de ésta⁹⁴².

Profesiones

En la obra de *Tono*, hay dos categorías de profesiones cuya naturaleza conlleva la fácil creación de contradicciones: un espía con tarjeta de visita, un ladrón con horario muy restringido, o un seductor de mujeres que lo anuncia con una placa encima de la cabecera de la cama. Hay otras que sólo se usan para reírse de su calidad folclórica o arquetípica, como el torero; el ingeniero de caminos, canales y puertos o el médico; y otras por su supuesta excentricidad, como el inventor. De acuerdo con la titerización o esquematización de los personajes que se han descrito en apartados

⁹⁴⁰ Llera 2003: 84.

⁹⁴¹ Tono «El verdadero amor», *La Codorniz*, nº 60, 26-VII-1942.

⁹⁴² Tono «Notas de sociedad» en el «Número Tono» de *Gutiérrez* 22-II-1930. El pobre rico y el rico pobre: “ni pobre ni rico”

pasados, la profesión del personaje gobierna totalmente su personalidad, lo cual es lógico si se considera que los “personajes” no son más que una manera de parodiar los tópicos y que a medida que éstos tuviesen personalidades propias se alejarían de la burla del tópico. La idea de que la personalidad propia estorba la sátira del tópico es clave para entender el porqué de la representación esquemática del hombre y los demás seres.

El pobre rico y el rico pobre: “ni pobre ni rico”

Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario, se acerca a un mundo muy querido por ambos [Tono y Mihura] humoristas, el de los pobres, por el que pasan sin hacer reflexión alguna ni pretender en lo más mínimo moralizar; aprovechan, sencillamente, para hacer una parodia del bucolismo y de la vida en contacto con la naturaleza. Por lo demás, sus mendigos eran prisioneros de un tópico literario por ellos creado y viven en una suerte de Arcadia del disparate⁹⁴³.

Como si en vez de un [niño] de verdad se tratara de un frágil y quebradizo muñeco de celuloide o de porcelana china⁹⁴⁴.

Como *modus operandi* y en el cuento «Falsas Biografías Diane Durbin», la relación entre la pobreza y la riqueza está invertida y torcida —no se está pobre por causa de los trabajos mal remunerados sino por cuestiones de identidad—: la madre de Diana Durbin no «bordaba ropa para fuera» porque necesitaba dinero, sino porque era «más bien pobre que rica».

⁹⁴³ Moreiro 2004: 229.

⁹⁴⁴ González-Grano de Oro 2005: 148.

Los papas de Diana Durbin eran más bien pobres que ricos, y por esta razón la madre, además de llevar el peso de la casa, bordaba ropa para fuera...⁹⁴⁵.

En este universo bocabajo que *Tono* comparte y construye con Mihura, ser pobre es otro rol social –otra “profesión”– que se desempeña como cualquiera, y no una condición económica. Esta observación es sustancial ya que descubre la relación funcional entre la identidad y la profesión en la obra de *Tono*.

EL MENDIGO.—¡Caballero, una limosnita para este pobre anciano!
CABALLERO.—Tenga, buen hombre, (Le da diez céntimos.)
MENDIGO.—Caballero, lo siento mucho, pero no puedo aceptar. Mi tarifa es de veinte céntimos⁹⁴⁶.

Ser pobre o rico en la obra de *Tono* no es más que un juego sin implicaciones, un rol social cambiadizo que se cumple: los pobres tienen que dejar los bebés en los portales⁹⁴⁷, tener enfermedades, dormir en bancos y aceptar⁹⁴⁸ limosnas; y los ricos, inversamente, tienen que buscarse formas de deshacerse del dinero y hacer que los pobres les acepten las limosnas. El papel del pobre o rico es extremadamente elástico y se puede cambiar en cualquier momento (como se cambiaría un trabajo), pero no por eso es menor la rigurosidad de “ser pobre o rico” cuando uno desempeña ese rol, una

⁹⁴⁵ Tono «Falsas Biografías DIANE DURBIN» *La Codorniz*, 1942, nº 55.

⁹⁴⁶ Tono «El digno mendigo» *La Codorniz*, nº 59, 19-VII-1942.

⁹⁴⁷ Escribe Moreiro (2004: 98): «Una de las imágenes predilectas del escritor [Mihura] es la del niño abandonado en un portal, traslación hiperbólica de sucesos habituales en la época, convertida casi en fetiche por el humorista, en cuyos escritos de estos momentos [Gutiérrez] y de años posteriores aparece reiteradamente; pero debía de ser también una broma privada, como prueba del hecho de que Mihura la utilizara en una de aquellas falsas cartas a Tono que publicaba *La Codorniz* y hacían las delicias de sus lectores incondicionales: «Nuestra amistad no data de ahora, señor Tono. Nos conocimos acabados de nacer, hace muchos años. A usted, como a mí, le dejaron abandonado en un portal un día de nieve, siguiendo la moda de aquella época, en que lo bonito, lo elegante y lo francamente distinguido, era dejar a los niños abandonados en los portales».

⁹⁴⁸ Escribimos «aceptar» en vez de «pedir» porque muchos de los pobres de Tono son acosados por los ricos para que acepten limosna.

situación análoga a la relación entre actores y un guión teatral. Ser pobre o rico, aunque la condición sea temporal, es una característica cardinal —como todas las profesiones— del personaje que gobierna todos los aspectos de su comportamiento.

Como se ha empezado a ver, la inversión de la relación entre el pobre y el rico es común, como en *Cuando yo me llamaba Harry* cuando los ricos ruegan a los pobres reticentes que acepten sus limosnas; en *Francisca Alegre y Olé* cuando el mayordomo explica que *él* despidió a sus anteriores mandatarios, unos condes; o cuando los ricos, se levantan en contra de la opresión de los pobres en *Diario de un niño tonto*:

—Se trata, dijo el Primer Ministro— de un levantamiento de los ricos contra los pobres⁹⁴⁹.

González-Grano de Oro nos explica que: «la riqueza y la pobreza, reducidas por la caricatura a una mendicante parodia de sí mismas, ofrecen a través de posturas antirreales y anticonvencionales [...] una firmeza y convicción inusitadas»⁹⁵⁰. Esta relación no intuitiva del personaje con la riqueza y la pobreza es otro ejemplo que subraya la arbitrariedad de los roles sociales y tipifica el tratamiento del hombre como títere o ser esquemático. No obstante, la mofa del pobre o rico puede ser —y frecuentemente es— la exageración de su condición (y no siempre la inversión pobre / rico); como con la pobre y desgraciada Ermedina que sueña con verdaderos tesoros:

¡Triste vida la de la pobre Ermedina!... Sentada junto a su mísero poste, la desgraciada soñaba [...] con lo que en su pobreza se le antojaban verdaderos tesoros: un peine, una naranja, un gato...⁹⁵¹.

⁹⁴⁹ Tono, *Diario de un niño tonto* (1949 [1998]) «Una extraña revolución».

⁹⁵⁰ González-Grano de Oro 2004: 238.

⁹⁵¹ Tono 1949 [1998]: 89-90.

El preso

El personaje «preso», como los demás personajes, no se escapa del tópico que se le asigna encarnar. El humor derivado de los presos es un humor situacional que se deriva de las situaciones irónicas que se presentan que son, otra vez, inversiones de lo esperado. Por ejemplo, los presos pueden salir de la cárcel pero no quieren: «—Yo creo que hacemos mal escapándonos antes de la hora de comer»⁹⁵². Igual que ser pobre o rico no tiene que ver con el dinero, en la obra de *Tono*, la cárcel no tiene que ver con ser criminal, es simplemente otro lugar donde van ciertos personajes que desempeñan cierto rol social que se reduce a un tipo de juego absurdo y aleatorio. El personaje del preso aparece sobre todo en las viñetas, donde se explota sin escrúpulos la ironías de la situación particular del preso: «—¿Y no viene a visitarle nadie de su familia?/—No. Resulta que tampoco les dejan salir de sus celdas...»⁹⁵³.

El ladrón

El rol de ladrón se desempeña igual que el rol del pobre y del preso, invirtiéndose la relación entre el ladrón y su víctima —la víctima quiere ser robada y el ladrón se niega— por ejemplo, dice el rey al ladrón en *Memorias de mí*:

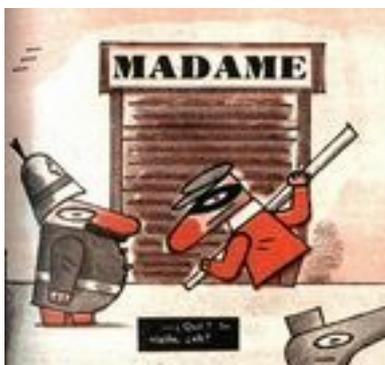
⁹⁵² Tono [sin nombre] *La Codorniz*, nº 39, 1942.

⁹⁵³ Tono [viñeta] *La Codorniz*, nº 49, 1943.

—Es que tengo en la cartera cuarenta y cinco mil floripondios y desearía que me los robara usted.

—Pues lo siento, pero hoy ya he robado mucho y estoy cansado.

La “tipificación” del personaje es total, el ladrón, por ejemplo, se dibuja in fraganti vestido “de ladrón” con el antifaz y el sombrero puestos:



«—¿Qué? Se vigila, ¿Eh?»

Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1942, nº 39.

El ingeniero (de caminos, canales, y puertos)

Tono era un autodidacta, y tenía, pues, el reverso del perfil del ingeniero bien situado —el colmo de la ambición burguesa, un hombre educado, privilegiado: el hijo y el marido ideal— y es de esperar que en la literatura de *Tono* y Mihura⁹⁵⁴ el

⁹⁵⁴ Véase los cuentos y viñetas de Mihura: «Todos los hombres de aquel país estaban acostumbrados a que a sus relaciones con sus novias se opusiera todo el mundo, a no ser que fuesen ingenieros de caminos, canales y puertos [...] que si su hijo hubiese seguido allí podría haber llegado a ser ingeniero de caminos, canales y puertos, o médico...» *La Codorniz* nº 154, 17-V-1930. O el cuento «El amigo de él y de ella» de Mihura en que dice en el segundo párrafo: «Aquel señor, alto, fuerte, con espeso bigote y con tipo de ingeniero de Caminos, se llamaba don Jerónimo [el mismo nombre que aparece en la viñeta de la primera portada de *La Codorniz*], y como no tenía nada que hacer y el pobre se aburría allí

ingeniero (de caminos, canales y puertos) sea un ser aborrecible hundido en el tópico y la cursilería. Los padres de Gustavo, en *Diario de un niño tonto*⁹⁵⁵ expresan el deseo de que sea un ingeniero cuando el niño sabe decir sus primeras palabras: «Ya sé decir “tata”. Esto, que a mí me parece una tontería, debe ser una cosa muy importante, pues mi madre se lo ha contado a mi padre en cuanto éste ha llegado de la oficina y han empezado a hablar sobre la conveniencia de que yo sea ingeniero». Por otra parte, a veces al ingeniero se le confunde con el inventor y es representado como un loco obsesionado: «Todos los ingenieros fueron a verla y a subirse encima de ella [máquina] para ver si era buena»⁹⁵⁶.

El inventor y el médico chiflado

*La mujer no le dejaba vivir y no hacía más que pedirle que inventara inventos.—¿Por qué no inventas el cocido? ¿Por qué no inventas el huevo frito? ¿Por qué no inventas una mosca?*⁹⁵⁷

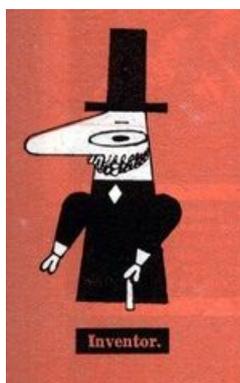


Figura: «Inventor» Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 4.

en el Paraíso, estaba deseando hacerse amigo de Él y Ella para hablar de cualquier cosilla por las tardes.

⁹⁵⁵ Tono 1949 [1998]: 11.

⁹⁵⁶ Tono «El inventor» nº 35.

⁹⁵⁷ Tono «El inventor de inventos» *La Codorniz*, 1942, nº 35.

Tono mismo era inventor que «inventaba inventos —la redundancia es suya, a sabiendas— que nunca se supo para qué podrían servir, pero que estaban inventados a conciencia»⁹⁵⁸. Nos cuenta Antonio Mingote que «[Tono] siguió desarmando una afeitadora eléctrica, con cuyos despojos llegó a construir después un ventilador»⁹⁵⁹. El “inventor que inventa inventos” es una profesión clásica de *Los humoristas del 27* y parte del léxico y simbología particulares que compartía con Mihura y que quizás heredaron de Gómez de la Serna:

Entre chiflados e inventores —distingue— hay una delgada separación, un sutilísimo hilo de unión. Por eso, para Ramón “los chiflados son inventores”, y por ello los incita a inventar con sus propios inventos: el despertador para piernas dormidas, el reloj flotante para saber la hora en el baño, la liga con broches de freno eléctrico; o con ajenos coleccionados por él ⁹⁶⁰.

Siempre dispuesto a la torsión ridícula, el inventor de *Tono* inventa cosas innecesarias, ya existentes, imposibles e ilógicas: el agujero que es «un pedazo de nada rodeado de un pedazo de algo», la gallina, el toro que «lo inventó un señor muy antiguo que se llamaba Toro de apellido»⁹⁶¹, el cine, la mujer —Irene— «que en la parte superior tiene un dispositivo redondo que se llama “cabeza”»⁹⁶², y el océano Atlántico en *Cuando yo me llamaba Harry*. En su acercamiento típico al inventor —en que se juega con la existencia / no existencia de las cosas inventadas y no inventadas—,

⁹⁵⁸ López Rubio 1978: 313.

⁹⁵⁹ Antonio Mingote «Tono, Genio» en Tono 1978: 9.

⁹⁶⁰ González-Grano de Oro 2004: 86

⁹⁶¹ Tono «Aquel señor que inventó el toro» *La Codorniz*, 1941, nº4.

⁹⁶² Tono «El último inventazo» *La Codorniz*, 1942, nº 53.

escribe *Tono*, empleando una mezcla ingeniosa de la falacia lógica y la antilogía: «Antes de estar inventado el agujero, el agujero no estaba inventado y la humanidad ignoraba la existencia de esta cosa»⁹⁶³. La falacia lógica es sutil y radica en una perversión de la idea de que «una cosa no inventada no existe» que se transforma en «una cosa *natural* no inventada no existe». La idea de que «una cosa no inventada no existe» es correcta cuando se la aplica a cosas *inventables*, pero cuando se aplica expresamente a algo que no sea un invento, como un agujero o el océano Atlántico, y cuya condición intrínseca prohíbe que lo sea, la conclusión es absurda, alrededor de la cual se crean cuentos enteros, valiéndose especialmente de la anáfora etimológica «clavar clavos», la matización onomasiológica negativa: «para clavar clavos, para no clavar clavos» y la falacia lógica diestra «poniendo muchos agujeros juntos, se puede hacer la cañería»⁹⁶⁴:

—He inventado el agujero. ¡Albricias!

—¿Y qué es eso?—indagó la señora de Feliú.

—Albricias, no sé; pero el agujero es un pedazo de nada rodeado de un pedazo de algo.

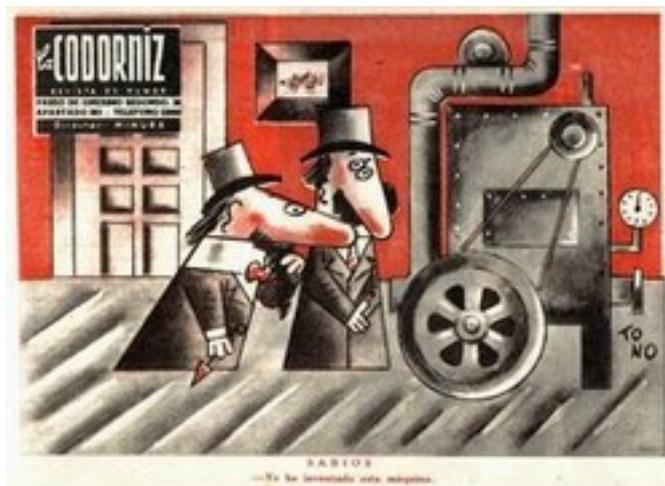
—¿Y para qué sirve?

—Pues sirve para todo; para clavar clavos, para no clavar clavos, para que se salga el agua del baño, para mirar por el ojo de la cerradura, para plantar garbanzos, para que se vean los dedos de los pies. ¡En fin!..., para todo. Además he inventado que, poniendo muchos agujeros juntos, se puede hacer la cañería⁹⁶⁵.

⁹⁶³ Tono «Cuando el señor Feliú inventó el agujero» *La Codorniz* 1941, nº 16.

⁹⁶⁴ Este procedimiento se describe en Aguirre (1998: 37): «Partamos de una situación ilógica y a continuación desarrollamos racional y lógicamente el resto de la “historia”».

⁹⁶⁵ Tono «Cuando el señor Feliú inventó el agujero» *La Codorniz* 1941, nº 16.



«—Yo he inventado esta máquina.
—Yo, no»

Figura: Tono «Sabios» en *La Codorniz*, 1942, nº 74.

El tranvía

El tranvía aparece frecuentemente en la obra de *Tono*, especialmente después de la guerra civil cuando la infraestructura española estaba en un estado deplorable y el (mejoramiento del) transporte público era vital para el buen funcionamiento del país. El tranvía, pues, representaba el progreso —o la falta del progreso— del desarrollo en tiempos de hambre y pobreza. Por otra parte, el tranvía era un lugar común —y así se representa en la obra de Tono—, un escenario público donde todas las gentes se mezclaban. Todas estas posibilidades; el tranvía como símbolo del desarrollo, la modernidad, el lugar común, su mal funcionamiento y los problemas que generaba, en tiempos de un limitadísimo temario por la censura, le convirtió en el

tema humorístico ideal —una escapatoria para la queja—, como en: «Puede resistir mucho tiempo sin beber agua, y por esta razón es muy útil para emplearlo como conductor del tranvía»⁹⁶⁶.

4. Subversión de la identidad

En un período en que la identidad nacional de los españoles estaba en cuestión, *La Codorniz* despega con una portada de *Tono* en que se confunde la identidad de algún señor «muy cambiado» con el del don Jerónimo. El señor contesta que —«Es que no soy don Jerónimo»— pero, siguiendo una lógica típicamente *tonesca*, la otra persona invierte la lógica de su fallo e insiste en una segunda lectura⁹⁶⁷ —improbable e inverosímil— de lo dicho (está *tan* cambiado que es otra persona) —«¡Pues más a mí favor!»—:



⁹⁶⁶ Tono «La historia» n° 43.

⁹⁶⁷ Indica Llera (2003: 90-91): «El verbo cambiar es polisémico, pero la situación comunicativa orienta el sentido: se aplica a una persona, y designa cambios físicos en sus rasgos en relación con la imagen que se tenía de esa misma persona en el pasado. Donde esperábamos una disculpa para hacer frente a la confusión, surge el chiste para sembrar la incongruencia. [...] se daría [...] un constaste entre «cambiar la apariencia física» y «cambiar la identidad»».

«—¡Caramba, don Jerónimo! Esta usted muy cambiado.
—Es que no soy don Jerónimo.
—¡Pues más a mí favor!»

Figura. *Tono* en *La Codorniz*, 1941, n° 1⁹⁶⁸.

Aunque la viñeta o la idea para la viñeta no era nada nueva para *Tono*, que había publicado chistes muy parecidos con diálogos del mismo formato que acababan con el mismo desmentir y equivocación audaz veinte años antes, que quizás informe sobre el “verdadero” sentido de la viñeta en *La Codorniz*. El famoso diálogo de la viñeta se republicó, con un dibujo nuevo, siete años más tarde, cambiando la madre con dos hijos por una chica joven y el don Jerónimo mayor por un señor de mediana edad:

⁹⁶⁸ "Aquella portada de Tono era excesiva, al borde de lo intolerable y, desde luego, incomprensible en un clima de heroicidad y misticismo, falsificadores las dos cosas" (Mingote, 2001:10).



—¡Caramba, don Jerónimo! Está usted muy cambiado.
—Es que no soy don Jerónimo, señora.
—¡Pues más a mi favor!

«—¡Caramba, don Jerónimo! Está usted muy cambiado.
—Es que no soy don Jerónimo, señora.
—¡Pues más a mi favor!»

Figura: Tono en *Automentirografía* 1949: 94.

La confusión de identidades –la identidad “movediza”–, como el desgaste semántico y la demasía, es ubicua en la obra de *Tono* e impregna todos los demás recursos humorísticos. La afirmación y negación simultánea de la identidad produce una inestabilidad existencial y una incertidumbre general: se duda y se cuestiona lo que las cosas y las personas realmente son. El uso de la identidad profesional, física, social o la apariencia embrollada como recurso humorístico recurrente puede deberse en parte de la situación política del país en que vivía: la incertidumbre sobre las

identidades verdaderas de las cosas se manifiesta en el barajar de apariencias e identidades que, con un toque disparatado, sacude la percepción fija de lo real y lo cotidiano.

5. Automímesis, préstamo y repetición

Bien es sabido que *Los humoristas del 27*, como parte de su acercamiento cínico y utilitario al arte, prestaban y adaptaban material de los italianos, que republicaban los mismos cuentos⁹⁶⁹, se componían libros compuestos de cuentos ya publicados⁹⁷⁰, y que se prestaban material entre ellos. López Rubio lo reconoce, describiendo su generación como: «hijos de la emulación, de la comunicación y del mutuo consejo»⁹⁷¹. Los procedimientos, argumentos, recursos y contenido de la obra tardía de *Tono* a partir de 1946 –él ya tiene 50 años– se convierten en un tópico. La automimesis y la reedición de material se convirtió en una práctica demasiado frecuente, y si no era la reproducción exacta de una obra, era recaer en los mismos patrones estilísticos y temáticos en una obra “nueva”, ganándole comentarios como: «*Tono* lo que hacía era abusar del refrito»⁹⁷². Una de las críticas más duras y acertadas de la obra de *Tono* viene de Aguirre, que anota el desfase del humor a partir de los años cincuenta cuando «el antitópico se lexicaliza, pierde su frescura y se convierte a

⁹⁶⁹ Como argumenta Moreiro en Cuentos para perros "...ciertos artículos publicados por Mihura en *La Codorniz* no son sino nueva versiones –cuando no copias literales– de otros aparecidos antes en *Gutiérrez*" (Moreiro AÑO: 37). Como ya hemos comentado, *Tono* también republicada sus cuentos a lo largo de su carrera.

⁹⁷⁰ Esto lo veremos en el caso de *Tono* en el apartado «novelas».

⁹⁷¹ López Rubio 1978: 312.

⁹⁷² Pgaría, correspondencia personal, 2004.

su vez en tópico», lo cual coincide con la entrada en el mundo del teatro y que provoca «desmanes teatrales de dudosa calidad»⁹⁷³. Aunque Tubau entiende esta continuidad como la “fidelidad” de *Tono* a su estilo (gráfico):

En cuanto al *contenido* del humor de Tono, apenas ha variado tampoco. Su constante es el absurdo verbal, la incongruencia más o menos pura, el “nonsense” en una versión ibérica no exenta con frecuencia de resonancias cosmopolitas [...] el motor humorístico esencial [...] es el mismo, pese a que juegan con elementos asociativos diferentes⁹⁷⁴.

En un comentario claramente autobiográfico, *Tono* lamenta que al humorista, después del estreno de su primera comedia, se le vetan los otros géneros literarios, confirmando, de un modo indirecto, su estancamiento y descontento en el género humorístico:

En otro terreno en cuanto el humorista estrena su primera comedia o publica su primer libro, ya está imposibilitado para intentar otro camino. El público le coloca una etiqueta que ya no podrá despegarse hasta la muerte. Es inútil que surja, de pronto, en su imaginación, una tragedia. Si se atreve a plasmarla en el papel, por muy bien que la desarrolle, los empresarios se negarán a estrenarla⁹⁷⁵.

La falta de evolución de su humor y su agotamiento artístico se tipifican en la publicación del mismo cuento después de un lapso de 17 años (de 1949 a 1966)⁹⁷⁶:

—¡Qué bien inventada está! — decían unos.
—¡Parece un pájaro! — decían otros.
—Tiene cara de tonta, como su inventor — decían los mismos.
De pronto, la gallina empezó a cacarear, y, ante admiración de todo el mundo puso un huevo.
—¡Ha puesto un huevo! — decían unos.
—¡Ha puesto un huevo! — decían otros.
—¡Ha puesto un huevo! — decían los mismos.

⁹⁷³ Aguirre 1998: 46.

⁹⁷⁴ Tubau 1987: 123.

⁹⁷⁵ Tono, «El pobrecito humorista» Antología 1978: 25.

⁹⁷⁶ Por otro ejemplo, entre muchos, de un cuento "reciclado" véase "Aquello ojos" en el apartado 6 de este mismo trabajo. Este artículo aparece dos veces, la primera vez el 13 de julio de 1941 y la segunda el 29 de enero de 1950 (nº 429) titulado "Emocionante historia de un primer amor".

— Sí, pero lo ha puesto crudo — objetó una señora gorda.
— ¡Que baile! — gritaron los primeros.
— ¡Que cante «La malagueña»! [La Espinita en el otro texto]— vociferaban los segundos.
Yo estuve a punto de enfadarme de irme con la música a otra parte, pero, como en realidad, lo que tenía era una gallina y no una música, me quedé y decidí freír el huevo en presencia de todo el mundo⁹⁷⁷.

Como ya se ha visto a lo largo del trabajo, *Tono* no era escrupuloso a la hora de repetir chistes, cuentos, viñetas e ideas y, de hecho, casi todas sus novelas son mayormente reediciones de cuentos ya publicados en revistas. Las varias obras teatrales a cuatro manos y el constante préstamo de material entre ellos indica que tuvieron una forma relajada de entender la propiedad intelectual, por lo menos al principio de sus carreras: colaboraban para llenar grandes espacios semanales. Como un ejemplo entre muchos, se ve en los números 28 y 29 de *La Codorniz*, como Mihura permuta una viñeta de *Tono* :



«—Doctor, tengo la vista tan cansada que siempre la tengo que tener encima de una silla...»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 28.

⁹⁷⁷ Tono, «Cuando yo inventé la gallina» *La Codorniz*, nº 381, 1949.



«—Doctor, estoy siempre tan cansadao que en lugar de sentarme en una silla tengo necesidad de sentarme en dos sillas».

Figura: Mihura, *La Codorniz*, 1941, nº 29.

La falta de evolución en el humor de la obra escrita de *Tono* es realmente absoluta. Como ejemplo, véase su última obra larga, *Memorias de mí* (1966), ya una reedición de otra novela *¡Viva yo!* (1958), en que —cuando no recopia directamente un cuento ya publicado— emplea una y otra vez los mismos mecanismos de humor, tono, personajes, lenguaje y temas de sus primeras obras. Parece que buena parte de su estímulo creador fue fruto del trabajo en equipo, de su participación en las tertulias —especialmente la de Gómez de la Serna—, y de la fraternidad con los humoristas, y que más tarde en su carrera, cuando el asunto pierde su inmediatez —las tertulias se desbandan y *Los humoristas del 27* ya no colaboran juntos en las mismas revistas—, *Tono* es dejado a su propia voluntad creativa y se estanca, repitiendo —con fines más económicos que artísticos— sus viejas fórmulas literarias.

Ya se advierte en 1928, en el *Manifiesto antiartístico catalán*, sobre los artistas

de vanguardia que logran «destacarse literariamente»⁹⁷⁸ y a continuación se asientan en el arte «más definitivamente muerto»⁹⁷⁹, una crítica que parece muy aplicable a *Tono*, que, en los peores momentos de su pereza y sequedad creativa, pretende vivir de sus creaciones pasadas, aportándole un éxito menguante (sobre todo en el teatro) y conduciéndole a la producción artística más banal y coreada:

...son los ventajistas que se han aprovechado de la marejada vanguardista para destacarse literariamente y que una vez conseguido esto son ya personas formales, que se han permitido el lujo de estar a la moda, pero que no quieren aventurarse a perder su reputación en nuevos riesgos, creyendo que hay que dejarse de travesuras y trabajar en serio. [...] Ello [la reacción de los pseudos nuevos es peligrosísima] da como resultado, sobre todo en la nueva literatura española, el letal estancamiento y el manido malabarismo de fáciles abstracciones subjetivas que podrán valer como término de llegada. Sobre esos cimientos nada bueno se podrá construir. Esto constituye el estado perfectamente patológico de la putrefacción⁹⁸⁰.

Como apéndice a los factores que se citan en el *Manifiesto catalán antiartístico*, proponemos posibles causas particulares de la falta de evolución de la obra escrita de *Tono*:

1. Era autodidacta y dejó de serlo. El comienzo de su carrera fue brillante y estuvo rodeado de estímulos intelectuales y artísticos y su creación floreció de forma correspondiente. Más tarde, el núcleo creativo del grupo creativo en que participaba se separó. Se acomodó y se quedó con la fórmula que le había funcionado anteriormente. *Tono* mencionó la «etiqueta», que sentía le había puesto el público y los empresarios, que le prohibía la imaginación y evolución artística a favor de las viejas recetas de éxito más seguro.

2. Su propio aburguesamiento y edad. En el año 1950, cuando dejó de colaborar en *La Codorniz* ya tenía 56 años.

3. Su pereza. *Tono* era vago; dice:

Confieso que me cuesta Dios y ayuda escribir un artículo. Sólo la decisión de sentarme ante la mesa de trabajo representa para mí un esfuerzo sobrehumano que tengo que superar a fuerza de estimulantes neuromusculares, entre ellos la

⁹⁷⁸ Dalí, Muntanyá, y Gasch 1928: 34.

⁹⁷⁹ Ibid.

⁹⁸⁰ Ibid, 35.

insistencia de mi mujer...⁹⁸¹.

⁹⁸¹ Tono, citado por Aguirre 1998: 46.

Capítulo 4. Análisis de lo visual y el chiste gráfico: Ilustración, viñeta, cómic, fotografía comentada y collage

*Ciego será quien no vea que hoy los poetas están más cerca que nunca de los pintores... Y ser ciego es cosa que me parece hoy más grave que nunca*⁹⁸².

A lo largo de su carrera artística de más de sesenta años, Tono creó una inmensa y prodigiosa obra gráfica que vio y experimentó verdaderas evoluciones y revoluciones estéticas, por no decir que su estética estaba en un estado de *metamorfosis constante*. Tono comienza a publicar sus dibujos en periódicos regionales en 1910 cuando todavía dominaba la estética del naturalismo con sus afectaciones románticas. Aún joven, vio llegar a España y participó en la difusión de las estéticas de vanguardia: el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo, el constructivismo, el futurismo, el expresionismo, el ultraísmo etc. y vivió sus repercusiones en el campo visual del chiste gráfico: los primeros atisbos en la estética pulidísima y la elegancia estilizada de Uribe que se simplificaría más en grandes artistas como Xaudaró y K-Hito, pasando por la elegancia geometrizada de Sileno, los cuerpos geométricos alargados de Garrido, Tovar, el geometrismo concurrente de Reinoso, el geometrismo cubista de Bon y Galindo hasta llegar a la geometricidad naïf de Tono y la línea *naïf* y libre de Herreros y el “garabateo” sucio de Perdiguera. Increíblemente, Tono pasó por, y creó en todos los estilos mencionados –desde Uribe a Perdiguera– y análogamente en revistas tan distintas como las de elegancia femenina hasta el disparatismo brusco del *Don José* de Mingote en los años 50. El humor gráfico de *Tono* incorpora elementos que demuestran su «conocimiento de las

⁹⁸² D’Ors, Eugenio. «Ultra tiene razón» en “Nuevo Glosario. Poussin y el Greco”, Madrid, Caro Raggio, 1922: 34.

soluciones del expresionismo, el constructivismo, el futurismo y el dadaísmo, introduciendo, por ejemplo, fotos retocadas a las que añade un pie chocante». ⁹⁸³ Tono fue un artista gráfico que trabajó –salvo las excepciones de su exposición de escultura a la vuelta de los EE.UU., sus ilustraciones para tres libros, y su trabajo como cartelista– casi exclusivamente en el ámbito de la revista o periódico humorísticos, lo cual influyó y enmarcó fuertemente a su obra gráfica dado que es un medio innovador con parámetros estéticos bastante amplios y una audiencia selecta.

Su obra gráfica —como la escrita— radia un espíritu efusivo, jovial y alegre. Y a pesar de que los chistes casi siempre arranquen del componente lingüístico y requieran, por tanto, un componente escrito se las consideran a sus viñetas “chistes gráficos” aunque, técnicamente, no son chistes gráficos o, por lo menos, no son chistes gráficos “puros” ya que los dibujos suelen depender del texto.

El dibujo no [es] imprescindible. En este sentido, el humor de Tono no sería estrictamente gráfico, el dibujo sería un elemento no esencial, superpuesto al chiste verbal: una ilustración ⁹⁸⁴

La representación gráfica humorística requiere una serie de criterios y dotes que no son iguales a los requeridos por el artista o por el humorismo escrito, los más importantes de los cuales es, según Mingote, «tener ideas»:

Lo más importante en un humorista gráfico es, desde luego, tener ideas. El dibujo está siempre al servicio de la idea y debe servir para manifestarla [...] El dibujante de humor no busca primordialmente hacer un dibujo bello, sino decir algo con un dibujo, y el dibujo será tanto mejor cuanto mejor lo diga ⁹⁸⁵.

La palabra escrita que acompaña a sus dibujos relata, sin demasiado artificio, la sucesión de los acontecimientos –efectivamente el chiste en sí– prescindiendo de descripciones físicas, mientras el dibujo consiste en la descripción física –muchas

⁹⁸³ De «El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero» Raquel Pelta en Los Humoristas de 27 (p. 46).

⁹⁸⁴ Tubau 1987: 123.

⁹⁸⁵ Mingote en Tubau 1987: 19.

veces torcida, inesperada o contradictoria de lo que lo escrito hace pensar al lector–, instantánea y culminante de una situación que sirve como apoyo visual al texto.

Lo que sucede en los chistes de Tono y Mihura, salvo raras excepciones, es que el código visual representa, interpreta y contextualiza inicialmente el mensaje expresado por un código lingüístico fundado con frecuencia en los juegos de palabras o en el disparate lúdico⁹⁸⁶.

Tubau (1987) argumenta –sin encontrar el porqué– que los chistes de Tono no son graciosos cuando él no los ilustra –citando ejemplos de *La Codorniz* cuando los ilustra Picó, lo cual apunta a un dinamismo, compenetración y simbiosis entre los planos escritográficos y, quizás, una de las razones por las cuales su obra escrita sea tan deficiente. El absurdismo inconexo de los microrrelatos, el atropello del sentido y el mareo del retruécano verbal que *enmarcados* en el plano gráfico y mezclados al modo alquimista con su estilo gráfico geometrizable, mecánico, desarticulado, deshumanizado, *naïf*, pueril y cándido producen una potente explosión cómica:

Sus dibujos son intrínsecamente excelentes como tales dibujos en función de lo que aportan al humor gráfico como modo de expresión. Pero son también excelentes en función de que sólo ellos *ilustran* bien el humor de Tono . Se produce así un proceso de complementación en segundo grado absolutamente eficaz⁹⁸⁷.

La viñeta, coexistencia sucinta de lo escrito y lo gráfico, en que el uno informa, fecunda y narra al otro fue el medio que más se ajustó al tipo de humor y los recursos artísticos de Tono que se sustentaban de las rápidas desconexiones y re combinaciones lingüísticas y que tuvieron, por tanto, un alcance argumental limitado. En la viñeta y en el chiste gráfico “impuro” en que hay complicidad escritográfica, el *punchline* –el desenlace humorístico– se presenta en algún punto *entre* la imagen y la palabra: la situación y la consecuente desconexión –el juego–

⁹⁸⁶ Llera 2003: 90.

⁹⁸⁷ Tubau 1987: 123, 124.

ocurre entre los dos planos. Tillier insiste, por ejemplo, en la doble relación semántica y formal entre los dos signos —el escrito y el gráfico— ya que invocan modos de lectura diferentes, los iconotextos —viñetas— radicalizan una fusión de significantes y agudizan las dos funciones retóricas de la imagen, tales que Roland Barthes los ha definido como “el *anclaje* que prohíbe la vacilación del sentido y el *relevo* que garantiza la convertibilidad de la imagen en palabra(s)”:

Par la double relation sémantique et formelle que s'établit ainsi entre deux «signes» aux modes de lecture différents, les iconotextes radicalisent une fusion des significantes et aiguissent les deux fonctions rhétoriques de l'image, telles que Roland Barthes⁹⁸⁸ les a définies : l'ancrage qui interdit tout flottement de sens et le relais que garantit la convertibilité de l'image en parole(s)⁹⁸⁹.

Las viñetas de *Tono*, en comparación con la viñeta en general, tienen menos relación —menos relevancia que no es lo mismo que menos complicidad o menos fecundación ya que es exactamente esa *falta de relevancia* (otro nivel de lo absurdo) que las hace tan potentes— entre los signos escritográficos, es decir, no son el mismo mensaje repetido en cada medio. En las viñetas hay una íntima relación —a veces de desconexión o negación mutua— entre el dibujo y el texto: se explican, se contradicen y se avivan mutuamente. Tillier habla, además, de un sujeto que es muy relevante al estudio de la viñeta de *Tono*: las diferencias estéticas entre la imagen y el texto. Se contraponen la linealidad del texto leído con la tabularidad de la imagen, recalcando que el chiste gráfico, la viñeta y la caricatura *necesitan* la disparidad de los dos acercamientos, con la cual el dibujante puede matizar y contradecir —irónica, metafórica o hiperbólicamente— los efectos gráficos y los efectos verbales:

Le cadre manifeste la tabularité de l'image que se regarde, en opposition avec la linéarité du texte qui se lit. De la sorte, la compréhension de la caricature nécessite

⁹⁸⁸ Roland Barthes «Rhétorique de l'image», *L'Obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982: 32-33.

⁹⁸⁹ Tillier 2005: 207. Traducción: «Por el doble relación semántica y formal que se establece así entre dos "signos" por los métodos de lectura diferentes, los iconotextos radicalizan una fusión de los significantes y aguzan las dos funciones retóricas de la imagen, tal como Roland Barthes las definieron: la sujeción que prohíbe toda flotación de sentido y el enlace que garantiza la convertibilidad de la imagen en palabra (s).»

*deux approches, distinctes l'une de l'autre, par lesquelles le dessinateur peut accentuer les effets graphiques et les effets verbaux*⁹⁹⁰.

El carácter de su estilo visual (uso de línea, temática, organización del espacio, grado de realidad, iconicidad, etc.) fortalece una serie de características paralelas en su escritura escueta, irónica y absurda, en que se reconcibe la realidad social. La imagen también funciona como marco temático y ambiental en la viñeta: los colores, las líneas y el efecto de su estética en general establecen el *mood* –ambiente, disposición, *humor*–, ya que lo gráfico es el primer elemento experimentado por el lector, y es a esto que se refiere Tubau: no hay dibujo que establezca el ambiente ridículo e inconexo para un chiste de Tono como un dibujo de Tono .

Recientemente gracias a la “importancia” de la publicidad, los cómics y el Internet hay una creciente conciencia sobre la importancia de los “otros” medios gráficos, se ha comenzado, por tanto, a prestar más atención a las relaciones escritográficas que habían sido «víctima de esta jerarquía entre textualidad e iconicidad, los cómics tardarían muchos años en Europa en ser algo más que un instrumento menor al servicio de la pedagogía infantil [...]. Y de ahí procederá también el prolongado desinterés de los intelectuales europeos hacia el cómic, cuyo desbloqueo cultural se inició en la década 1960-1970»⁹⁹¹. Lo cual favorece al estudio de artistas fundamentalmente gráficos pero que mezclan su creación gráfica con otros medios.

Au XIXe siècle, et plus particulièrement à partir des années 1830, l'image s'affirme en s'installant dans les livres et les périodiques de toutes sortes, pédagogiques ou satiriques, luxueux ou populaires, onéreux ou bon marché... Jusqu'alors soumise au primat du texte, l'image conquiert progressivement une place inédite dans l'imprimé, en provoquant le renversement de schème postmédiéval que prônait la prééminence

⁹⁹⁰ Tillier 2005: 206. Traducción: «El marco manifiesta la tabularidad de la imagen que se observa, en oposición con el linearité del texto que se lee. De este modo, la comprensión de la caricatura requiere dos enfoques, distintos uno del otro, por los cuales el dibujante puede acentuar los efectos gráficos y los efectos verbales»

⁹⁹¹ Gubern 1992: 217.

*de l'écrit*⁹⁹².

Volviendo al tema de la pureza del chiste gráfico de Tono dado el valor “mensajero” predominante de lo escrito que apunta Tubau, se señala que, sobre todo a principios de su carrera, Tono experimentó con el chiste gráfico puro en la forma de cómics “mudos” –sin contenido escrito–: secuencias de viñetas cuya organización espacial “secuencial” se presta a representar el paso de tiempo, una diferencia mayor con la viñeta en que se deriva el sentido, el argumento (el paso del tiempo) y el contenido de lo escrito y que son, normalmente, de una sólo imagen y en las cuales el desenlace humorístico se hace por medio escrito. El contenido visual de las tiras cómicas es, por tanto, más narrativo que la imagen única de la viñeta dado que en el cómic las imágenes, además de representar los actores y la situación tienen una función narrativa: tiene que *contar* el chiste con un inicio, un desarrollo, un clímax y un desenlace, como en el siguiente cómic en que se invierte la idea de que el “hombre que fuma su puro” al “puro que fuma su hombre” y se aprecian vivamente la mezcla de referencias surrealistas, absurdistas, kafkaianas y freudianas:

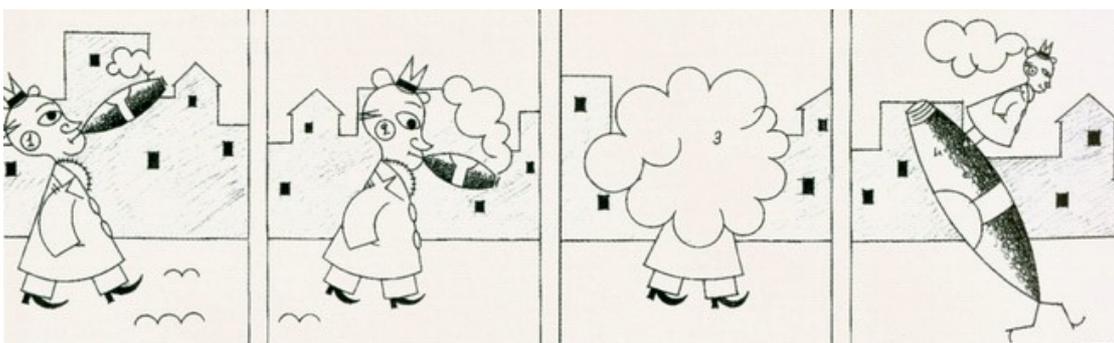


Figura: Tono «El puro caro» cerca 1920

⁹⁹² Tillier 2005: 121. Traducción: «A partir del XIX siglo, y más concretamente a partir de los años 1830 la imagen se afirma, instalándose en los libros y las publicaciones periódicas de todas las clases: pedagógicas o satíricas, lujosas o populares, caras o baratas... Hasta entonces sujeta a la primacía del texto, la imagen conquista progresivamente un lugar inédito en el impreso, provocando la inversión del esquema postmédieval que enseñaba la superioridad de lo escrito.

En su obra temprana Tono hizo alguna tira cómica con filacterias —textos incorporados a las imágenes de varias formas: bocadillos, etc.—, como «Roquefort y cucaracha» en que combina al estilo *Gutiérrez* —cabezas circulares con erupciones puntiagudas y gestos faciales expresivos— con el trasfondo realista y detallado de perspectiva correcta. A lo largo de su carrera, oscila entre el detallismo verosímil —como en el siguiente cómic— y la simplificación hacia lo geométrico⁹⁹³ —como en el último cómic—. El relleno de color sólido se emplea únicamente en el suelo, dándole peso y anclando el dibujo de otro modo casi exclusivamente trazado. El trazado exhibe una tendencia a la curvilinealidad y a la angularidad pero la línea dibujada también se aprecia.

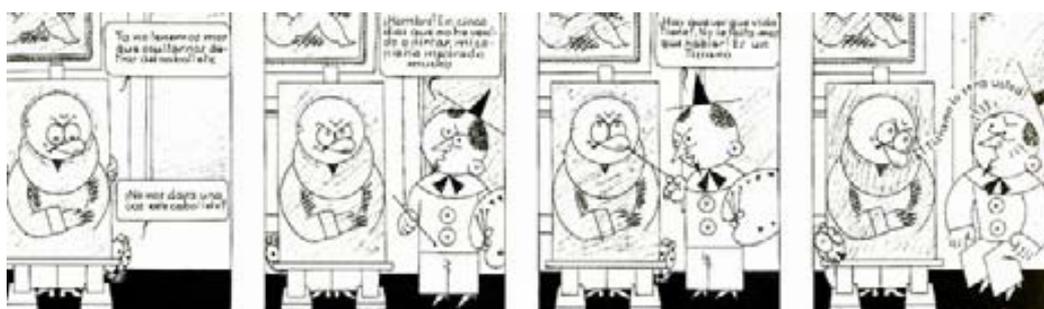


Figura: Tono «Roquefort y cucaracha» cerca 1920.

Sea tira cómica con bocadillos o viñeta, ambas son de naturaleza escriticónica. Las imágenes de las viñetas encajan en las que se han caracterizado como sinsignos icónicos en la teoría de Peirce, es decir, constituidas por la imagen mental de entidades existenciales u objetos semióticos. En las viñetas, toda la información se incluye, por definición, en un sólo marco y deben armonizarse todos los elementos

⁹⁹³ Lo cual está de acuerdo con la observación de Tubau (1987: 21), que anota que «en el plano estético, la tendencia general [del chiste gráfico] ha sido la de una progresiva simplificación». También añade una observación sobre los textos de los chistes gráficos en general: «Paralelamente pues a su evolución estética, la evolución expresiva del chiste dibujado ha tendido a la simplificación. Los textos —cuando existen— se han ido haciéndose más sintéticos y breves, los dibujos menos dados al detalle innecesario».

estéticos, indicadores del tiempo, narrativos y, además, debe ser legible el incidente cómico. La confluencia, fecundación e interacción de ideas que supone la yuxtaposición del plano escrito con el gráfico se derrama en coyunturas de «lenguajes visuales y verbales en diversos niveles de significado, algunos de los cuales interactúan entre sí en un modo determinado: bien uno desmiente al otro, como en el humor, bien uno hace ver al otro bajo una luz peculiar, como en la metáfora»⁹⁹⁴.

Aunque el nuevo humor esencialmente rompía con el humor tradicional, costumbrista y festivo, Tono se acercó en momentos a lo astracán y lo festivo, así “uniendo” una larga tradición de dibujantes de la prensa satírica que ya tenía una larga historia que empieza en 1836 con unos dibujos anónimos en la publicación satírica madrileña *El Matamosca*. A partir de ahí, el hilo del dibujo satírico sigue una línea más o menos continua hasta encontrarse con el vanguardismo cuando asumió con toda naturalidad una serie de nuevos valores y técnicas.

1. Evolución e influencias gráficas

¿Quiénes son los humoristas gráficos –españoles o extranjeros– cuya influencia reconoce usted en su propia obra?

Tono : Pues, la verdad, yo creo que nadie ha influido en mi manera de dibujar y siento no haber podido dejarme influir, porque mis dibujos no me gustan nada⁹⁹⁵.

Tono afirma, en la entrevista con Tubau a finales de su carrera que «nadie ha influido en [su] manera de dibujar», una afirmación que puede sorprende por su ingenuidad. Bastantes dibujantes, cuando Tubau les preguntan lo mismo, contestan como Tono –que no tienen influencias–: Pablo, Cesc, Quesada y Muntañola– otros contestan que tienen influencias pero que no son capaces de nombrarlas, y un tercer

⁹⁹⁴ Peñamarín 1996: 109.

⁹⁹⁵ Tubau 1987: 227.

grupo las cita. La influencia más citada es el genial Saul Steinberg y el segundo más citado es Mingote:

Tísner: No niego las influencias, porque sería absurdo. Pero me siento incapaz de determinarlas.

Herreros: Mihura y Tono , de los nacionales. [...]

Mingote: Han influido en mí muchos de los humoristas que me han precedido y muchos de los que me siguen. [...] ⁹⁹⁶

A pesar de lo que dice Tono sobre su falta de influencias –que quizás diga para hacer el chiste autocrítico que solía hacer–, y como alude el mismo Tubau, Tono «no estuvo, sin embargo, solo en el geometrismo español»:

Tono , que afirma no tener influencias de dibujante alguno, no estuvo, sin embargo, solo en el geometrismo español. Mihura y en menor medida López Rubio le acompañaron. Pero la mayor suavidad y «redondez» de Mihura, así como ciertas libertades no canónicas de López Rubio, hacen que ambos sean representantes menos estrictos de esta tendencia ⁹⁹⁷.

Encontramos que Tono tuvo claras influencias gráficas –o, por lo menos, *similitudes con dibujantes mayores*– e incluso, como es de esperar, que su evolución y estilo gráficos encajan bien en las tendencias artísticas y gráficas de los momentos en que vivía: el “geometrismo español” es claramente un producto del cubismo de artistas como Picasso, Juan Gris y Georges Braque y de otros artistas como Klee y Miró. Además, añadiríamos bastantes nombres al *geometrismo español cómico* que omite Tubau, como: Rabá, Niko, Reinos y Sileno entre otros. El geometrismo ya fue una característica del modernismo que, además, se resume de manera parecida a la idea de que el humor es “una forma de vivir” en la consigna de hacer de la propia vida una obra de arte. Las características estéticas principales del modernismo son prácticamente idénticas a las de la obra gráfica de Tono : la sencillez, la limpieza de las líneas y formas geométricas y el uso cuidadoso del color.

⁹⁹⁶ Tubau 1987: 227, 228.

⁹⁹⁷ Tubau 1987: 112, 113.

El geometrismo o la “línea geometrizable” que tanto se ha nombrado en referencia a Tono y que se ha convertido en su emblema, no la cultivó realmente durante la mayoría de su carrera. A grandes trazos, en las primeras revistas humorísticas como *Buen Humor* y *La Risa*, Tono demuestra una tendencia a la forma sólida, puntiaguda con *signos* de “geometricidad”. Más tarde, en *Gutiérrez*, después de haber vivido en París y también haber visto la genial creación gráfica – geometrizable– de artistas como Reinoso y Manolo, Tono dibuja de una forma cada vez más geométrica y los ángulos se agudizan pero todavía son formas de cierta proporcionalidad naturalística. No es hasta los años de *La Ametralladora* que se vea el geometrismo *naïf* que duraría hasta finales de *La Codorniz* primera en 1944 cuando abandonaría este estilo casi por completo a favor de la línea libre trazada a mano y el “garabateo sucio”.

¿Inventó Tono el geometrismo español? [...] En realidad, ya hemos visto que esta tendencia fue común a varios dibujantes entre 1920 y 1950, y sus raíces habría que buscarlas en el cubismo o en pintores como Klee.

El geometrismo español arranca en *Buen Humor*, se desarrolla en *Gutiérrez* y *La Ametralladora* y alcanza su cúspide en la primera *Codorniz*. Su representante más insigne, riguroso y pertinaz es sin duda Tono . [...]

En ella todo el dibujo puede ser reducido a formas geométricas: círculos, triángulos, rectángulos, cuadrados. Los dibujos de Tono en *Buen Humor* parecen enteramente trazados a regla y compás. Después Tono se permitiría ciertas fantasías, pero aun hoy, a sus fértiles y activos 75 años, nuestro hombre se mantiene fiel a su estilo [...]⁹⁹⁸

El arte gráfico de Tono se sitúa en la cúspide de unas décadas de riquísima ilustración en España y en el mundo, con artistas como los americanos Steinberg, Grooper, Arno, Murray y Soglow; los españoles Xaudaró, Zúñiga, Garrido, Galindo, Sileno, Sancho, Tovar (con que comparte una estética hasta confundible), Robledano, K-Hito, Bagaría, Cerezo Vallejo, D’Hoy, Fresno, Galván o López Rubio; y los italianos del *Bertoldo* y Bartolozzi. Por su uso de la línea, estilo y actitudes del

⁹⁹⁸ Tubau 1987: 122.

modernismo: «tolerancia, antidogmatismo y versatilidad», se clasifican la gran mayoría de estos artistas por la Historia del arte como *art déco* –que se acepta como una asimilación de «ciertos movimientos artísticos del principios del XX, cubismo, futurismo, fauvismo [...]»–, un concepto no todavía muy definido y con una escasa biografía en el ámbito español, definido por Javier Pérez Rojas como:

El término *art déco* se acepta hoy de una manera casi generalizada para denominar la producción artística del periodo de entreguerras, que asimila las aportaciones de ciertos movimientos artísticos de principios del XX, cubismo, futurismo, fauvismo, e incluso parte del expresionismo, pero situándolos a un nivel de síntesis que los lima de agresivas rupturas; su actividad es conciliatoria incluso con aquellos temas o formulaciones aparentemente opuestos. Tolerancia, antidogmatismo y versatilidad son unas actitudes y características muy definitorias del talante *art déco*; este constituye una amplísima y variada gama mayoritaria situada entre los límites de la vanguardia y la tradición. Es un arte que pretende ante todo ser muy contemporáneo, expresión de su época, representativo de los tiempos modernos⁹⁹⁹.

En su recapitulación y análisis de la obra gráfica de Tono , Tubau se empeña en que Tono fue «fiel» al geometrismo, ya que para Tono se trataba de una especie de «convicción íntima, de un talante personal, casi un “modo de ser”» sensibilidad estética que se encuentra cada vez menos en su obra a partir de la “primera” *Codorniz*:

El geometrismo pasó de moda, salvo en el caso de Tono . Pero es que en Tono no se trataba de una moda, sino de una especie de convicción íntima, de un talante personal, casi de un «modo de ser», de un estilo propio al que fue siempre fiel en suma¹⁰⁰⁰.

Otros artistas –de *La Codorniz*– como Mingote o *Pgarcía* hacen bien a remarcar la «notabilísima evolución gráfica» de Tono . El estilo gráfico de *Tono* cambió bastante en el intervalo entre *Gutiérrez* , *Buen Humor* y *La Codorniz*, progresivamente distanciándose del cubismo severo hacia lo que sería su estética personal. Sus dibujos y cuentos en *La Ametralladora* ya eran muy parecidos a los de *La Codorniz* en cuanto a estilo, uso de geometría, de línea, forma, color y los cuentos

⁹⁹⁹ Pérez Rojas 1990: 13.

¹⁰⁰⁰ Tubau 1987: 112, 113.

también se parecían en tema, estilo y lenguaje. La evolución gráfica que tuvo lugar en el intervalo en que no participó en *La Codorniz* (1945-1947) fue aún mayor: se transmuta del geometrismo *naïf* a la línea libre garabateada, una evolución que se experimenta, inicialmente, como “negativa” en cuanto a la calidad de sus dibujos, como señala Pelta. Tono siguió cultivando, y mejoró, la misma línea en *Don José* y otras publicaciones como *Almanaque Agromán*. Pgarcía comenta sobre la magnitud de su evolución gráfica:

Lo que sí hay en él [*Tono*] es una notabilísima evolución gráfica, desde su vanguardismo tremendamente original en carteles y portadas, p.e.: *Blanco y Negro* y *Buen Humor*, [...] hasta el estilo más simple y geométrico dentro de la línea de Mihura¹⁰⁰¹.

Tubau (1987) reconoce, aparentemente a regañadientes ya que no apoya a su tesis sobre la fidelidad de Tono al geometrismo, que: «Entre los dibujos de Tono en *Buen Humor* en 1922, *La Codorniz* de 1942, el *Informaciones* de 1967 o el *Almanaque Agromán* de 1969 hay algunas diferencias, es cierto. En 1922, el uso de la regla y el compás¹⁰⁰² en la ejecución a tinta es casi exclusivo, pero las figuras tienen aún una base real –rasgos proporciones– inmediatamente identificable. En 1942 la composición es menos decorativista, menos pictórica, pero la deformación y geometrización de los tipos es mucho mayor. En 1969, cuando gana el premio Paleta Agromán, la deformación ha cambiado de signo hasta cierto punto (los ojos se han simplificado, convirtiéndose en un simple punto, pero el movimiento de los personajes es menos rígido) y el trazo ya no es a regla, es voluntariamente más inseguro».

¹⁰⁰¹ Pgarcía, correspondencia personal. Tubau también menciona la similitud de los dibujos de Mihura y Tono en *La Codorniz* «...ideas de Tono o Mihura; éstos, por su parte, pueden con frecuencia ser confundidos uno con otro por el lector poco avezado» (Tubau 1987: 65).

¹⁰⁰² Laborde, en su homenaje a Tono ofrece más pistas sobre los instrumentos que utilizaba, dice, en voz de Tono: «una goma blanca, sí pero más fina, una plumilla con manguitos gruesos, dos chinchetas o mejor, dos alfileres, un pincelito viejo, para puntear. ¿No habrá ahí un cepillo de dientes, esta tinta está muy espesa ponla más clarita» (Laborde 07-I-1979: 2).



Figura: "Tono" gana la "Paleta Agromán" en el ABC 17-06-1969

Parece que la «deformación» de 1969 en el dibujo de Tono es mucho mayor de lo que Tubau quiere reconocer: hace 20 años que Tono cultivaba una línea *libre* que *ciertas instancias puntuales del geometrismo* que se muestran como rasgos leves de su estilo pasado pero sin ser, de ninguna manera, el geometrismo propiamente dicho. Todo eso dicho, Tubau –el crítico más notable sobre la obra gráfica de Tono – insiste en apoyar su tesis de que «las constantes son más notables que las diferencias», cosa que parece simplemente falsa: «hay una notabilísima evolución gráfica» que se verá a continuación. Para apoyar su argumento, Tubau cita la perspectiva cubista aparente en la línea dura y destartalada para representaciones arquitectónicas y espaciales de Tono pero sin reconocer que esos rasgos se presentan más como vicios o estilizaciones cómicas puntuales en su obra a partir de 1944, y que no se manifiestan como un estilo o una estética: un cambio que se empieza a apreciar en 1943 cuando Tono deja las formas estrictamente geométricas para describir los cuerpos. Confirmando el valor de

lo constante en la obra de Tono, Tubau dice que «los personajes son rígidos muñecos planos» lo cual es verdad, son «rígidos» y «planos», como suelen ser los personajes en las revistas de humor, pero las líneas y las formas de dibujarlas se alteró increíblemente. Tubau cita, además, que «la ejecución sigue siendo cuidadosa y cerebral, calculada, caprichosa a veces pero nunca intuitiva o espontánea», una afirmación que parece patentemente contraria a la realidad, véanse los dibujos del apartado «1945-1952».

Pero las constantes son más notables aún que las diferencias. Sigue la perspectiva «cubista», los personajes son rígidos muñecos planos, como de cartón o aluminio, y no personas [...], la ejecución sigue siendo cuidadosa y cerebral, calculada, caprichosa a veces pero nunca intuitiva o espontánea. El dibujo es siempre lo que Tono ha querido que sea: el azar no interviene en su trabajo¹⁰⁰³.

A continuación se ofrece, por segunda vez —para facilitar su lectura—, la tabla en que se esboza la evolución de la obra escritográfica de *Tono*. Este gráfico recopila —de manera visual y aproximativa— las relaciones y tendencias que se verán a lo largo de este capítulo.

¹⁰⁰³ Tubau 1987: 122, 123.

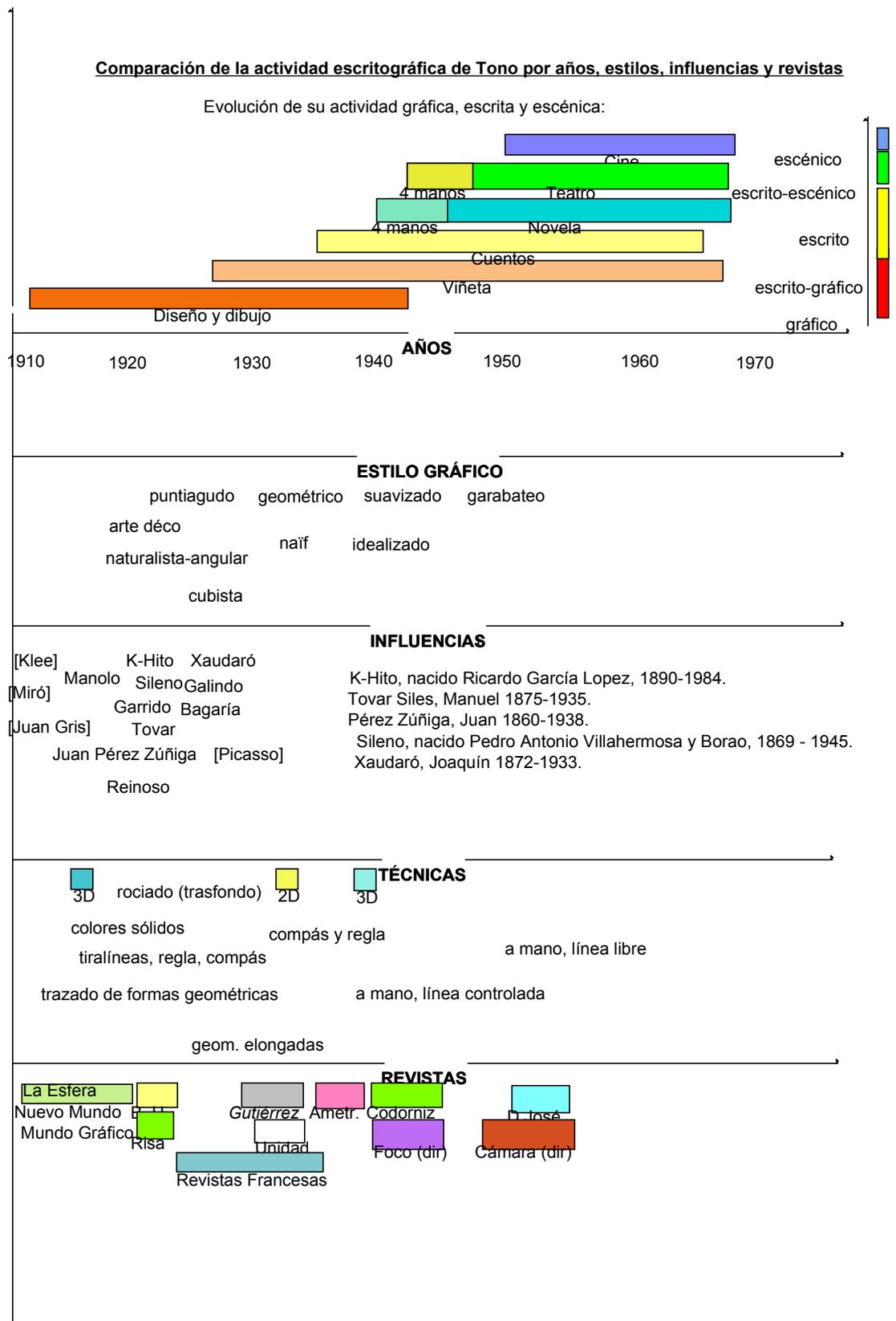


Tabla: Comparación de la actividad escritográfica por años, estilos, influencias y revistas.

Dejémonos aparte la influencia más general y más lejana de pintores que sin duda influyeron de manera indirecta en su obra, como Picasso, Miró, Juan Gris, Klee y Braque e indagemos en la relación más cercana que su obra tuvo con otros dibujantes cómicos. Empezando por su obra en *La Risa* y *Buen Humor* en el año 1923, cuando empezaba a hacer portadas, se observa –unas veces sí y otras no– los atisbos del geometrismo, otras veces la línea elegante y la simplificación alongada de Garrido. La siguiente portada de *La Risa* es, quizás, el mejor ejemplo de esa tendencia simplificadora y geometrizante de líneas seguras, limpias y estilizadas y de formas sólidas que muestran –más que otros dibujos de Tono de los años 20– cierta iconicidad. Hay, todavía, algunas indicaciones de textura como en el pelo y los pliegues del traje del hombre.



Figura: Tono en *La Risa* 8-V-1923 (Portada)

Mientras en el mismo año, *Niko* ya ostenta formas extremadamente geométricas, simplificadas y estilizadas hacia la desintegración y la iconicidad que parecen mezclar el dibujo de Tono –garabateado y alongado– de los años 50 con su geometrismo más

puro.

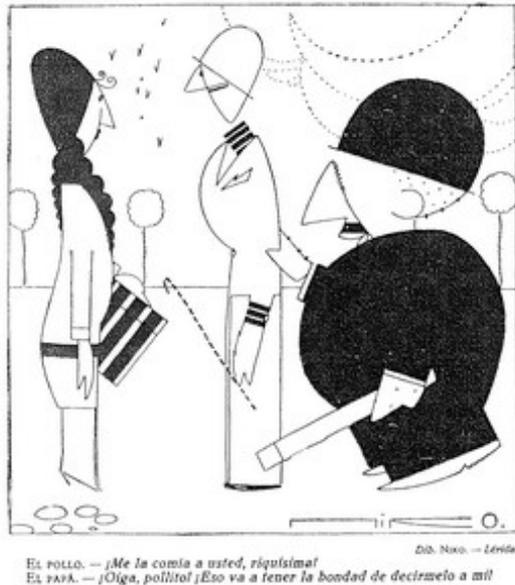
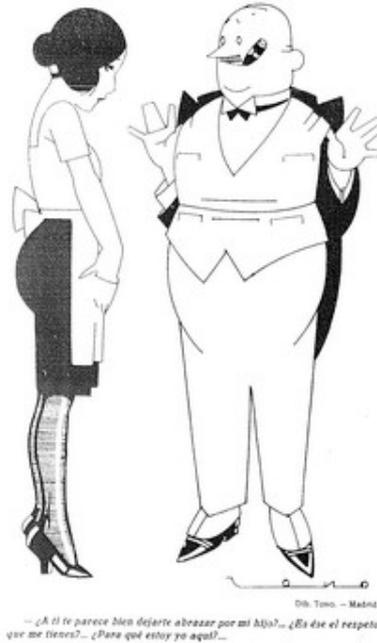


Figura: Niko en *Buen Humor* 4-IV-1923

Aunque, en la misma época, Tono produce dibujos, como la siguiente autocaricatura *art déco*, de una línea totalmente distinta, natural, y más elegante que el estilo que más tarde le haría famoso. La imagen de la chica, por ejemplo, es de una naturalidad estilizada propia del mismo Uribe o Lambert. La calidad de la línea y las convenciones entre los dos personajes son parecidas –en los zapatos, el esquema de trazados y negros– pero la diferencia entre la iconicidad en las cabezas es sorprendente: la mujer tiene “ojos normales” y cierta naturalidad, mientras el hombre tiene facciones de cómic –nariz puntiaguda, pequeños círculos por ojos, y una desproporción física notable.



«—¿A ti te parece bien dejarte abrazar por mi hijo? —¿Es ese el respeto que me tienes?
—¿Para qué estoy yo?»»

Figura: Tono en *Buen Humor* (autocaricatura) 26-VIII-1923

Como se aprecia en la siguiente portada de *Buen Humor*, Tono esgrimía una estética de línea más bien elegante, refinada, alargada y natural en mayor medida de lo que se le atribuye. Las formas bien compuestas son armoniosas y además de la influencia de Uribe, Elías y Lambert, se aprecia quizás Modigliani en el tipo de alargamiento de los cuerpos. A pesar de la calidad realista, emplea una convención muy suya: el plano del suelo es vertical.



Figura: Tono (París) *Buen Humor* 18 de noviembre 1923

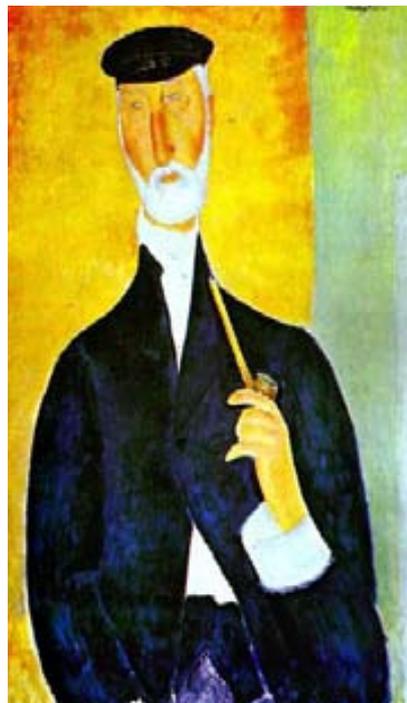
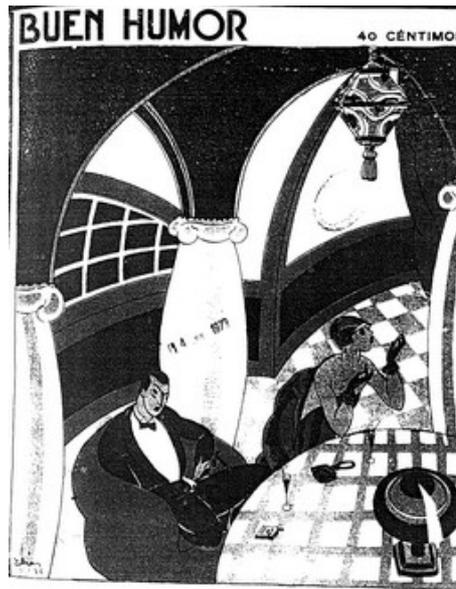


Figure: Modigliani: «Man with pipe (the notary of Nice)» 1918.



—Oye, Gerito, puedo proporcionarte una mujer muy rica, pero muy fea...
—No importa, la sacaré en auto...

Figura: Elías 25 de abril 1926 *Buen Humor* (Portada)

En los mismos años, también esgrimía una estética en que predomina la línea y el trazo. El geometrismo se presenta como característica secundaria y atenuada. Este estilo recuerda a una versión geometrizada del estilo de K-Hito.



—Tenga usted cinco céntimos, pero no se los gaste en vino.
—No creo que quiera usted que por cinco céntimos me tome un whiskey.»

«—Tenga usted cinco céntimos, pero no se los gaste en vino.
—No creo que quiera usted que por cinco céntimos me tome un whiskey.»

Figura: *Buen Humor* 11 de noviembre 1923



La alargamiento deformadora-curvada y la estilización de estos momentos parecen directamente ligadas a la influencia de Garrido, el “número uno” de *Buen Humor* o quizás a Elías aunque la alargamiento de los cuerpos es algo bastante extendido durante esta década y una afectación gráfica que Tono emplearía hasta su entrada en *La Ametralladora* sólo para retomarse en sus últimos años en *La Codorniz*.

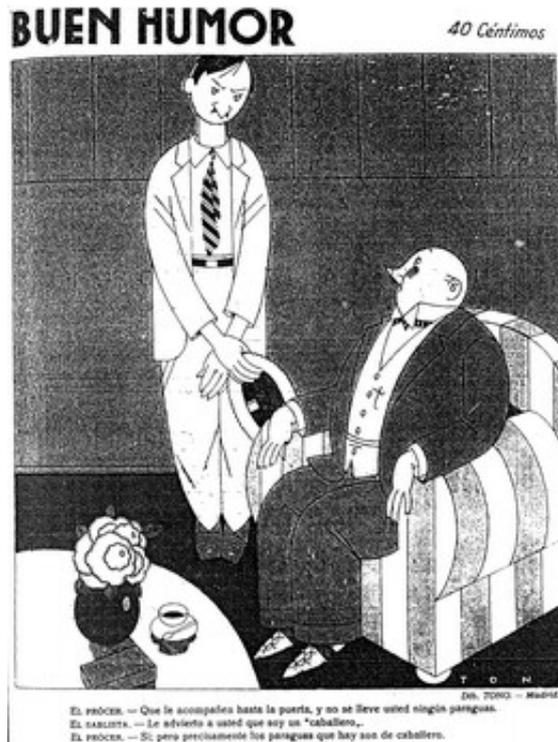


Figura: Tono en *Buen Humor* 11-IX-1923 (su primera portada)

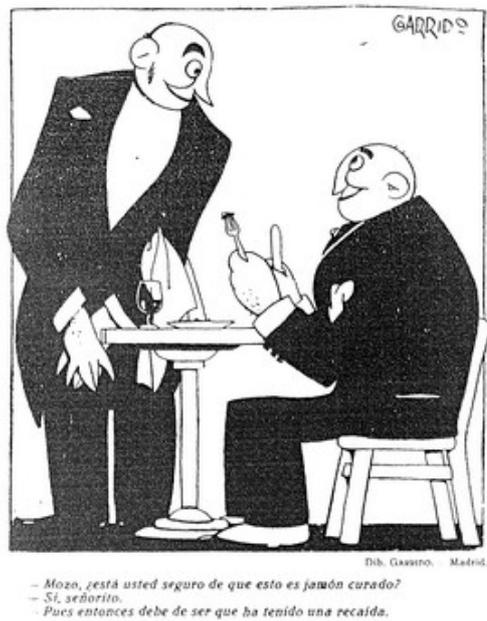


Figura: Garrido en *Buen Humor*, 26-VIII-1923



Dib. GARRIDO.—Madrid.

—¡Chico, yo no sé cómo éste, siendo tan bajo, puede pasar por alto!...

Figura: Garrido en *Buen Humor*, 7-IV-1926



DA TONO.—Madrid

—¡Pero mujer!... ¿Me está usted haciendo el perrito?...
— ¡Perdone la señorita!... Créa que era una cosa que ya no servía.

Figura: Tono en *Buen Humor*, 7-X-1923



Figura: Elías en *Buen Humor*, 9-IX-1923

En cuanto al cubismo, se aprecia su influencia –directa– en artistas como Bon que lo empleaba mientras Tono todavía favorecía la línea elegante o trazada.



Figura: Bon en *Buen Humor*, 9-IX-1923

Otros artistas como Mateos ya cultivaban una especie de geometrismo expresivo que se atenuaba a la libertad de línea que a su vez daba a las viñetas una expresividad reminiscente de las viñetas que produciría Forges años después.



Figura: Mateos en *Buen Humor* 28-X-1923



Figura: Mateos en *Buen Humor* 11-II-1923

Con el paso de los años, se ve, en sus contribuciones a *Buen Humor* desde París, como el geometrismo empieza a apoderarse de la descripción de las formas aunque éstas aún mantienen cierto naturalismo y alongación. Está todavía muy lejos del geometrismo simplificado que domina el trazado y en cierta medida la forma en la obra de Gallindo o la descomposición cubista-trazado de Sutil.

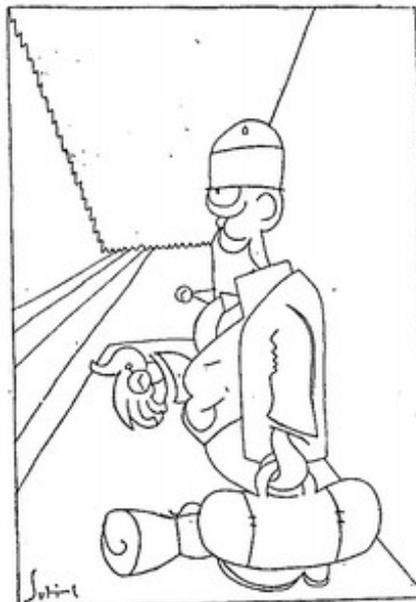


Figura: Tono en *Buen Humor*, 16-XII-1926 (Portada)



Dib. Gallindo. — Madrid.
—Desde que has ascendido no haces más que lucirte.
—Como que soy cabo.

Figura: Gallindo en *Buen Humor*, 10-I-1926



Dib. Sutil. — Madrid.

—Son las siete
menos veinticinco.
Ya debe faltar po-
co para que llegue
el tren de las seis
treinta y cinco.

«—Son las siete menos veinticinco. Ya debe falta poco para que llegue el tren de las seis treinta y cinco»

Figura: Sutil en *Buen Humor* 15-III-1926

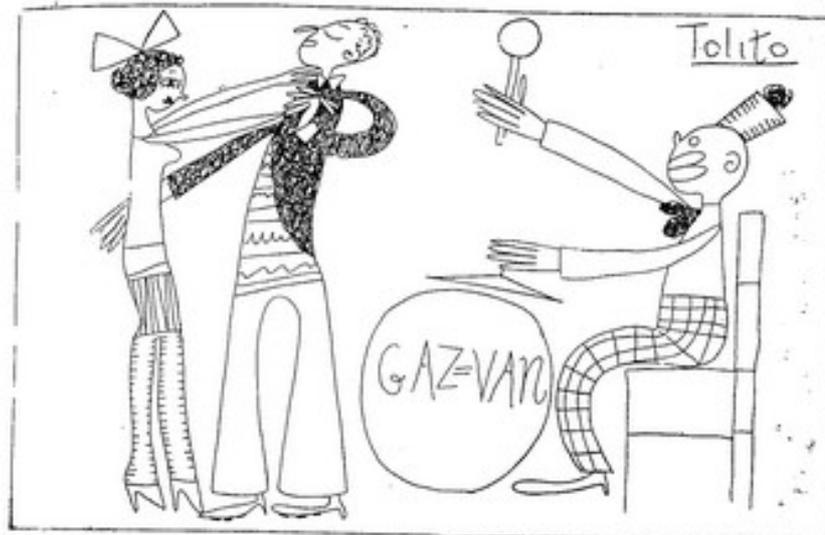
BUEN HUMOR



—Oiga, «amercito», hay que salir por la plataforma posterior.
—Ya lo sé, pero como es un «strategie» creí que la posterior era esta.
Dib. GARRIDO, Madrid.

Figura: Garrido en *Buen Humor*, 21-VI-1931 (Contraportada)

El dibujo *naïf* también fue muy cultivado en *Buen Humor* por *Tolito*, una estética que, combinada con el geometrismo de estos años y el detalle reducido, sería la estética emblemática de Tono .



—¿A qué esperas para que te presente a mi madre?
—¡A pagar la merienda!

Dib. Tolito.—Madrid.

Figura: Tolito *Buen Humor* 18 de abril 1926

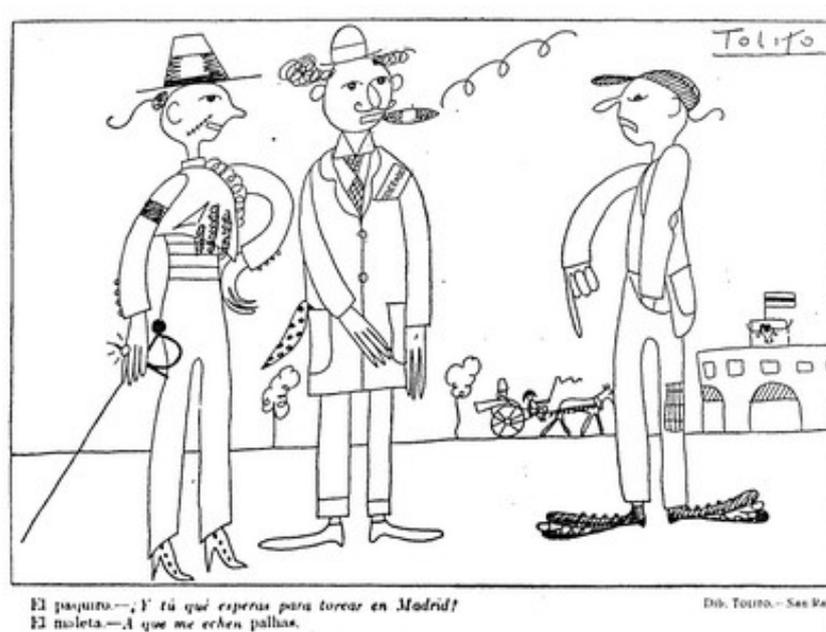


Figura: Tólfó en *Buen Humor* 22-VIII-1926

Merece destacar también la obra de Salmerón Pellón en cuanto a las posibles influencias en Tono, por la angularidad, curvilínealidad y geometrismo que exhibe que se acerca a la completa iconicidad —en el rostro de frente— constante de su obra. Además emplea el color sólido “modernista” y se rehúye del garabateo y la “línea sucia”.



Figura: Salmerón Pellón en *Buen Humor*, 20-III-1926

Garrido es un artista muy versátil y ya mezcla la línea puntiaguda y alongada con el naturalismo elegante. Como se aprecia en la siguiente portada de *Buen Humor* y como se ha visto en la autocaricatura de Tono y otras veces, la mujer “guapa” se retrata con una línea y forma armoniosa y elegante mientras el hombre se representa de detalle reducido, más cómico y caricaturesco. La maestría de la descripción gráfica de Garrido se aprecia sobre todo en la descripción de los tejidos de la ropa. Ambos, el hombre y la mujer llevan estampillas en la ropa y, esa estampilla se modula según la posición, perspectiva y volumen del cuerpo; así que coexisten los elementos de detalle reducidos y *naifs* como la cara del hombre –para que éste parezca más ridículo– con elementos expertamente descritos, como el vestido de la mujer. En otras ocasiones, como en la segunda viñeta a continuación, la línea de Garrido se vuelve más cómica y da un giro hacia su estilo alargado con sus pequeñas referencias cubistas (la distorsión geometrizable de los cuerpos) y realistas (la cesta y el otro objeto en la esquina derecha inferior).

BUEN HUMOR



—¿Quién, Arturo? Es un testarudo que no atiende mis consejos; sólo hace caso de los recos.
—¿Quieres que yo le hable?

Figura: Garrido en *Buen Humor* 25-IV-1926



—¡Por qué no dejas los melones fuera, Higinio!
—Porque como siga lloviendo tan a amanecer todos caen dos.

Dib. Garrido.—Madrid.

Figura: Garrido en *Buen Humor* 31-X-1926

Riverón también cultiva una estética parecida a la de Tono de esta época: formas alargadas descritas con líneas geometrizzantes y con claras referencias cubistas perspectuales; cierta simplificación y nitidez de las formas. Se rehuye generalmente

de la línea libre al menos cuando ésta se añade como matiz.



—Es la única mujer cuyo costado no he logrado impresionar.
—¿Has probado con un diamante?

Figura: Riverón en *Buen Humor*, 24-I-1926

Reinoso empleaba un estilo geometrizable y puntiagudo confundible con el de Tono . Las líneas y planos “tramposos” de una especie de cubismo *naïf* convierten la perspectiva en algo imposible y digno de un dibujo de Escher. Sólo la figura del personaje y ciertos objetos –la botella y el árbol– se salvan, parcialmente, de este tratamiento. Obsérvense la (des)articulación del brazo, la llaneza del traje y la descripción “fallada” de la perspectiva en el suelo y el edificio; características, todas las cuales también lo son de cierto estilo gráfico geometrizable de Tono en *Buen Humor* y *Gutiérrez* . De hecho, “las constantes” entre el dibujo de Reinoso y el siguiente de Tono son más importantes que las diferencias: Tono , por ejemplo, en esta época aplicaba el tratamiento geometrizable tanto a las formas del cuerpo como al trasfondo y reservaba un tratamiento “realista” para elementos secundarios como el farol. Como curiosidad, se adjunta otro ejemplo de un retrato frente a un cartel de “vinos” de Rabá que no muestra ninguna tendencia geometrizable –en cambio

muestra una simplicidad de trazo hacia la curvilinealidad— ni cubista —los personajes aparecen como trazados de línea libre y la perspectiva es naturalista de detalle reducido— pero de todas maneras, esta viñeta —y este artista— parece el precursor más directo de cierto estilo gráfico de Mihura y Tono en *La Codorniz*. La última viñeta —una crítica ligeramente disimulada de la censura— es un ejemplo de la mano de Mihura en *La Codorniz*.



Figura *Buen Humor Reinoso* 14 noviembre 1927



DESPREOCUPACIÓN, por Tono.
—¿Quién era la que iba ayer contigo, la mujer o tu tia?
—No sé, no se lo pregunté.

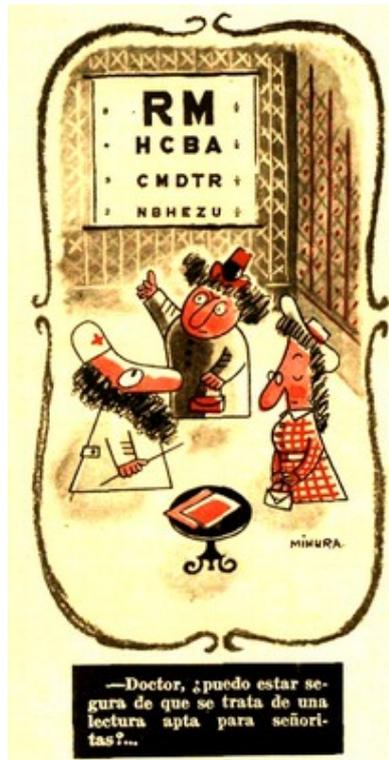
Figura: Tono en *Buen Humor* 28-V-1927



—¡Hombre, haz el favor de no pasar por delante de mi casa cuando tu mujer lleve el traje nuevo; por que le va a ver la mía!
—¡Pues para eso osamos precisamente!

Dib. RABA. Madrid

Figura *Buen Humor* 11-X-1931 por Rabá



«—Doctor, ¿puedo estar segura de que se trata de una lectura apta para señoritas?...»

Figura: Mihura en *La Codorniz* 6-VII-1941.

Los dibujos de Tono se parecen mucho, en todos los sentidos, a los de Mihura cuando trabajan juntos en *La Ametralladora* y *La Codorniz*: tipología, uso de línea, formas, convenciones, expresión, sujetos y técnica; especialmente durante los años 1941-1944 como señalan M. Prieto y J., «...los dibujos de *Tono* y Mihura se asemejaban hasta confundirse en un primer vistazo»¹⁰⁰⁴. En los siguientes dibujos de Mihura y Tono , ambos de 1942, se ve la tremenda similitud:

¹⁰⁰⁴ Moreira, *La Codorniz*, Antología (1941-1978).



Figuras R, T. Comparación de dibujos de Mihura y Tono . Mihura, *La Codorniz* 1942, nº 48,; *Tono* , 1942, nº 64.

En el siguiente ejemplo de Reinoso se ve una mayor geometrización del personaje aunque la forma se acata a cierto naturalismo en cuanto a las proporciones y las relaciones. Se aprecian –también generalmente– la influencia cubista en el tratamiento de las manos que se vuelven planas, simplificadas y aplastadas. En este ejemplo, al ser un primer plano, no se aprecia demasiado el tratamiento desconcertante y cubista de la perspectiva que tampoco se aprecia –al ser un primer plano– en la viñeta de Tono salvo en la extraña angularidad de la esquina. En el dibujo de Tono se observa un fuerte geometrismo que ya dicta las formas y texturas de la cabeza y el cuerpo aunque todavía no se ha dado el paso a la economización del detalle, la supresión de garabateo y el matiz, y las formas sólidas.



—Pare, hombre. Asoció a un hombre gordo de Ceceña, francés guineense y otros todos prohibidos.
—¿Y lo pases a salud para frenar?
D.D. Reinoso—Reinoso.

Figura: Reinoso en *Buen Humor* 7 de noviembre 1927



APACHES, por Tono.
—Ahora me he dedicado a la vida "horrá" y trabajo en una fábrica de retajos.
—¿verías.

Figura: Tono en *Buen Humor* 14-V-1927

Rabá parece, otra vez, a predecir al humor escritográfico de Tono con dibujos simplificados hacia la geométricidad y el *naïf* además con unos manierismos y una línea que recuerdan a lo que serán los dibujos de Tono y Mihura en *La Codorniz*. El minidiálogo asimismo es una versión anterior a una línea de chistes de Tono —que se

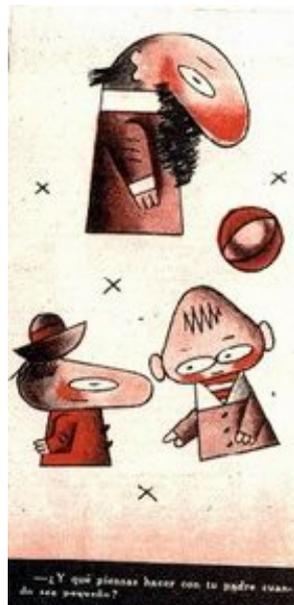
han presentado en el capítulo 3— arraigados en el sinsentido y la inversión de la edad-entidad de miembros de la familia.



—En mi casa no somos más que tres personas: mi padre, mi madre y yo.
Yo soy el más joven de los tres. Dib. Rabá.—Madrid.

«—En mi casa no somos más que tres personas: mi padre, mi madre y yo. Yo soy el más joven de los tres»

Figura: Tono en *Buen Humor* 15-XII-1929



«—¿Y qué piensas hacer con tu padre cuando sea pequeño?»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 37 (reproducida por segunda vez)

En el siguiente ejemplo, se presenta otro ejemplo de la línea de cómic de Rabá

que tiende a la geométricidad a través de la simplificación, lo curvilíneo y la estilización y también de su humor de la desconexión del sentido, la equivocación y el lío lingüístico delirante tan parecido a lo que será el humor de Tono .



«—Hoy he dado clase de francés y de álgebra.
—¡Qué mono! A ver, háblame un poquito en álgebra, que yo te oiga.»

Figura: Rabá en *Buen Humor* 4-VIII-1929

El geometrismo simplista *naïf* no se instalará definitivamente como el único estilo de Tono hasta mucho más tarde: en los siguientes 10 años, hay un vaivén de formas alargadas, simplificaciones, estilizaciones y empleos diversos de aspecto de la perspectiva cubista. Las dos figuras en las siguiente viñeta de Tono comparten un espacio real aunque estilizado y pseudocubista, su contacto, su toque suave y íntimo se transmite con poco trazos, a través de las líneas de las manos del hombre y los brazos de la mujer formando, finalmente formas encadenadas que reiteran en los niveles simbólicos, semióticos, psicológicos y visuales su complicidad e intimidad.

Otros, como Cabanés, siguen cultivando una estética altamente parecida de figuras alargadas y simplificadas hacia la geométricidad elegante y estilizada. Cabanés, aparte de su uso de la geometría simple para la descripción de ciertos elementos –las caras, el trasfondo– inserten elementos realistas en las estampillas de las mantas.



Figura: Tono , *Buen Humor* 17-I-1927



Figura: Cabanés en *Buen Humor* 21-XI-1927 (portada)

Las mezclas del geometrismo con otras estéticas y exploraciones de perspectivas dieron muchos frutos. En la siguiente viñeta de Foxin se combinan las formas icónicas perfectamente circulares de los torsos y cabezas de los hombres con la textura de sus pantalones y el trasfondo realista de detalle reducido. Se experimenta, en esta viñeta, con la perspectiva, eligiendo una perspectiva y punto de vista muy a ras del suelo que mantiene la verticalidad de los personajes y disminuye la altura de los edificios, creando un ambiente misterioso y descontextualizado.

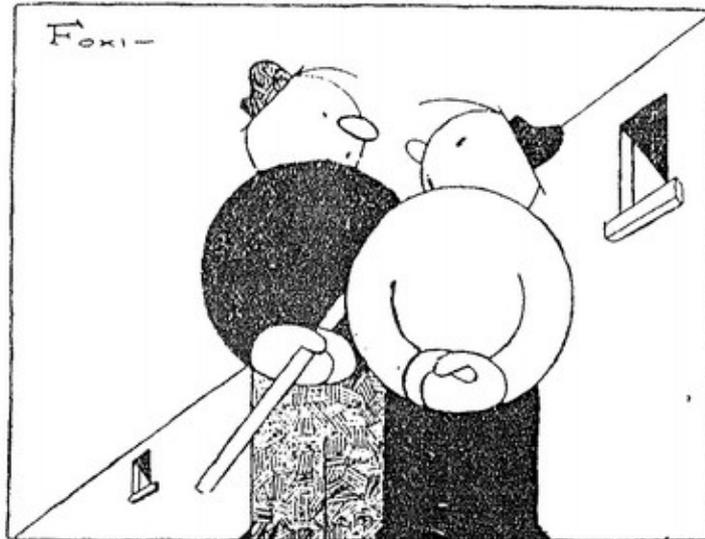


Figura: Foxi en *Buen Humor* 17-IV-1929

Se entiende porque los “anticodornistas” decían que los “codornistas” copiaban de los italianos: la siguiente viñeta, el estilo de Brandy (Milan) es indistinguible de uno de los estilos de Tono . La manera de que Brandy influyó en los dibujos cómicos de Tono es evidente en las convenciones y manierismos de las cabezas y ojos, la perspectiva deliberadamente adulterada con ángulos imposibles, cierta geométricidad y simplificación, la línea firme y singular, y la desarticulación y “muñecización” de los personajes.



—Señora, el caso es desesperado. El enfermo aspira difícilmente.
—Eso no le extraña: ha sido siempre persona de pocas aspiraciones.

Dib. BRANDY.—Milán.

«—Señora, el caso es desesperado. El enfermo aspira difícilmente.
—Eso no le extraña; ha sido siempre persona de pocas aspiraciones».

Figura: Brandy (Milán) en *Buen Humor* 2-IV-1929

Del mismo modo, los dibujos de Manolo comparten no sólo la línea firme inclinada a la geométricidad y llaneza, los ángulos repentinamente puntiagudos, sino las mismas convenciones y descripciones de los ojos y la misma manera de hacer la sombra a través de pequeñas tachaduras (en los pantalones) de Tono .



—Y ¿por qué ha amnestado el bibliotecario del
Círculo al doctor Pérez?
—Porque le sorprendió, en un momento de distrac-
ción, arrancando el apéndice del tomo que estaba le-
yendo.

Dib. MANOLO.—Madrid,

Figura: Manolo, *Buen Humor*, 21-VII-1931

Esta viñeta de Castillo es —sin quererlo— una síntesis de los estilos de Tono que se han visto hasta ahora en que se combina el alargamiento de los personajes, la línea geometrizable pero curvilínea, nítida, limpia y de detalle reducido que crea formas continuas —no interrumpidas por la geometrización—, con el trasfondo tendiente hacia el naturalismo.



Figura: Castillo en *Buen Humor*, 24-IV-1929

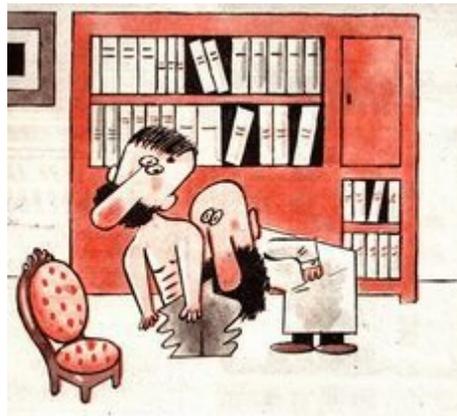
Como menciona Acevedo en *Los españolitos y el humor*¹⁰⁰⁵, los anticordonistas le acusaban a *La Codorniz* de inspirarse y de plagiar el humor italiano. La íntima conexión entre el humor italiano y el humor codornicesco –y *tonesco*– parece irrefutable aunque no necesariamente un motivo para la crítica. La situación y el minidiálogo de la siguiente viñeta del italiano Manzi claramente inspiran la otra viñeta de Tono y muchas otras del futuro:

¹⁰⁰⁵ "[Los anticodornistas acusan que] el estilo de *La Codorniz* está copiado del estilo de las publicaciones humoristas italianas" (Acevedo 1972:262).



«-Por qué tarda tanto, doctor?
-Porque me estoy calentando la oreja, que la tenía muy fría...»

Figura: Manzi en *La Codorniz* 1942, nº 32.



«-En realidad, yo no le encuentro nada, pero estoy así porque como tiene usted la espalda tan calentita...»

Figura: Tono «Los médicos» en *La Codorniz*, 1942, nº 73.

El humor italiano de esta época tuvo un contexto socio-político similar al humor español. Su máximo exponente fue la revista *Bertoldo* durante la dictadura de Mussolini y tenía, naturalmente, prohibido la crítica y el humor político. Como *Los Humoristas de 27*, los italianos cultivaron un humor absurdo y disparatado que lanzaba –a veces– sutiles críticas indirectas al régimen fascista. En la península

ibérica, en pleno mandato de Franco, emplearon en *La Codorniz* la ambigüedad transparente de la palabra “general”: «Meteorológicas: Reina en toda España un fresco general proveniente de Galicia» y la rima obvia de: «Los almohadines son a los almohadones como los cojines son a x: nos importan dos equis que nos suspendan».

En cuanto a los italianos, Carlo Manzoni formó el triunvirato humorista con Guareschi y Mosca. Varias líneas de temas, acercamientos y *punchlines* o chistes vinieron o parecen haber venido de los italianos. Uno de los personajes y temas predilectos de Tono , el hombre distraído, también fue cultivado antes por los italianos aunque la influencia fue solamente temática y paradigmática y no aparentemente gráfica:



«—Te he escrito una carta tan urgente que en vez de traértela hoy te la voy a traer ayer...»

Figura: Vargas, «Humor Italiano» en *La Codorniz* 1942, nº 25.



«—Es un señor muy distraído; se cree que está debajo de la ducha...»

Figura: Manzi, «Humor Italiano» en *La Codorniz*, 1942, nº 50.

A continuación, siguiendo el espíritu del título «La evolución gráfica» de este apartado, se darán ejemplos de las grandes tendencias gráficas de los años 30, 40 y 50 de Tono en *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, *La Codorniz* y *Don José* respectivamente. Se observará la evolución de las convenciones en cuanto a la descripción de la figura, la cabeza, los ojos y el personaje y especialmente la dirección icónica y *naïf* que toma en *La Ametralladora* y *La Codorniz*, con su estilo bello y armonioso. Las facciones, ya icónicas en *Gutiérrez* se estilizan y se armonizan en formas geométricas en las bellísima viñetas de *La Codorniz*: la nariz —un elemento pegado a la cara en *Gutiérrez* — se incorpora al trazo armonioso de la cara en *La Codorniz* y se mantiene como consecuencia de la línea de la cara en *Don José* aunque se agudiza y se angulariza. En los tres ejemplos a continuación, los elementos planos —el mantel (*Gutiérrez*), la mesa, la bandeja, el vaso y la alfombra (*La Codorniz*) y la mesa de taller (*Don José*) muestran un idéntico desafío a la perspectiva naturalista —una constante en su obra y muy emblemático de ésta—: las superficies planas se ejecutan de una manera que representan formas casi coincidentes con el plano visual, es decir, no retroceden en la distancia como “deberían”, se giran hacia el lector, las secuelas de la influencia de la deconstrucción del espacio y perspectiva del cubismo. Otros elementos, sin embargo, se representan “correctamente”, como la botella y el florero en el dibujo de *La*

Codorniz que coexisten con el vaso que describe un plano y perspectiva totalmente distintos aunque el efecto general es de un espacio sorprendentemente “verosímil” en que se percibe la profundidad de los distintos campos visuales. Tal es el caso, en menor medida, de los elementos encima del mantel del picnic en la portada de *Gutiérrez* .

El carácter de las líneas cambia dramáticamente de la línea frenética y puntiaguda que se observa en la portada de *Gutiérrez* , suavizándose en una voluptuosa curvilinealidad geometrizable en la escena codornicesca. Más tarde, en *Don José*, esa línea “agravada”, angular vuelve, aunque sometida a formas geométricas ausentes en *Gutiérrez* . A *grosso modo*, el dibujo de *La Codorniz* es el más armonioso, dispensando con líneas superfluas, mostrando una economía descriptiva general, una unidad estética, una geométrica bien medida y sometida a la necesidad del diseño, convenciones representativas agradables que congenian con la estética del y sus elementos, y la incorporación de cierta repetición de formas y patrones visuales que dan una continuidad al dibujo que, además, emplea el collage.

Este estilo de dibujo que esgrimió en *Gutiérrez* (no fue el único que lo empleó en dicha revista, como se verá a continuación) es un estilo más común en que se combina al azar la geométricidad de la mujer, la angularidad puntiaguda ubicua es una de las convenciones para describir la cara y sus facciones poco agradables. El dibujo de *Don José* es, a su manera, armonioso a pesar de su violenta angularidad y la falta de elementos secundarios. Los ángulos duros –constantes en la descripción– le proporcionan una contigüidad visual y por tanto, unidad y entidad estética que resulta agradable. Las convenciones para representar las facciones de la cara se han vuelto a polarizar: los ojos se han desplazado –aún más que en *La Codorniz*– hasta la extremidad del ángulo que representa la nariz y se han vuelto más literales que los

ojos que antes se formaban de óvalos concéntricos –una blanca y otra negra– en sus personajes de *La Codorniz*. Se vuelve, además a representar más detalles –aunque icónicosimbólicos— de la cara: las cejas y las arrugas trazadas con una línea cuidada pero libre, como hacía en *Gutiérrez*. Las imágenes de *La Codorniz* y *Don José* se parecen más entre sí por la calidad de las formas planas y geometrizadas –que en *La Codorniz* tienden a la curvilinealidad y en *Gutiérrez* tienden a la angulosidad– y cierta armonía pictórica alcanzada por la uniformidad de estilo y contenido. El dibujo de *Gutiérrez* se aparta, evidentemente, de la tendencia a la armonía y muestra una disyunción organizativa en los colores (chocantes entre sí), la línea (violentamente angular y suave), las formas (geométricas y libres), el estilo (una iconicidad que choca con el realismo esquemático) y la perspectiva caprichosa (un sombrero ubicado en el espacio y el otro no)



«CAMPESTRE (APUNTE DEL NATURAL, POR Tono)
Ella –Juraría que algo me ha sentado mal.
El –¡Claro, Finita! El sombrero.»

Figura G: *Gutiérrez* 24-VIII-1929 (Portada)

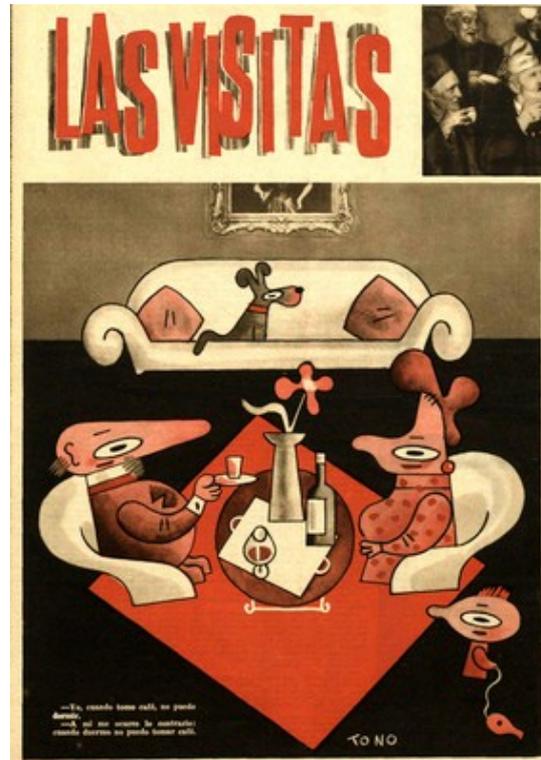


Figura: Tono «La visitas» en *La Codorniz* 15-III-1942.



Figura: Tono *Don José* (portada) 1952

1915-1935: Eclecticismo, elegancia, geométricidad puntual y ruptura cubista

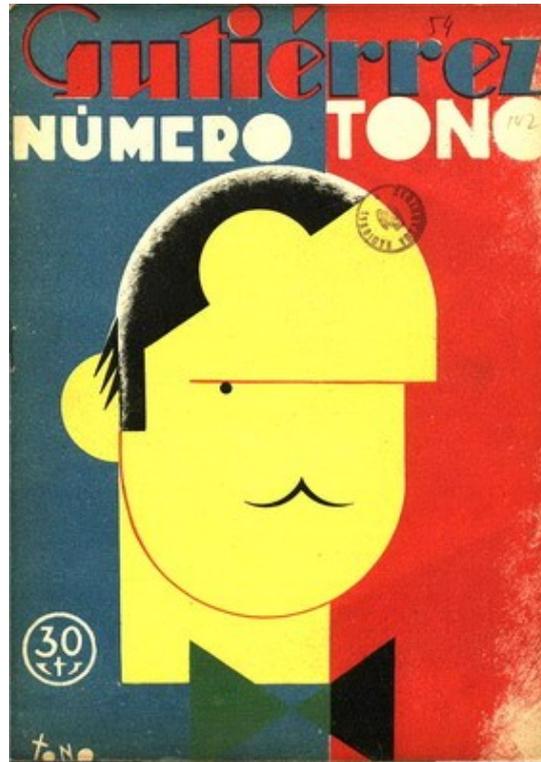


Figura: Tono , Autocaricatura en «Número Tono » en *Gutiérrez* , 22-II-1930.

Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. [...] Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinta del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas¹⁰⁰⁶.

Su contendida “fidelidad” al “geometrismo español” aparte, en los primeros veinte años de su carrera –como se ha empezado a ver–, hay una evolución notabilísima en su obra gráfica que varía de las composiciones lineales de herencia cubista a base de formas geométricas —esquinadas y circulares— rellenas de colores

¹⁰⁰⁶ Ortega y Gasset 1925: 4.

sólidos e intensos; a la estética *art decó* con diseños elegantes y alargados; al estilo *naïf* y el *naïf* geometrizable de personajes icónicos, curvilíneos de una geometricidad simple y una línea económica; a la profusión dadaísta del collage y del trasfondo flotante; a la línea libre y garabateada en su obra tardía en que se instala una extremación de formas –el alargamiento y compresión– y predominan una descripción más literal, aunque desarticulados y plasmados, de los elementos. Las convenciones que utilizaba para describir los personajes no evolucionaron necesariamente paralelamente a la descripción de los otros elementos como el trasfondo y los *props* “accesorios teatrales”. Como se ha visto en el último apartado, fue común emplear una estética, trazo o nivel de iconicidad para los personajes y otros totalmente diferentes para todo lo demás, lo cual tiene una función desarticulatoria y crispa la sensación de lo absurdo y la extrañeza. La clasificación de los once grados de iconicidad de Villafañe y Mínguez (1996: 41) es muy útil a la hora de precisar el nivel icónico que emplea. Los ocho grados inferiores contienen la obra gráfica de Tono, la mayoría de la cual se sitúa entre el nivel 4 y 5 (representación figurativa no realista y pictogramas) aunque se desciende frecuentemente a los niveles 3 y 2 para los elementos de trasfondo (esquemas motivado y esquemas arbitrarios), se integran ciertos elementos realistas de nivel 6 y en los *collages*, fotografías, que son de nivel 7 y 8:

8. Fotografía en color
7. Fotografía en blanco y negro
10. Pintura realista.
5. Representación figurativa no realista: una caricatura.
4. Pictogramas: monigotes infantiles.
3. Esquemas motivados: planos.
2. Esquemas arbitrarios: una señal de tráfico.
1. Representación no figurativa: una obra de Kandinsky.

La siguiente portada de *Buen Humor* en 1921 se sitúa en un espacio de tres dimensiones estilizado hacia la simplificación, y tiene el punto de convergencia de las líneas de perspectiva a la derecha muy lejana, dando el efecto de lateralidad. Se aprecia la referencia cubista en las formas geométricas ligeramente desacordadas y en los ángulos severos que dominan. Las convenciones bien definidas de los personajes combinan el tratamiento geométrico (las cabezas, el torso del hombre izquierdo), curvilinealidad (los hombros, los trazos del cuerpo) con los angularidad y la puntiagudez mostradas en las narices, el pelo, zapatos y detalles de los trajes. Más tarde en *Gutiérrez* se concreta una tipología todavía no *naïf* pero estereotipada hasta la simplicidad geométrica y de ahí se empieza a imponer las convenciones y códigos específicos de la descripción de los personajes que se harían famosos.



Figura: Tono «En el museo» en *Buen Humor* de 4-XII-1921, nº 4.

En la viñeta «En el museo», arriba, la diferencia estilística entre la escena

central —de los personajes “reales”— y la pintura —de un personaje— colgada en la pared es remarcable y da la sensación que los personajes —aunque entre el nivel 4 y 5 en la escala de Villafañe y Mínguez— son reales ya que son *menos icónicos* —el personaje de la pintura es un 4—, más estilizados y más detallados que el personaje en la pintura, creando, a través de esta jerarquía de grados de iconicidad, la sensación de dos niveles ontológicos, y, por consiguiente, los personajes parecen así más reales por comparación. La figura en la pintura se describe —como los personajes— con círculos ensortijados, ángulos y trazos pero el rostro carece de nariz cómica puntiaguda y de pelo estilizado por una convención gráfica, bien que todo éstos se armonizan entre sí mediante su solapamiento: las “U” de los ojos comparten las líneas que forman la nariz; la curva circular del torso deposita la mano en el bolsillo. Además su estatura relativa —las relaciones entre las proporciones de su cuerpo— se acerca más a las proporciones humana y se aleja de las figuras compactas de los protagonistas. Se utiliza el relleno intenso con algunas líneas (en el traje del personaje de zapatos negros) y un garabateo en otro cuadro. El relleno funciona más que para indicar color o sombra como elemento de diseño u organización visual: divide el espacio y fortalece la recesión de la pared y sus tres dimensiones y da cierto peso —entre los trazos angulares que dominan— al suelo y las paredes, y profundidad de espacio.

Sin embargo, en la siguiente portada de *Buen Humor* de dos años después, se exhibe un estilo en que el efecto geometrizable se supedita a la estilización alargada de los cuerpos. Se percibe el uso disminuido del tiralíneas y compás, bien que se emplean elementos circulares escondidos dentro de la profusa confusión de formas, como el torso de la mujer y elementos curvilíneos como sus piernas y brazo y el brazo derecho del hombre. La composición no es armoniosa en cuanto mezcla, sin resolverse, la flagrante geométricidad del torso de la mujer con la descripción

naturalista de los elementos secundarios y la línea caricaturesca y alargada de la figura del hombre. Se contrasta, otra vez, la convención icónica (un 4 en la escala de Villafañe y Mínguez) de la cara del hombre comparada con el realismo de los elementos sobre la mesa (un 6 en esa escala). Los elementos de la mesa –mantel, lámpara, botella–, efectivamente componen una naturaleza muerta de buena calidad –incluyéndole a la mesa– y son muy realistas, con convenciones descriptivas que evocan la elegancia del *art-decò*. Los personajes, en cambio tienen un carácter más bien de un tebeo:



Figura: Tono en *Buen Humor* de 4-XI-1923, nº 101 (original en color).

Aunque, cuando se lo pide, Tono muestra su capacidad para la línea elegante, la armonía estética, el naturalismo y el *art-déco*, como en las ilustraciones para el libro de Joaquín Belda, *133-228 de Jordán*, hechas en acuarela y lápiz, en que crea personajes estilizados, pulcros, de detalles económicos, aunque de línea “cómica” e icónica –con su característica firma geometrizable– mientras, como se ha visto, en los elementos secundarios —la ropa, la mesilla— luce su capacidad para la ilustración

perfectamente verosímil elegante. En los años 20, cuando firma con la firma estilizada *art-déco* y de ahí de la en que se conectan todas las letras (un ejemplo está debajo de la butaca del hombre en el dibujo derecho), los dibujos son –como es de esperar– del estilo *art-déco*, elegantes, armoniosos ligeramente estilizados, pulcros y verosímiles:



Figura: Tono , Ilustraciones en *133-228 de Jordán*, 1922: 6, 48.

Para sus ilustraciones del libro *La ley suprema* de Rafael López de Haro, también en 1922, ostenta su capacidad para la verosimilitud de la escuela de Uribe. Con una simple elegancia *déco* –líneas pulcras, garbosas pero descriptivas en su economía– describe los volúmenes con trazos firmes y sólidos. Se prescinden de las sombras o se las estilizan por economía de línea. Las proporciones son fieles y creíbles. La ilustración muestra un artista capaz de la expresión más sutil. El personaje es de un realismo estilizado, proporcional y tridimensional –en contraste con los personajes “muñequizados” plasmados más habituales– se emplea el escorzo, la perspectiva y la superposición con perfecta soltura y maestría.



—Papá: tengo una espada. ¿Quieres pelear?

«—Papá, tengo una espada. ¿Quieres pelear?»

Figura: Tono Ilustración para *La suprema ley* de Rafael López de Haro, 1922.

La estética que Tono empleaba varía de revista a revista en la misma época, pero no necesariamente debido al contenido o los parámetros de éstas. Sus dibujos en *La Risa*, por ejemplo, demuestran decisiones estéticas que sólo se verían en dicha revista. En las siguientes viñetas se observan el marcado contraste estético entre los últimos dibujos en *Buen Humor* y *La Risa*. Los dibujos en *La Risa* son mucho más armoniosos como conjuntos, la angulosidad se presenta como un valor puntual y sorprendente —en el codo y la nariz— de la misma manera que la leve tendencia geometrizable, ambas supeditadas a la elegancia y representación proporcional de los sujetos. Los dibujos en *La Risa*, a pesar de ser altamente estilizados, confieren la sensación de volumen de una manera casi inédita en la obra de Tono : se trazan, por ejemplo, el “segundo” pie o el “segundo” brazo junto al primero y en una perspectiva y posicionamiento naturalista. En la primera viñeta, a pesar de ser compuesto de

económicos trazos limpios y geometrizarlos, el hombre de blanco adquiere volumen debido al mencionado “segundo” pie y los pocos pliegues bien hallados en su chaqueta; adquiere, además, bastante verosimilitud debido a la representación creíble de su pelo y el posicionamiento de sombrero, de igual manera en el policía.

La segunda viñeta muestra más tendencia al alargamiento garridiano del cuerpo y la geométricidad menos supeditados a las formas naturales, produciendo una mayor angulosidad y estilización en las formas que a veces llegan a la puntiagudez junto con la repetición de formas ovulares en el torso, la cabeza, la solapa, la toga, etc. Aunque ligeramente menos verosímil y ubicados en un espacio menos creíble, la segunda viñeta describe detalles que crean volumen como el “segundo” pie y brazo.

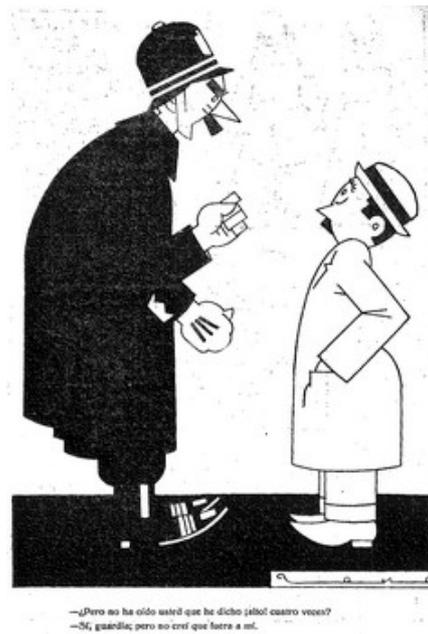


Figura: Tono en *La Risa* 17-XII-1922



Figura: Tono en *La Risa* 24-XII-1922

En la siguiente portada de *Buen Humor* en 1925, se aprecia, otra vez, el alargamiento de los brazos y el cuerpo *in extremis* como técnica de distorsión de perspectiva, los gestos robóticos y llamativos de las manos, la frontalidad de las superficie plana (la mesa) combinada con la perspectiva trucada de la convergencia del suelo y las paredes pero con los elementos (pósteres en las paredes y vaso en la mesa) correctamente ubicados dentro de esos planos artificiales. La referencia al cubismo se hace patente en la perspectiva trucada, la simplificación y la fractalización de las formas hacia la geométricidad (la corbata, el torso, el sombrero, etc.). La descripción intencionalmente fallida del espacio que tanto informa a la estética de esta imagen —el suelo y la mesilla que no retroceden perpendicularmente al plano del lector sino a un ángulo casi vertical— forman una intersección de vértices de sesenta grados que visualmente dividen el espacio en tres partes. Los planos oblicuos —de la mujer del vestido blanco y del suelo— encuentran su intermedio en la forma pesada de hombre perfectamente circular, vestido de negro con el monóculo que comparte —

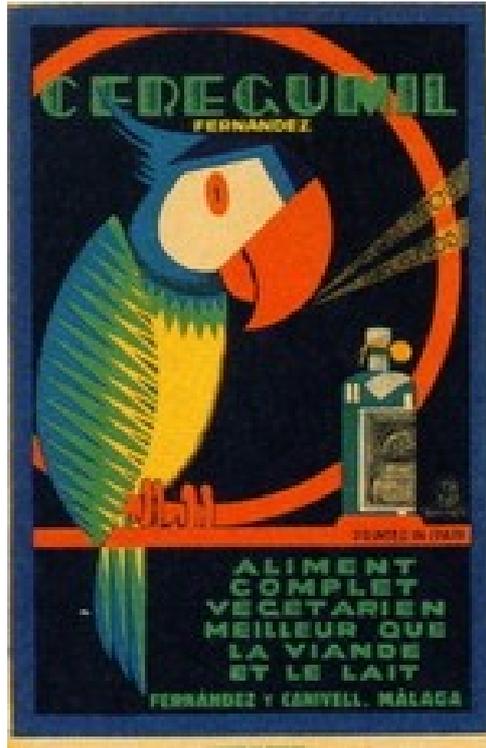
aparentemente— el espacio y el plano con la mujer pero cuya forma coincide, por su la pura perspectiva, con el plano fallido del suelo y la mesilla.

Los personajes se componen de figuras geométricas más (la mujer) o menos (el hombre) torcidas, alargadas y suavizadas: pequeños triángulos, ángulos y rectilinealidad dominan en la mujer mientras círculos rellenos de colores sólidos intensos con algunas indicaciones de sombra mediante tachas lineales (la chaqueta de la mujer, la barba, cara y solapa del hombre) le describen al hombre. Más que una armonía hay una cacografía exacerbada, una ruptura de cualquier complicidad o unidad: los colores, las líneas y las formas tienden a la polarización. La extrema polarización de las diferencias otorga al conjunto, sin embargo, una unidad estética. El conjunto es una ilustración bien vanguardista por las transgresiones representativas intencionadas —la recesión del suelo, la perspectiva, la estilización simplificada, los colores chillones sólidos, la geometricidad, la curvilinealidad y la estilización cubista— con toques del estilo *art déco* en los pequeños detalles —la elegancia de ciertas líneas y la minuciosidad de detalles, colores subrayados y tachaduras estilizadas. Como en el primer dibujo de *Buen Humor* de este apartado, los cuadros colgados en la pared exhiben un estilo y nivel pictórico distintos a los de los personajes primarios. En este caso los cuadros (parecen ser carteles por los puntos que indican chinchetas) muestran un estilo notablemente cubista y de ahí se infiere la modernidad del lugar en que estos personajes habitan.



Figura BH: Tono en *Buen Humor* (portada) 1925, nº 188

Cuando se extrapola esa tendencia a la geometricidad se llega a la iconicidad y los recortes monocromáticos, como en la postal publicitaria de Cergumil que Tono realiza en 1925, en que se emplean bloques de colores sólidos con formas geométricas, curvilíneas y estilizadas. Para indicar el plumaje se recurre a la matización geométrica de los colores dentro de la forma geométrica. La botella que se anuncia es menos icónica que los demás elementos y exude un carácter elegante y diseñado. El conjunto es armonioso tanto por el equilibrio y economía de colores como por la uniformidad del grado de geometrización y angulosidad.



«Aliment complet végétarien meilleur que la viande et le lait. Fernández y Caniyell.
Málaga.»

Figura: Tono , publicidad para Ceregumil

Más que el cubismo, el dadaísmo o el surrealismo, las convenciones estilísticas que más le atrajeron a Tono en los años 20 parecen haber sido las del elegante *art-decò* y el modernismo —él mismo se vestía con una impecable y cuidada elegancia— como se ve especialmente en sus diseños para las revistas de moda como *Nuevo Mundo*. La explosión de diseños del estilo *art-decò* de Tono coincide con su estancia en París, lo cual es lógico dado que fue el momento y el lugar en que el *art déco* se originó y estaba, por lo tanto, en auge. En la siguiente portada, se formula una figura a base de forma geométricas sólidas rellenas de tres colores robustos —aprovechando también el trasfondo blanco del papel— en que se domina, en el perfil del rostro, la curvilinealidad y la gracia de la línea a pesar de matizarse, por razones de verosimilitud, con la línea dibujada. La estilización tiende definitivamente a la

geometricidad pero ésta se supedita a la naturaleza de la mujer representada y su matizada elegancia: « Tono empieza a utilizar figuras que parecen recortadas más que dibujadas ya en 1926, en una portada de *Nuevo Mundo*. Son una versión moderna, mecánica, de los muñecos de trapo, que se habían convertido desde los años de la guerra en una variante tridimensional de la caricatura, en la que destacaron los hermanos Bartolozzi y K-Hito»¹⁰⁰⁷.



Figura: Tono en *Nuevo Mundo*, 1923, nº 1532

A continuación se ve otro ejemplo de la estilización elegante fusionada con el geometrismo en *Nuevo Mundo* (prácticamente *todas* las formas se derivan de alguna plantilla geométrica). La figura y la caja son perfectamente simétricas salvo las sombras en la caja y el lazo en el sombrero. A pesar de presentarse como absolutamente plano por la economía de detalle –en el torso y las pantorrillas–, lo cual produce una figura plasmada y muñequizada, el escaso uso económico de la sombra

¹⁰⁰⁷ Molins 92.

en lugares precisos le proporciona cierta dimensionalidad. Los colores están altamente combinados y expresivos. Además, el dibujo ejemplifica la tendencia a la animalización, regresión simbólica y rebajamiento de los personajes de descendencia africana típica de esta época en España y Europa.

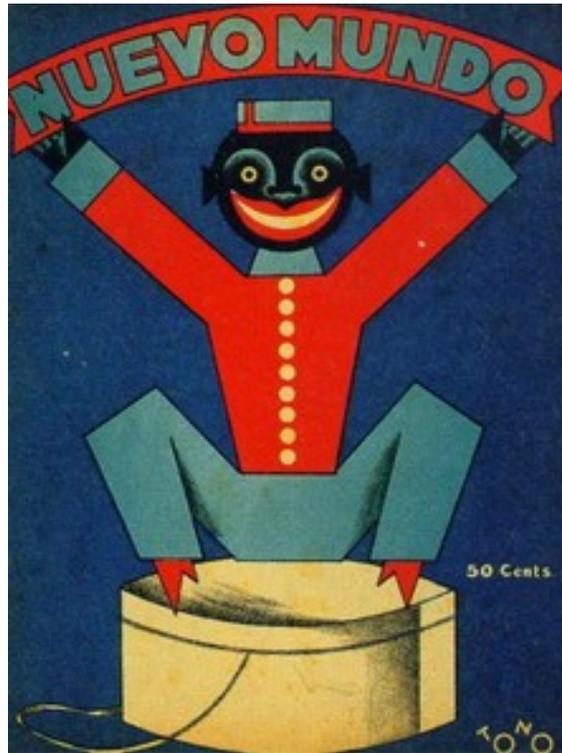


Figura: Tono en *Nuevo Mundo* (portada) 1926, nº 1707.

En el mismo año, en ilustraciones para una novela de Pío Baroja, Tono mezcla la estética geometrizable con referencias cubistas muy atenuadas –la mesa y la ventana con rejas describen planos verosímiles (la mesa menos pero sus elementos concuerdan con el plano que describe) aunque el suelo se mantiene, por convención, vertical– con convenciones que se verán en *Gutiérrez* especialmente salientes en la cara del hombre (véase los dibujos de Reinoso). La sombra domina como técnica y crea cuerpos voluminosos aunque fragmentados y simplificados hacia la

geometricidad. Los personajes parecen –en sus descripciones y actitudes– muñecos. La cara de la mujer es harmónica, proporcionada y realista en su iconicidad mientras sus piernas son cortas y rectas, y sus brazos se alargan.



Figura: Tono , Ilustraciones para *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja, 1926.

En estos dibujos tempranos hay un esfuerzo mayor por ubicar el personaje dentro de un espacio de tres dimensiones a través del trasfondo y sus planos aunque sean distorsionados y fragmentados al estilo cubista. La influencia vanguardista, especialmente la cubista es palpable en los dibujos de *Buen Humor*. Los cuerpos empiezan a hacerse más geométricos aunque mantienen proporciones vagamente humanas que Molins entiende como una «rigidez torpe inicial [que] pasa a una rigidez voluntaria, cultivada, curvilínea en la ilustración de modas [...]»¹⁰⁰⁸. En 1925 se ve un dibujo más literal y preciso en su descripción que alude fuertemente al cubismo en las

¹⁰⁰⁸ Molins 91.

descripciones trazadas del escritorio. Se sigue utilizando el relleno escaso y la línea trazada. Los ángulos siguen dominando energéticamente el dibujo. Todas las líneas del dibujo —incluso las nubes y los detalles de la lámpara— o son curvilíneas o rectas.



Figura: Tono Lara en *Buen Humor* 13-XII-1925, nº 211.

Todavía en *Buen Humor*, Tono muestra otra posibilidad estética con otras convenciones pictográficas —los ojos son puntos o líneas simples, el sonrojado se introduce como elemento de diseño y la nariz se vuelve recta y disminuida— una síntesis que se ubica entre el alargamiento estilizado de Garrido, el cubismo —pero manso y simplificado—, y el *art-déco* en detalles puntuales como el limitado empleo —y arqueo— de la perspectiva —los pies de silla y las casas— y una destacada elegancia y economía de línea. Alguna textura se presenta en relieve con respecto al resto del dibujo, las tachaduras esquemáticas de los pantalones —las líneas son continuas sobre volúmenes no continuos— y la estampilla de los calcetines, también esquemática;

aunque ambas añaden una riqueza de textura a un dibujo con una superabundancia de blancura y vacuidad que lo atraviesan en una línea diagonal, parcialmente remediadas por la forma esquemática y diseñada de círculos concéntricos y el suelo negro.



Figura: Tono en *Buen Humor*, 25-IV-1926

En la misma época, en la revista *La Risa*, sigue cultivando una línea uribiana remarcablemente elegante y económica, siempre vislumbrándose su característica tendencia a la geométricidad. En el siguiente dibujo se aprecia la descripción de la perspectiva, el posicionamiento entre los cojines voluminosos —y maestramente descritos— y la colocación de su cabeza en un perfil tres-cuartos coqueta y sugestiva. Se reduce el detalle así alzando la nitidez y limpieza de las líneas. La mujer, sensual y sofisticada es, otra vez, más verosímil que el hombre cómico, caricaturesco y cuyos volúmenes se pierden en formas excesivamente geométricas. La coexistencia de esa geométricidad llana y esquemática —la pierna del hombre— con las formas voluminosas, expresivas y elegantes del torso y cabeza femenina no son sorprendentes sino indicadores del carácter de los personajes y la intención del dibujante. El estilo

gráfico cuidado y agraciado de Tono —especialmente hasta *Gutiérrez*— no está *totalmente* al servicio del chiste —según el dibujo— y muestra un mayor interés en el desarrollo y expresividad de la imagen así violando la máxima de Mingote que ya se ha visto: «El dibujo está siempre al servicio de la idea y debe servir para manifestarla [...] El dibujante de humor no busca primordialmente hacer un dibujo bello, sino decir algo con un dibujo, y el dibujo será tanto mejor cuanto mejor lo diga¹⁰⁰⁹». La complicidad cómica entre lo escrito y lo gráfico llega, quizás, en *La Ametralladora* cuando adopta un estilo gráfico homogéneo que mejor complementa sus chistes y humorismo escrito disparatado.



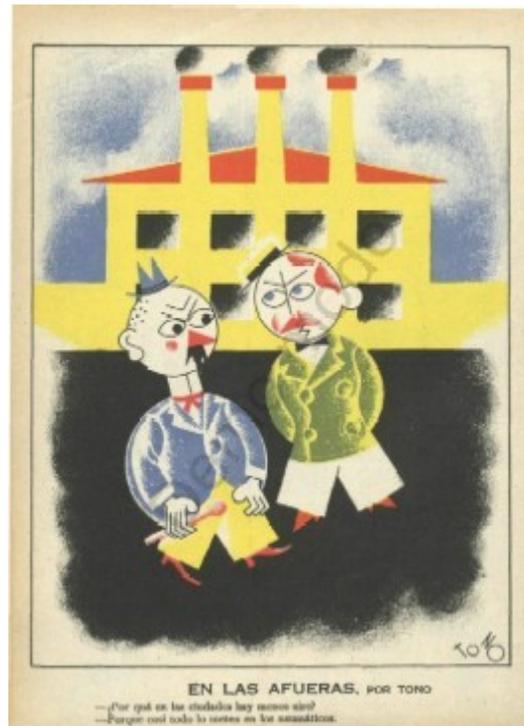
Figura: Tono en *La Risa* 7 de enero 1923

En *Gutiérrez*, *Tono* da un paso definitivo hacia la descripción *naïve* geometrizable simplificada de línea deshumanizada. Los personajes —ya más

¹⁰⁰⁹ Mingote en Tubau 1987: 19.

icónicos y esquemáticos— todavía no flotan como en *La Ametralladora* y *La Codorniz* y la geometricidad todavía no ha logrado formar un conjunto estético harmónico aunque se imponga como la base de las formas. Las convenciones pictográficas en *Gutiérrez* —las facciones punzantes—, que se han visto en otros ejemplos de *Gutiérrez* (pero éstas no son las mismas), son más agresivas, puntiagudas y esquemáticas que antes. Las figuras geométricas forzadas —el torso del hombre de la chaqueta azul en el siguiente dibujo— parecen más bien futuristas o constructivistas mientras los colores sólidos y vivos dan cierto alivio a la discordancia de formas, permitiéndose una línea más dibujada aunque agravada y aguda. Se añade cierta textura, gradación y una limitada voluminosidad mediante un rociado de color. Los cuerpos, por tanto, a pesar de su arrolladora llaneza geométrica, adquieren cierta solidez y volumen gracias al rociado de color y la superposición verosímil. Los cuerpos y rostros, estilizados hasta la geometricidad, conservan referencias icónicas a la anatomía. El dibujo en general vacila en su grado de iconicidad en la escala Villafañe y Mínguez entre el nivel 4 —pictogramas, monigotes infantiles— y el nivel 5, —caricaturas y representación figurativa no realistas—. La caricatura que tiene poco sentido relacionado con el diálogo —menos la referencia al aire— y es, por tanto, un buen ejemplo de cómo se: «permite que el lector reconozca el referente mediante la activación de una serie de valores identificables que se encuentran en mayor o menor grado en el motivo representado»¹⁰¹⁰:

¹⁰¹⁰ Castillo Vidal 1999: 266.



«EN LAS AFUERAS, por Tono
-¿Por qué en las ciudades hay menos aire?
-Porque casi todo lo meten en los neumáticos.»

Figura: Tono en *Gutiérrez* 9-VII-1927 (contraportada)

Se incluye el siguiente ejemplo del mismo año de *Gutiérrez* como contraste al anterior. La siguiente viñeta emplea prácticamente las mismas técnicas, formas, líneas, sombra y rociado de colores para textura pero logra una armonía mucho mayor gracias a la integración y compenetración de los elementos reforzadas por la –verosímil– complicitad de perspectivas presentes en el suelo y el banco. Las convenciones para representar las facciones faciales son suaves y menos atiborradas –se acercan a la última viñeta de *Buen Humor*– y la geométricidad emergente se atenúa mediante el truncamiento de las formas –los brazos– que efectivamente supedita la tendencia geometrizable a la armonía y el naturalismo. Hay elementos esquemáticos e icónicos – el sol y en cierta medida el árbol– combinados con formas “desnudas” –los bloques

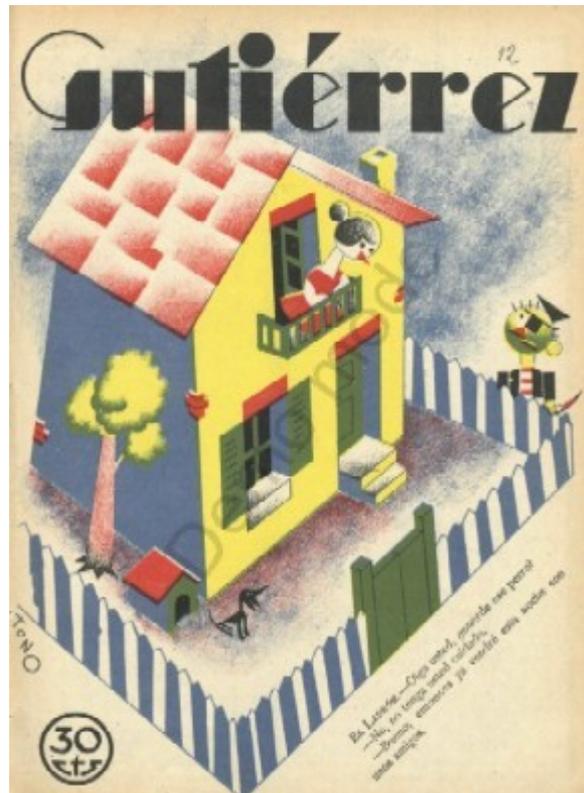
del banco— que hacen referencia a la estética vanguardista deconstructora. El rociado de colores se presenta como matiz para la línea fina, firme y limpia junto con el relleno sólido y pesado del suelo.



Figura: Tono en *Gutiérrez* (autocaricatura) 7-V-1927, nº 1.

En los mismos años, el rociado de color se impone como técnica y Tono estético, dando una sensación difusa a lado de los colores sólidos de raíz cubista geométricos despegados y enfrentados entre sí que empleaba antes. Las convenciones se parecen más –aunque son diferentes– a la agresividad y puntiagudez de las viñetas de antes pero se mantiene la serenidad de la economía de formas. La siguiente portada de *Gutiérrez* se destaca por la *naïveté* de la descripción y por la flagrante violación y distorsión geometrizable de las convenciones de la perspectiva: el lado de la casa y valla violan –con ganas– las leyes de la perspectiva, creando, en el caso de la valla, casi una ilusión óptica, ya que se disminuye el tamaño de las tablillas de la valla –deben aumentarse–, lo cual indica un alejamiento cuando todo en el dibujo indica que, de hecho, la valla viene hacia el lector. Cabe mencionar también la referencia cubista

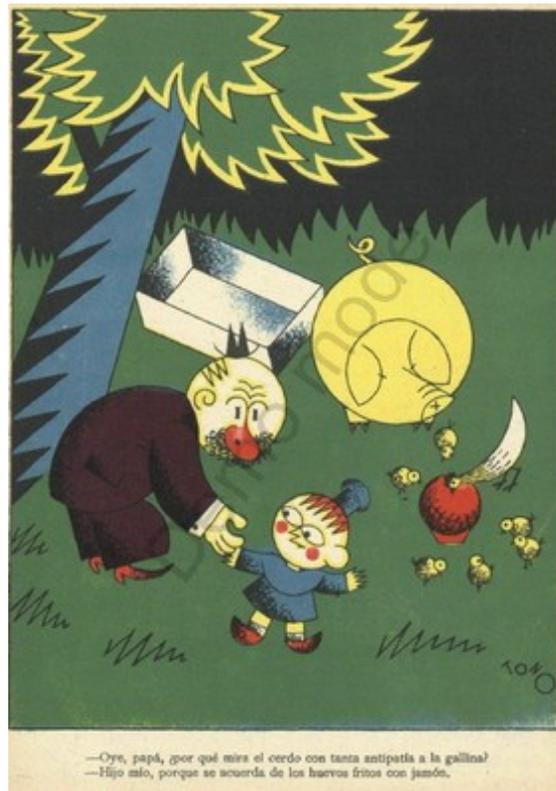
en el diseño del tejado.



«El Ladrón —Oiga usted, ¿muerde ese perro?
—No, no tenga usted cuidado;
—Bueno, entonces yo vendré esta noche con unos amigos.»

Figura G: *Gutiérrez* (Portada) 23-VII-1927

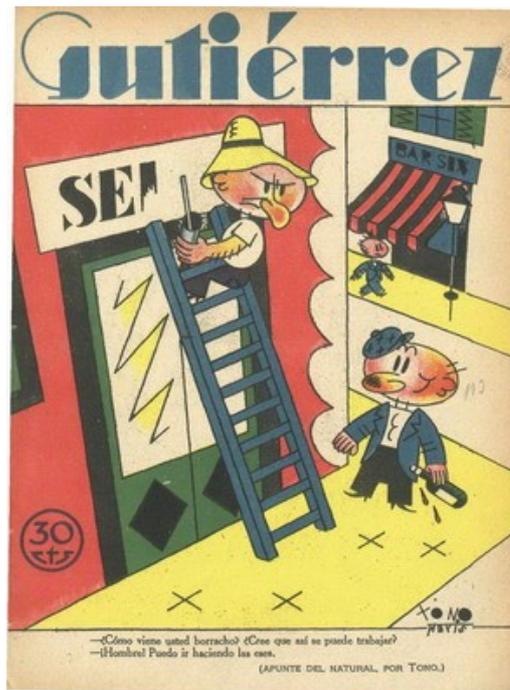
La próxima viñeta ofrece un ejemplo de una estética que esgrimió Tono en *Gutiérrez* que se vio en el apartado anterior en que los colores y su esquema también son los mismos. En este caso, se ha suavizado la angulosidad de la hierba del horizonte y del árbol. El rociado de color se emplea esporádicamente como sombra junto con una estilización negra —en el árbol— que cumple la misma función. Coexisten elementos muy diversos, desde la deconstrucción cubista de la caja blanca a la forma geométrica simplificada del cerdo y las facciones icónicas del niño.



«—Oye, papá ¿por qué el cerdo mira con tanta antipatía a la gallina?
—Hijo mío, porque se acuerda de los huevos fritos con jamón.»

Figura G: *Gutiérrez* 1-X-1927

Todavía otra serie nueva de convenciones gráficas, más parecidas a la portada de *Gutiérrez* que se vio al final del apartado pasado, se observan en la siguiente portada. Los personajes dan la sensación de ser “personajes de un cómic” gracias a la línea y convenciones “cucas” simplificadas del cuerpo y el rostro. Se abandona, en parte, la geométricidad en los cuerpos a favor de una línea libre aunque la geométricidad todavía domina el trasfondo, los elementos y algún detalle de los personajes, como en la forma de las cabezas. Los colores también han cambiado del dominio del verde, negro y azul a una mayor claridad, aprovechando lo blanco del papel. El cuerpo, en contraste con los otros dibujos hasta ahora, se presenta segmentado y la cabeza, por convención, es mucho más grande de lo que debería ser, lo cual favorece la lectura de las actitudes y las expresiones de los personajes.

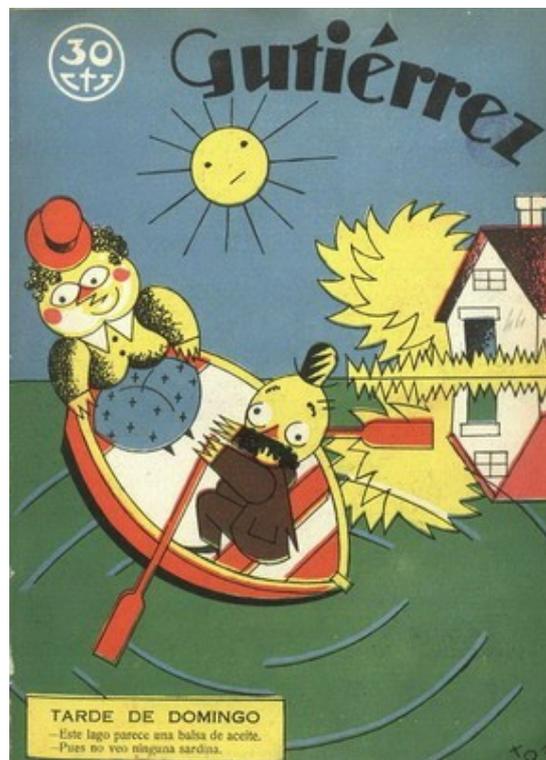


«—¿Cómo viene usted borracho? ¿Cree que así se puede trabajar?
—¡Hombre! Puedo ir haciendo los esos
(APUNTE DEL NATURAL, POR Tono París)»

Figura: Tono en *Gutiérrez* (portada) 30-VIII-1929.

Se muestra una última variante estética —la confirmación si hacía falta, de la heterogeneidad estética de Tono en *Gutiérrez* — en que los elipses y ángulos dominan, las convenciones pictográficas tienden a la simplificación lineal y se emplea el garabato en vez del rociado de color. La violación de la perspectiva que comprende la colocación vertical del barco en el agua se contrapone al “realismo” de la ondillas — también “verticales”— y el reflejo en el agua de la escena pastoral —¡con el Tono apagado del tejado y la puerta!—, haciendo que la mujer parece estar situada verticalmente encima del hombre. Se emplean los mismos colores que en las otras portadas de *Gutiérrez* (parcialmente por necesidad) y su esparcimiento ayuda a congeniar los elementos y el conjunto del dibujo en general. Merece notarse de esta

portada el “segundo” trazo azul de la ondillas que implica elegante y económicamente el reflejo del cielo y el reflejo –con los Tono s ajustados– de la escena pastoral. En todos estos dibujos se aprecia la “fuerza estética” de Tono y la riqueza e impacto que tiene su obra visual. Juega y distorsiona, con éxito además, las reglas básicas y convenciones de la representación para crear dibujos que complementan y hacen aún más graciosos sus minidiálogos y minirrelatos. La ruptura constante con las reglas visuales que se ha visto contribuye, sin duda, a la observación de Tubau (1987) que Tono tenía que ilustrar sus propios chistes para que fueran graciosos, y que los chistes de Tono ilustrados por otros –como Herreros o Picó– pierden toda su gracia: será porque hay una compenetración de violaciones lógicas, de lo lúdico, lo imposible y lo absurdo; una multiplicidad de significados y desconexiones que multiplican geométricamente su efecto y recepción por la afinidad y complicidad entre los dos planos.



«TARDE DE DOMINGO
–Este lago parece una balsa de aceite.

–Pues no veo ninguna sardina».

Figura: Tono en *Gutiérrez* 31-III-1928 (Portada)

Raquel Pelta¹⁰¹¹ apunta que después de su trabajo en *Gutiérrez* «que carece[sic] de la homogeneidad que tendrá más tarde *La Codorniz*»¹⁰¹², sus «dibujos han ido perdiendo audacia [...] dando paso a unas ilustraciones formalmente menos interesantes que las de su etapa prebélica, aunque sus textos mantengan la misma chispa», a pesar del interrogante que supone esta opinión (los dibujos posbélicos tienen un pie y procedente clarísimo en el estilo prebélico. Hay apenas medio paso entre las formas geométricas, “blandas”, contiguas y flotantes de *La Ametralladora* a las de *La Codorniz*), lo que se observa es totalmente contrario: el cambio *menos* radical ocurre entre los estilos de *La Ametralladora* y *La Codorniz* y que su estilo posbélico es descendiente directo y continuo del estilo prebélico mostrándose una leve evolución morfológica hacia la línea undulada “blanda”, la continuada simplificación de la perspectiva con interrupciones cubistas, el empleo de las perspectivas más simples del personaje, etc.; convenciones que empiezan a asomarse incluso antes de *Gutiérrez* .

A partir de los años treinta, ya emplea la tipología figurativa puntiaguda rígidamente geometrizada y segmentada, inclinándose –durante 10 años– hacia la estilización, la estereotipificación y la armonización. El trasfondo y otros elementos se simplifican hacia la perspectiva simple frontal, la iconicidad y la geometrización cubista aunque descritos por trazos escuetos o formas sólidas y simples, convenciones e interpretaciones que se entienden y se aceptan dentro del paradigma del chiste

¹⁰¹¹ Raquel Pelta «El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero» en *Los Humoristas* de 27, 1998:51.

¹⁰¹² Moreiro 1994: 21.

gráfico. Se empiezan a predominar los ángulos agudos de punta redondeada –como en la siguiente tira cómica– y la línea undulante ovular que comprende las cabezas, las extremidades y la mayoría del cuerpo que tanto se verán en los años 1936-1944. La línea y los rellenos dictan el efecto legible, armonioso y absurdo de la imagen y el impacto que ésta tiene sobre el texto.

Tono es increíblemente versátil gráficamente, en estos mismos años produce ilustraciones con otra serie de convenciones y tipologías. La ilustración de «Galán cinematográfico» muestra un estilo que se sitúa entre las convenciones de Modigliani y las técnicas de descomposición y recomposición de Picasso, visibles en la solapa del “galán” o en la descripción de las sillas. Los cuerpos alargados y planos se sombreaman con un rociado bien utilizado. Los ojos son elípticos, estirados y soslayados al estilo Modigliani, como también lo son la ovalidad de la cabeza, los labios, el sujeto y la tonalidad de la sombra. El espacio imposible se hace creíble por el manejo magistral de los valores tonales, la composición, y la perseverancia de las líneas, como en la obediencia de los platillos y vasos, las mesas y la puerta al plano “equivocado” del suelo. La verticalidad del plano del suelo –aparte de ser un estilismo– aprovecha la distribución del espacio y hace el escenario más legible y despejado de lo que sería en el plano “correcto”.



Figura: Tono , Ilustración en *Galán cinematográfico* de Enrique Jardiel Poncela en *ABC*,

Sevilla, 1929.



Figura: Modigliani, Reclining Nude, 1917

Intermitentemente publica chistes gráficos “puros” como en el siguiente de 1933 –una tira cómica muda o secuencia de cuatro viñetas— en la revista *Algo* que, irónicamente, se basa en un juego de palabras del título «la pesca del pez espada», en que pesca «la pez espada» con una vaina en vez de un cebo, lo cual todavía satisface la categoría de chiste gráfico “puro” de Iván Tubau: «un juego de ideas, expresado mediante el dibujo, con o sin la ayuda de palabras»¹⁰¹³.

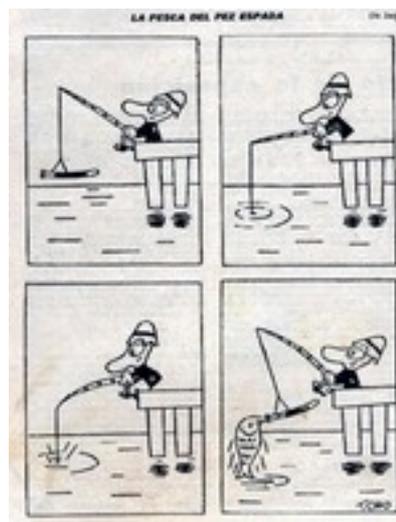


Figura: Tono en Algo 1933

¹⁰¹³ Tubua 1987: 18.

Incluimos otro ejemplo del chiste gráfico “puro” mudo en 1930 del «Número Tono» de *Gutiérrez*. En este caso la historia, desenlace y resolución tienen lugar exclusivamente en el plano gráfico, salvo el título, que informa a la acción del tercer cuadro en que, aparentemente, el hombre va a pegar al niño con su bastón porque llora pero, «las apariencias engañan» y el hombre le da al niño el bastón para que juegue y, felizmente, deja de llorar.



Figura: Tono, «La apariencias engañan: historieta sonora» en «Número Tono» *Gutiérrez* 22-II-1930.

Paralelamente, se cultiva una estética que amasa referencias del futurismo, *art-déco*, el constructivismo y el cubismo, como en la próxima portada de *Blanco y Negro* en 1932. La técnica del recorte utilizado en el trasfondo crea la simplificación y estilismo geométrico arquitectónico impenetrable y dominante –como en el constructivismo– que alude a la potencia de las grandes urbes –el futurismo–, de acuerdo con las ideas que sostiene el futurista Boccioni sobre las formas únicas de

continuidad en el espacio. El cubismo se siente en la fractura lineal de los rostros, el plano del pico del sombrero y el conjunto –fecundo y explosivo– de formas que aborda al caos pero que se mantienen dentro de una jerarquía de colores –calientes primer plano y fríos en la distancia–, angularidades y espacios. Las formas y colores intensos permiten unas pocas líneas trazadas elegantes y estilizadoras propias del *art-déco* como las curvadas crispadas de los labios; de hecho la portada entera, aparte de las referencias formidables a varios *ismos* se organiza según la estética sintetizadora del *art-déco*. La sombra inversa –geométrica– se introduce en las narices y la solapa, con la misma técnica, –el rociado– que la graduación del trasfondo aunque éste es más moteado.

Las letras blancas del título de la portada resaltan en contraste con los otros colores. Su ángulo, además, coincide con el ángulo establecido por los otros elementos como los edificios y los personajes, otra manera por la cual se logra tanta armonía en un dibujo esencialmente rectangular: sólo los ángulos de las narices, y la serie de círculos –en los sombreros y los monóculos– violan su rectangularidad soslayada. La tipología que desarrolla para las letras también plasma la elegancia y economía del dibujo en general.

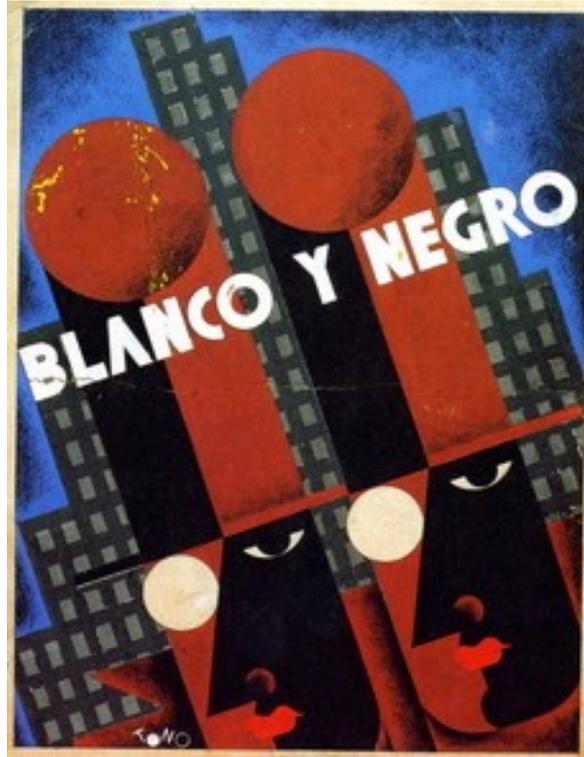
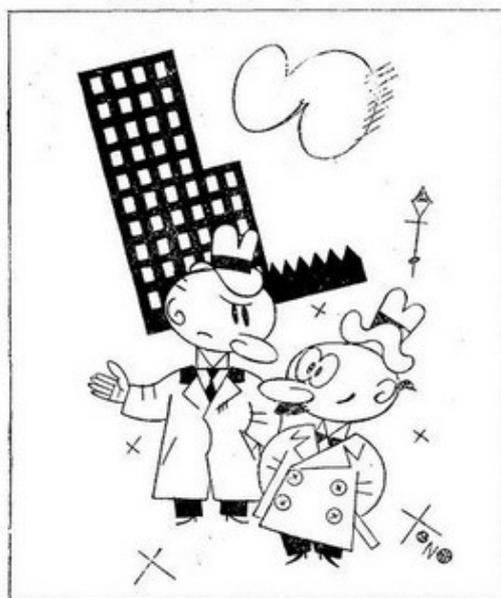


Figura: Tono en *Blanco y Negro* (portada) 1932.

La siguiente viñeta se incluye para ilustrar la aparición anterior, en *Gutiérrez*, del mismo trasfondo que se vio en la portada anterior: arquitectónico constructivista-futurista con el *mismo ángulo de anclaje*. Los personajes, no obstante, en vez de estilizarse hacia el *art-déco* como en la última portada se decantan hacia su línea cómica libre y geometrizable –pero no cubista– para ilustrar y congeniar con un chiste absurdo. Nótese la desconexión entre el minidiálogo y el dibujo: no tienen nada en común –ni siquiera se ve el árbol en el dibujo de que se habla en el diálogo–, lo único que representa el dibujo que corresponde al chiste son los dos personajes “anónimos”. En el dibujo, hay dos líneas muy distintas, la línea floja del farol, las tachaduras (no situadas de manera correcta en cuanto a la perspectiva que deberían dar sino como estilicmos que fortalecen la “T” de Tono) en el suelo y la nube y por otro lado el edificio, la valla y aspectos de los personajes.



—Desengáñese usted, D. Maquinario. El mundo no está bien hecho.
—Sí, sí. Sobre todo los árboles.

«—Desengáñese usted, D. Maquinario. El mundo no está bien hecho.
—Sí, sí. Sobre todo árboles».

Figura: Tono en «Número Tono » *Gutiérrez* de 22-II-1930

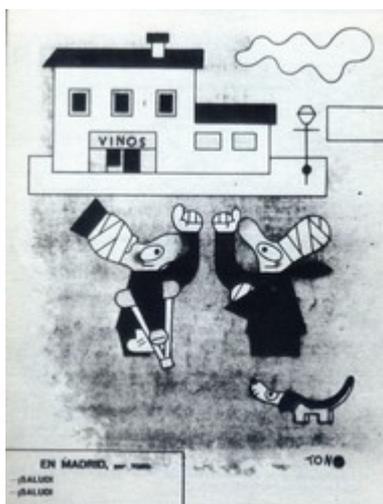
1936-1944: Economía de detalle, síntesis estilística, simplificación, armonía, geometrización suavizada y naïveté.

Con Mihura, en *La Ametralladora* y otras revistas del mismo momento como *Vértice*, surge lo que sería su estilo —ahora heterogéneo— más reconocido: el geometrismo *naïf*, lo cual se modificaría ligeramente en los primeros años de *La Codorniz*. Opinamos que este es el estilo de Tono que mejor representa el cumplimiento de la máxima de Mingote de que el dibujo cómico debe estar al servicio del chiste. En este estilo, los personajes son totalmente deshumanizados y estilizados a manera de tiralíneas, regla y compás; preferiblemente de perfil para no romper la simplicidad geométrica con el escorzo. Las siluetas que describen los personajes son masas unduladas de curvas seguras y recias en las cuales las referencias al geometrismo han

sido suavizadas aunque éste, el geometrismo sigue “debajo del dibujo” como patrón y guía estética, muy visiblemente en los elementos de trasfondo.

El trasfondo se mantiene no anclado aunque ligado con el rociado o la convención de las tachaduras al primer plano, con una apariencia más bien flotante. La única integración entre los varios planos cercanos y el trasfondo es un moteado de color pero cuya descripción carece de indicaciones de profundidad —de intensidad, superposición o tamaño, factores que indican recesión— excepto un leve estrechamiento en el plano lejano que basta —junto con las otras convenciones aparentes de género— para intuir las distancias. Como se aprecia en la siguiente viñeta, los elementos del trasfondo —el edificio, la nube, la farola— son planos, esquemáticos y cuadrados sin ninguna dimensionalidad, que indican su alejamiento espacial mediante sus tamaños relativos —reducidos— proporcionales a los personajes pero que, si se desenfoca el ojo y se ignoran las convenciones inverosímiles invocadas, se podrían situar —basándose solamente en su descripción gráfica— directamente sobre las cabezas de los personajes, como si éstos los estuvieran sosteniendo con los dedos. Los personajes — de la misma tipología que los de *La Codorniz*—, situados simétricamente de perfil, se describen a través de la línea undulante continua y segura que engloba al cuerpo entero —cabeza, torso, piernas— sin interrumpirse. Los ojos son óvalos con pequeños círculos negros para indicar las pupilas y no exhiben modificaciones para indicar la emoción que habían “ajetreado” las caras en *Gutiérrez* —lo hace, con toda economía, la línea de la boca y las cejas—. Se ignora la sensación de volumen en los elementos específicos, optando por la creación de un volumen global establecido a través del uso de una de las dos convenciones que indican la distancia —el tamaño relativo—, la armonía organizativa y estética y en menor medida el moteado que se ensancha a medida que “retrocede”. En los personajes y el perro se crea la dimensionalidad a través de la superposición de las

partes de cuerpo —los brazos sobre la muletilla, las patas del perro—, que irá desapareciendo con los años, y las motas de color en la nariz y las mejillas. En la esquina izquierda inferior hay un cartucho transparente encuadrado con un chiste irónico —brinden y dicen, frente a una tienda de vino «¡Salud!» pero sin vino en la mano y totalmente vendados—, otro chiste triunfante sobre la debilitada zona republicana y su escasez de provisiones:



«EN MADRID, por Tono
—¡Salud!
—¡Salud!»

Figura: Tono en *La Ametralladora*, 3-X-1937

En *La Ametralladora* y *Vértice* se siguen empleando los colores vivos, sólidos y llamativos, aunque ahora más coordinados y realistas —menos abstractos e intelectuales—, como el relleno de las figuras geométricas *por partes*. En la siguiente viñeta de *Vértice*, observe como los colores contrastados, vivos y sólidos separan los elementos de su alrededor de los otros elementos, otorgándoles claridad, legibilidad y belleza. La simplificación hacia la geometrismo y el geometrismo undulado y la perspectiva intencionalmente fallida —los planos de la alfombra, la mesa, la lámpara

desentonan que los de la ventana, los personajes y la mesilla cuadrada— establecen el Tono gráfico y hacen referencia, otra vez, a la fragmentación y distorsión típicas de los planos del cubismo. Las cortinas se muestran traslucientes mediante la atenuación del color naranja de las puertas y se muestran voluminosas mediante cuatro líneas que indican, expertamente, los pliegues.

Tal como se ha visto en otros ejemplos del “metaarte” —los cuadros y carteles dentro de los dibujos primarios—, los otros elementos representativos —el pez, el cuadro— no son del mismo nivel icónico, representativo ni estilístico: son totalmente iconizados en su conjunto mientras los personajes *se componen* de *elementos* icónicos. El cartucho explicativo, de donde procede el diálogo y el desenlace humorístico, es pequeñísimo y se ubica en la esquina derecha inferior. Se intuyen los volúmenes y la profundidad de los planos gracias a la superposición contigua de los elementos a pesar de la violación intencionada de la perspectiva que representa el conjunto del plano imposible de la alfombra, lámpara y mesilla redonda. Las cabezas de los personajes blancos, que suelen consistir en dos ondulaciones abultadas —el cráneo / rostro y la nariz— exhiben una convención distinta al personaje negro, cuya cabeza se compone igualmente de dos bultos pero que representan el cráneo / rostro y los labios (y no la nariz). El componente humorístico de la viñeta se basa en un “verdadero” juego de la palabra —y no un retruécano— derivado de la disparidad y la equivocación entre los dos significados de la palabra «blanco» al nivel elocutivo¹⁰¹⁴ y el nivel gráfico en que, efectivamente, el hombre es “negro”, forzando una segunda lectura de «blanco» como *objeto sobre el cual se dispara un arma*.

¹⁰¹⁴ Los dos significados posibles son: «Se dice del color de la raza europea o caucásica, a diferencia del de las demás. Apl. a pers.» y « Todo objeto sobre el cual se dispara un arma» (DRAE).



«EL ULTIMO EVADIDO de la zona roja por Tono
—¿Y a usted también le quisieron asesinar?
—Sí, decían que yo era un blanco.»

Figura: Tono en *Vertice* 1937, nº 3.

Los mismos colores vivos se emplean contra un trasfondo negro en la siguiente página de *100 tonerías* originalmente publicada en *La Ametralladora*. La morfología de las caras es más regular aunque dentro de la misma línea simple ondulada. El grado de iconicidad es altísimo y, junto con la simplicidad de las figuras y sus acciones, forman unas composiciones muy narrativas, legibles y casi “didácticas” al estilo de retablo. Se ignoran los elementos de trasfondo, la perspectiva y la voluminosidad a favor de la narración y la legibilidad.



«—¡Queremos pan!
—¡Pan! (explosión de bomba)

Figura: Tono «La España roja vista por Tono » en *100 tonerías*, 1938 (página entera).

En *La Ametralladora* los personajes se representan con una línea undulada segura, sus cuerpos son compactos y facciones perfiladas. Los elementos son siempre planos —y los rostros de perfil— para evitar el *escorzo* que distaría con las convenciones gráficas simplificadoras establecidas. Las superficies planas suelen ser verticales y la profundidad se indica mediante la superposición y la simple intuición lectora ayudada por alguna sombra, superposición y los tamaños relativos de los elementos. Se siguen empleando referencias cubistas aunque cada vez más atenuadas a su proyecto de la simplificación decorativa y armoniosa, como en la (des)orientación de los planos de la mesa, la botella y el plato o la división geométrica de la sombra de la planta o la botella en la siguiente portada. No se permite todavía la percepción de la

línea dibujada a mano libre aunque se detecta que las curvas empiezan a modularse de la ondulación extrema y la geometricidad de fondo, y que más tarde cederán “por completo” a una línea garabateada. Ya no se emplea el rociado de colores para ambientar o indicar el trasfondo, en cambio, se emplea la mancha sólida y uniforme de lo que parece acuarela (que se aprovecha ingeniosamente para hacer el lado sombreado de la mesa y el plato) o el trasfondo –de un color (negro y amarillo eran comunes)– con tachaduras estilizadas para indicar las texturas o las sombras. Se emplea el cartucho cuadrado relleno de color sólido para el diálogo o la didascalia (texto explicativo):



Figura: Tono [Lara] «Alimentos Rojos» y «Frente Rojo» en *La Ametralladora*, 1-IV-1938 (portada, contraportada), edición argentina.

Bien que en 1938 sólo se diferencian los dibujos en *La Ametralladora* de los de *La Codorniz* por la mayor bulbosidad de las curvas y el rango más amplio de colores –más vivos– en los de *La Ametralladora*. Los dibujos de *La Ametralladora* exhiben un

trasfondo totalmente flotante de elementos ambientales —edificios, campos e interiores—, cuerpos y cabezas de perfil, planos menos superpuestos y cada vez más reducidos hacia lo geométrico y el planeamiento, y por tanto hacia la iconicidad; con facciones curvadas estilizadas (bigotes, sombreros, botones). Se ha eliminado la sombra en el proceso de simplificación, economización de línea y detalle. Los volúmenes y el espacio, también, solamente se hacen intuir mediante el uso experto de un trasfondo escuetamente delineado, la convención del posicionamiento en la parte inferior de página de elementos más próximos y alguna superposición clave. Todo está minimizado, estilizado y simplificado, alcanzándose una armonía y un conjunto estético homogéneo y bello. El geometrismo de los cuerpos romboides, la recta angulosidad del edificio y las líneas de cuerpo congenian con las ondulaciones y círculos aunque se veta la línea libre: aún los detalles y florecimientos —las tachaduras, las texturas en la ropa— son de una perfecta linealidad o hechas a base de formas geométricas como círculos, óvalos, ralladuras angulosas, ondulaciones controladas y rectángulos. El uso inteligente de las manchas de color —en los sombreros, los pantalones y la ventana— le proporcionan una estabilidad y un peso al dibujo. El grado altísimo de *abstracción* y *desrealización* resuena con el humor disparatado e inconexo: dos seres esquemáticos planchados y muñequizados se estrechan la mano como complemento a un chiste sobre la “zona roja”, pero el nivel gráfico realmente no complementa —directamente— al nivel escrito mediante la reiteración, la ironía o la contradicción: lo acrecienta con la *sensación* que da, con la absurdidad de la situación plasmada en la *desrealización* de la *situación* y de la *formas*: geometricidad, falta de textura, volumen y perspectiva. Un cartucho de diálogo se presenta de forma muy natural, directamente debajo de los personajes y sin enmarcarse.



Figura: Tono «Vida Madrileña» en *La Ametralladora*, II-1939.

Como se aprecia en la siguiente viñeta, tan pronto como 1939, la geométricidad extremada –de linaje cubista en su descomposición y violación de perspectiva– convive con los primeros atisbos de la línea garabateada —la ropa, el pelo, la porra— que se utiliza en parte para sombrear aunque se sigue empleando la sombra rellena de color como en las ruedas de coche. Las formas ya se acercan más a las primeras formas codornicescas: las cabezas son formas triangulares con las puntas redondeas en contraste con cómo eran en *La Ametralladora*: ondulaciones bulbosas. Las letras también se dibujan conspicuamente a mano y las ilustraciones laterales –a modo Herreros– son garabateos festivos y decorativos. Los cuerpos romboidales se vuelven borrosos a modo de tachaduras y la tendencia geometrizable se supedita –por instantes– a la línea libre.

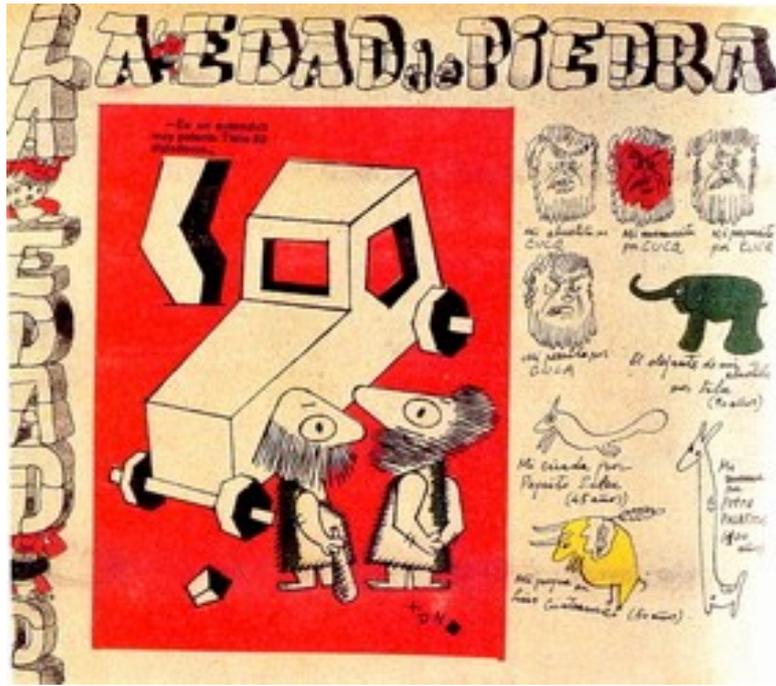


Figura: Tono «La edad de piedra» en *La Ametralladora* 1939, nº 103

Obsérvense las similitudes en la descomposición de los planos, la fragmentación de superficies continuas y la exacerbación de las tonalidades resueltas en la geometrización que se ven en el dibujo de Tono (especialmente en el coche) y los cuadros cubistas de Picasso, de Braque o de Gris.



Figura: Picasso «La Casserole émaillée» 1945.

Los años de *La Codorniz* “primera” son la culminación de las tendencias – simplificación, geometricidad, *naïveté*, armonía– que hemos visto aumentando – aunque a curva oscilante– desde sus primeras colaboraciones mayores en revistas como *La Risa* y *Buen Humor*. Ahora, en *La Codorniz*, de los años 1941-1944, se prescinde aún más del trasfondo –o lo hace totalmente flotante–, rehuendo del rociado de color a favor de la acuarela como efecto ambientador, ésta siendo más suave, disipada y coherente con la estética que ahora cultiva. Los personajes ahora son altamente geométricos pero redondeados –a diferencia de la geometricidad aguda de *Gutiérrez* o la bulbosidad de *La Ametralladora*–, perfilados, compactos, simples, sonrojados y curvilíneos. La identidad del personaje se advierte mediante las indicaciones icónicas: el vestido, o elementos misceláneos. Se rellenan, a veces con matices (sonrojado, manchas de sombra, estilizaciones de textura o sombras y acuarela disipada) los espacios descritos por el tamaño relativo. Estos años son el colmo de la infantilización y la estética *naïf* para Tono :

Por lo que respecta a la ilustración de tantos ejemplos, aunque pueda desorientar el uso del tiralíneas y la exactitud geométrica de sus trazos, la mayoría de los dibujos de Tono , Mihura y Herreros¹⁰¹⁵ coinciden, en intención y forma, con el diseño cándido, naïf que más conviene al mundo expresivo del niño. En los dos primeros coincide un deseo común de no salirse de la simplicidad cubista reinante...¹⁰¹⁶.



«—Pero mujer, ¿no ves que es de verdad que tengo que torear?...»

¹⁰¹⁵ Herreros se incorpora a *La Ametralladora* en 1938 y según Tubau (1987: 29) «poco a poco va convirtiéndose en la figura principal, con Tono , de la revista».

¹⁰¹⁶ González-Grano de Oro 2004: 214.

Figura: Tono «Torero y mujer » en *La Codorniz*, nº 42.

La estética codornicesca parece, a primera vista, homogénea aunque realmente no lo es: hay una notable evolución gráfica y multitud de excepciones –o anomalías estéticas– bien que las pautas estéticas se ciñen al modo geometrizable *naïf* redondeado a pesar de que esta fórmula, para Tono, sólo le vale dos años. En 1943 y 1944 –y en algún dibujo de 1942– emplea un conjunto de convenciones gráficas muy distintas que, a pesar de aparentemente formar un conjunto visual bien definido, están en un estado constante de evolución y experimentación. Se aparta, por ejemplo en la siguiente ilustración de 1942, de la descripción de los personajes completamente de perfil, con ojos grandes, sin facciones faciales separadas, de una línea continua y compacta, y curvas unduladas para describir las cabezas. Se agregan facciones separadas no planas a la forma más regular de la cabeza, exhibiendo un realismo relativamente elevado y cuerpos más bien *ametralladorianos*. Las figuras flotan encima de un sofá para no complicarse la representación con el escorzo debido a que implicaría su representación “correcta” en la posición sentada. Se utilizan el manchado de acuarela o rotulador grueso combinado con las ralladuras estilizadas-zigzagueadas y el relleno sólido que se limita a elementos puntuales como la lámpara y el vestido de la chica. Como siempre, se prefieren los planos oblicuos para las superficies planas —la mesilla versus los personajes y la columna—, secuelas del cubismo, aunque en este caso no dominan el dibujo por su tamaño reducido. Se atisban las líneas garabateadas germinantes en el cabello, el sofá, el zigzagueo como sombra y las manchas de color.



Figura: Tono «La primera tarde (novelaza de amor)» en *La Codorniz* 1942, nº 42.

Compárese la ilustración anterior (1942, *La Codorniz*) con la ilustración siguiente (1941, *La Codorniz*) en sus grados icónicos, tipologías, convenciones y compactación. Las diferencias más notables son la manera de designar el personaje – segmentación versus geometricidad continua redondeada– y la pulcritud del color y de línea que implica una estética y sensaciones muy distintas, todo esto fruto, sin duda, de técnicas de diseño y acercamientos diferentes.

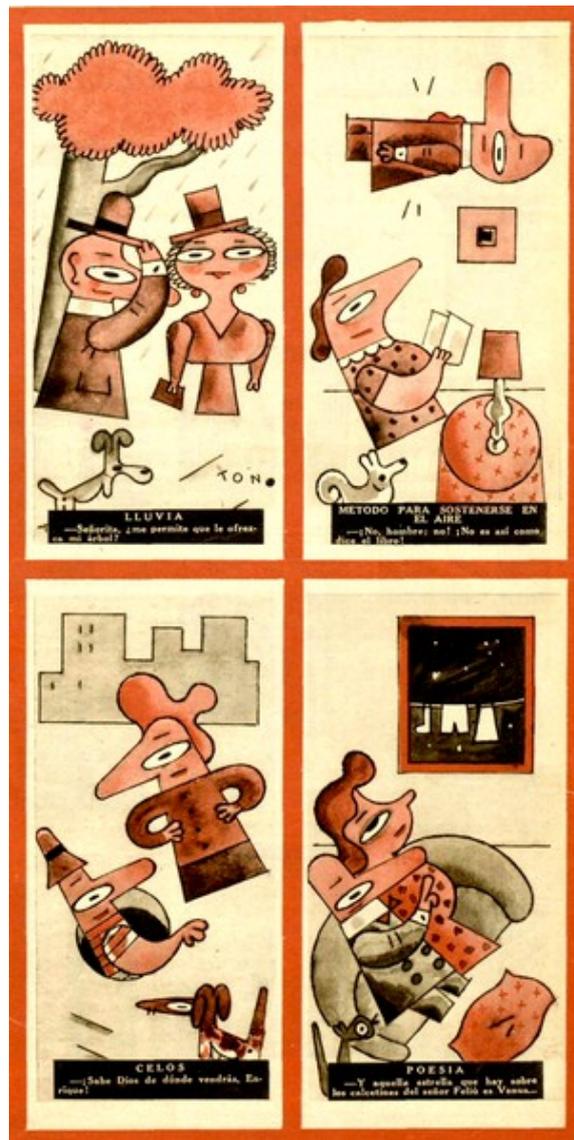
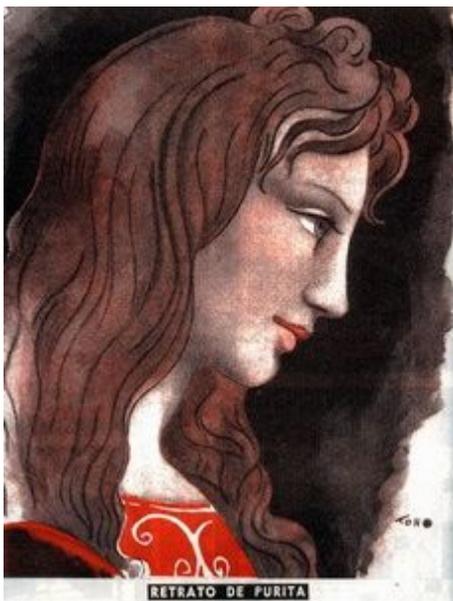


Figura: Tono en *La Codorniz* (página entera) 6-VII-1941.

En cuanto a la heterogeneidad gráfica en *La Codorniz*, cabe mencionar el «Retrato de Purita» de 1942, una virtuosa digresión realista —burlesca— en que se aprecia su conocimiento de todas las técnicas de la verosimilitud y su manejo de la acuarela.



«APUNTE DEL NATURAL POR EL GRAN ACUARELISTA ESPAÑOL DON ANTONIO DE LARA (*Tono*)».

Figura: *Tono* , «Retrato de Purita» en *La Codorniz*, 1942, nº 60.

Abajo se ofrecen dos ejemplos del estilo y tipología que se suele considerar el estilo gráfico de Tono –quizás por la fama de su primera portada de *La Codorniz* dibujada y compuesta de esta manera, combinado con la simple falta de reflexión crítica, especialmente en cuanto a su estilo gráfico– conque es solamente un estilo muy efímero –un experimento de unos tres años mal contados– entre la bulbosidad, la geometrización angular y el simplismo antes del “declive” hacia la línea libre.

Una de las características más notables de sus dibujos en *La Codorniz* es el uso del collage, algo lógico dado que fue una técnica que se empleaba en todas partes en *La Codorniz*. Se cita, típicamente, el collage como una muestra del Dada en el grafismo de Tono aunque parece más bien una influencia codorniscesca o mihuriana aunque éstas pueden haberse originado en el dadaísmo.



Figura: Tono en La Codorniz 6-VII-1941

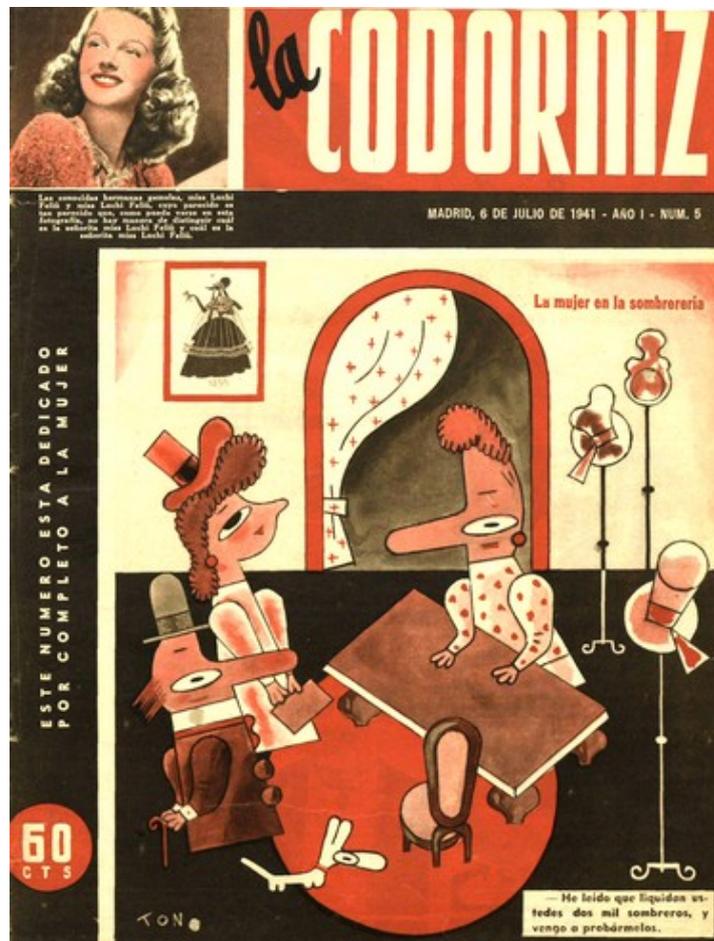


Figura: Tono en *La Codorniz* (portada) 6-VII-1941.

Los recortes de prensa y fotos como collage, una técnica tan dadaísta son ubicuos en *La Codorniz*, tanto en la “primera” como en la “segunda”. La mezcla de medios –la intercalación de cuentos, fotos, anuncios y dibujos– y los consecuentes desniveles ontológicos e icónicos que supone, crea un ambiente lúdico, desconcertante y burlesco en el cual se reinterpreta la prosaica realidad (social) ya fragmentada e intercalada con dibujos *naïfs*, geometrizantes y polisémicos que rompen *visiblemente* con la lógica cartesiana, el contexto amansado, las expectativas:

Las fotografías, hechas *ad hoc* o de procedencia variopinta, eran de escasa calidad de reproducción, pero de gran rendimiento humorístico: *collages*, recortes y motivos fijos, de uso constante por largas temporadas, servían para remarcar la sensación de novedad y aun de escandalosa oportunidad¹⁰¹⁷.

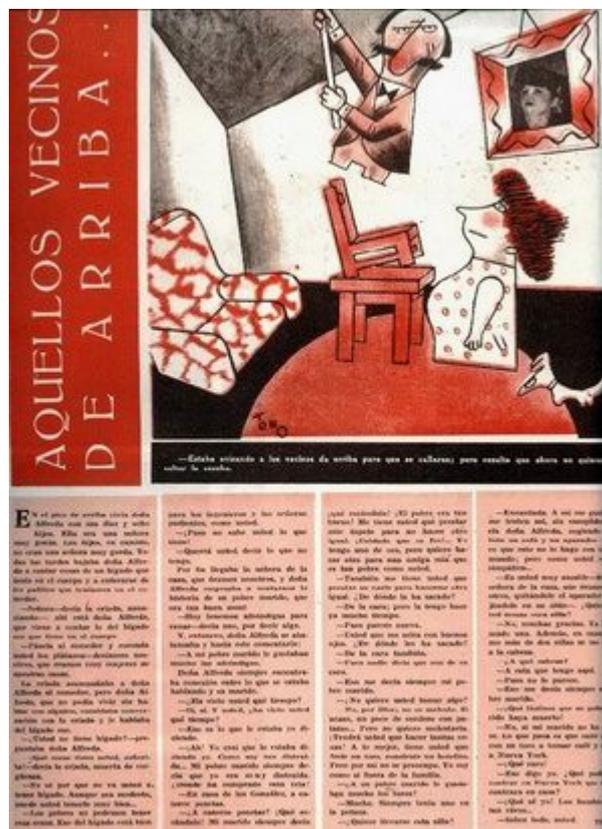
Las fotografías utilizadas, típicamente de situaciones ambiguas, espectaculares u horteras, iban acompañadas de comentarios o diálogos disparatados que retorcían irónicamente su intención original. No es que las fotografías que se utilizaban estuvieran tan lejos de su experiencia personal o artística, ni del contenido de las otras revistas en que participaban¹⁰¹⁸, ni lo que veían en sus vidas diarias, al contrario, esas fotografías eran como “trozos de la vida real” insertados por contraste en el disparate delirante que era *La Codorniz*. Los *collages* reafirman su familiaridad con las técnicas de la vanguardia y su predisposición a emplearlas. Es de notar que el uso de fotografías con comentarios no comienza en *La Codorniz* sino en *La Ametralladora* con sus «fotos con pie» en las que el texto inventado –añadido– reinterpreta irónica o

¹⁰¹⁷ Mingote 2000: 17-18.

¹⁰¹⁸ Recuérdese de que en Foco y Cámara ambas fundadas y dirigidas por Tono, tienen un componente gráfico importantes pero que estas revistas eran más bien de contenido misceláneo, muchas veces publicando imágenes y artículos no muy lejanos de las que se parodiaban en *La Codorniz*.

absurdamente la fotografía.

En la próxima viñeta se juntan, de manera conspicua, muchas de sus convenciones gráficas: el collage —el recorte dentro del cuadro—, la perspectiva geometrizada e intencionalmente “extra-planar” —en los planos discordantes de las paredes y el techo, el marco del cuadro, la butaca, los personajes, la alfombra, la silla y el taburete—, la simplificación hacia la geométricidad, y una de las dos tipologías codornicescas típicas para los personajes, el garabateo controlado, y la dominancia de la línea firme y completa en la silueta de la mujer. Aún con la absoluta descomposición de los planos y la perspectiva —la alfombra, el cuadro—, se sitúa dentro de un espacio entendible a través de la superposición —la mujer en la alfombra— y los manchados de sombra. La miscelánea estridente de perspectivas y formas crea cierta unidad y armonía —valga la oxímoron— a través de la uniformidad de la discordancia y caos.



«—Estaba avisando a los vecinos de arriba para que os callaran; pero resulta que ahora no

quieren soltar la escoba».

Figura: *Tono*, «Aquellos vecinos de arriba...» en *La Codorniz*, 1942, nº 56.

La siguiente viñeta, la última de este apartado, es un ejemplo de otra tipología codornicesa —la vertiente que se transformará en el estilo codornicesco tardío y éste en el estilo de los años 60— en que la perspectiva y los planos —la chimenea, las paredes, la alfombra, la mesilla— son verosímiles e incluso detallados, las convenciones de las caras son de ojos pequeños, nariz grande y el sonrojado en las mejillas; la línea dibujada y garabateada también son abundantes y los personajes ya no aparecen exclusivamente de perfil y, por tanto, la forma de sus cabezas es más complicada, tridimensional y relativamente más verosímil; se maneja, además, una sombra verosímil para indicar volumen —el marco del cuadro, los trajes, la silla— junto con una sombra negra simplificada, como dentro de la chimenea.



«-He inventado este reloj con tres esferas; así pueden ver la hora tres personas a la vez»

Figura: Tono, *La Codorniz* (portada) 1942, nº 71.

1945-1952: La línea se libra: Garabateo y descuido

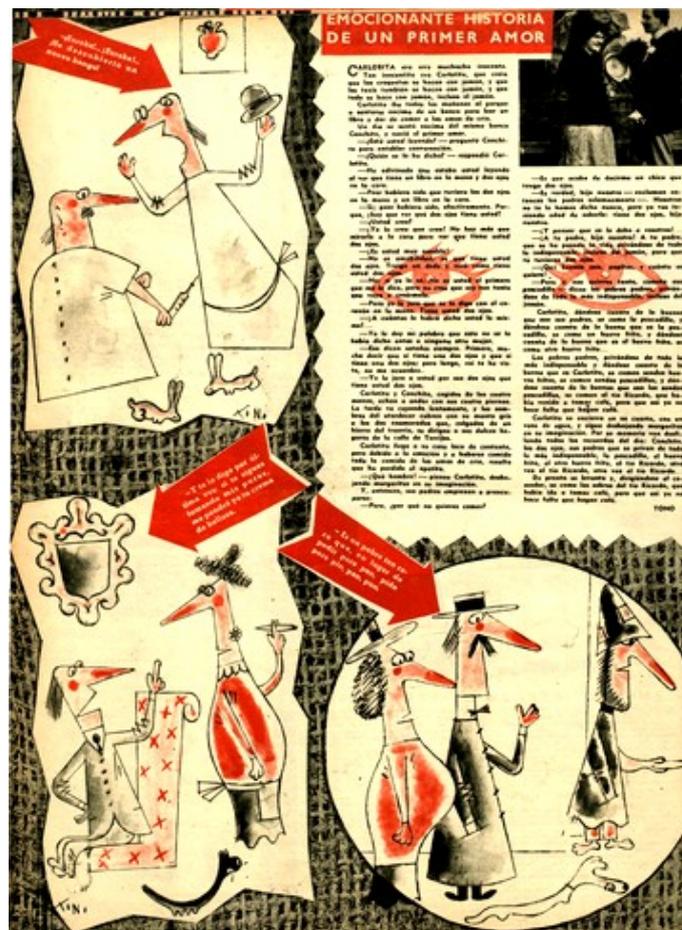


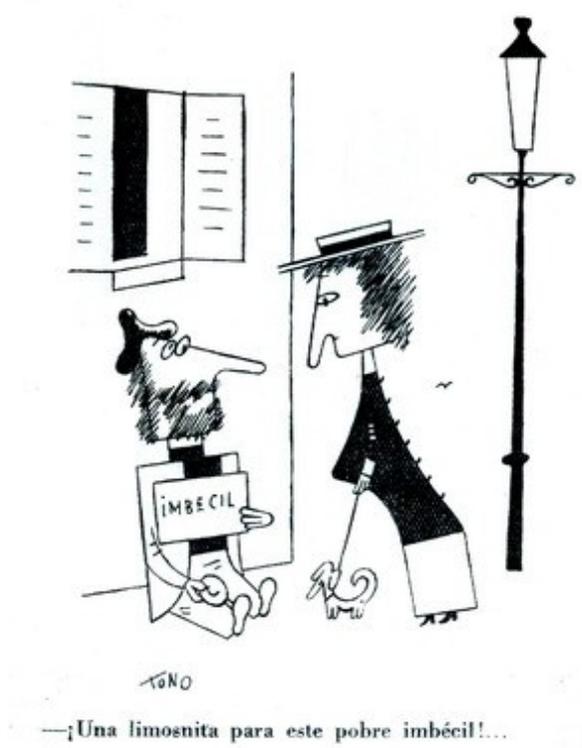
Figura: Tono en *La Codorniz* (página entera), 29-I-1950.

Volviendo a la última ilustración de *La Codorniz* del apartado pasado, y comparándola con la página de *La Codorniz* reproducida al principio de este apartado, se aprecia de inmediato la línea que Tono ha seguido desde sus dibujos compactos y curvilíneos de *La Codorniz* “primera”: las convenciones se cambian por completo,

se vuelve a la alargamiento de los cuerpos y las caras, los ojos se juntan y se empequeñecen, la nariz se convierte en la única protuberancia de la cara, la acuarela se emplea como sombra, la línea libre y caótica se acepta –enredada con la reemergente geometricidad punzante–, se instala una homogeneidad estética desbaratada, las referencias cubistas desaparecen –y las perspectivas imposibles y trucadas–, el trasfondo –y de alguna manera el dibujo entero– se descuida y la estética *naïf* se vuelve hacia la representación “infantilizada”. La “nueva estética” de los años 45 a 52 es un giro hacia un estilo menos “remarcable” y “común” –ausentes las referencias vanguardistas y signos de la experimentación– que da una impresión destartalada, descuidada aunque uniforme: ni siquiera los cuadros de las ilustraciones se presentan como cuidados, son recortes negligentes e irregulares. Como se viene advirtiendo, durante su participación en *La Codorniz* “primera” y más notablemente durante la laguna de dos años en que deja de participar, su estilo cambia substancialmente –al contrario de su obra escrita: su obra gráfica *siempre* está evolucionando–, como se ve en la viñeta de 1949 a continuación.

Recuérdese que en *La Ametralladora* los personajes eran curvas bulbosas, en los primeros dos años en *La Codorniz* eran curvas geometrizaras y después geomtricidades redondeadas en las puntas y que a lo largo de los años se iba librando la línea, prescindiendo de las referencias cubistas y fragmentarias e incluyendo la nariz como un apéndice en una cabeza redonda. Se introdujo el garabateo poco a poco, inicialmente en la forma de tachaduras, sombras estilizadas y para describir el pelo mientras la perspectiva y los planos –con estas nuevas líneas– iban haciéndose más y más verosímil, como se ve en el edificio, la ventana, las contraventas (aunque la perspectiva de la más cercana esté ligeramente fallida) de la viñeta siguiente. Las figuras mantienen, en parte, su geomtricidad –segmentada– aunque la morfología de

ésta cambia hacia la irregularidad alongada con una línea ligeramente undulada propensa a la estrechez —el cuello, el sombrero, los pies—, se empiezan a alongar y articular las varias partes de cuerpo, perdiéndose la “compactación” tan reconocible de antes. Como fue de esperar, se introducen elementos más realistas y menos estilizados —la farola— y se prescinde no sólo de referencias cubistas sino de referencias “vanguardistas” si cabe: el futurismo, el constructivismo, el surrealismo ya no se detectan tanto en los años 50. El trasfondo flotante se mantiene pero el trasfondo en general sufre de la simplificación o eliminación junto con la falta de atención al detalle. Se reinstituyen los cartuchos sin enmarcarse debajo de los personajes ya que el trasfondo es, otra vez, blanco.



«—¡Una limosnita para este pobre imbécil!...»

Figura: *Tono* en *Automentirobiografía*, 1949: 90.



—Les he llamado a ustedes dos porque resulta que mi marido tiene una pulmonía doble.

«—Les he llamado a ustedes dos porque resulta que mi marido tiene una pulmonía doble.»

Figura: Tono en *Automentirografía* 1949: 102.

El pelo garabateado que existe desde *Gutiérrez* finalmente se derrama en la línea a mano generalizada como se aprecia en la próxima viñeta de 1950 de *La Codorniz*. La pulcritud de línea, forma y color característica de su obra pre-1950 se pierde para siempre aunque se mantienen cierta simpleza y geométricidad en los trazados del cuerpo. Se emplea el relleno parcial en acuarela, aplicado de manera drástica a modo de sombra, la línea deshumanizada, y el cartucho relleno flotante soslayado. Estas viñetas dan una sensación de desaliño y descuido. La escena entera flota dentro de un marco irregularmente recortado, que había empezado a hacer en 1943.



Figura: Tono en *La Codorniz*, 1950, nº 476.

Abajo, se dan ejemplos de la tipología, convención, línea y estética general de sus últimos años en *La Codorniz*. Los dibujos se reducen de tamaño y las viñetas se presentan en series en que tres comparten una sola página con un cuento suyo. En la segunda página, se ve como colocaron las viñetas de lado. El título del cuento de la segunda viñeta «Secretaria de aúpa» podría referirse a su segunda esposa, que conoció cuando ella trabaja como secretaria en la “segunda” *Codorniz*.

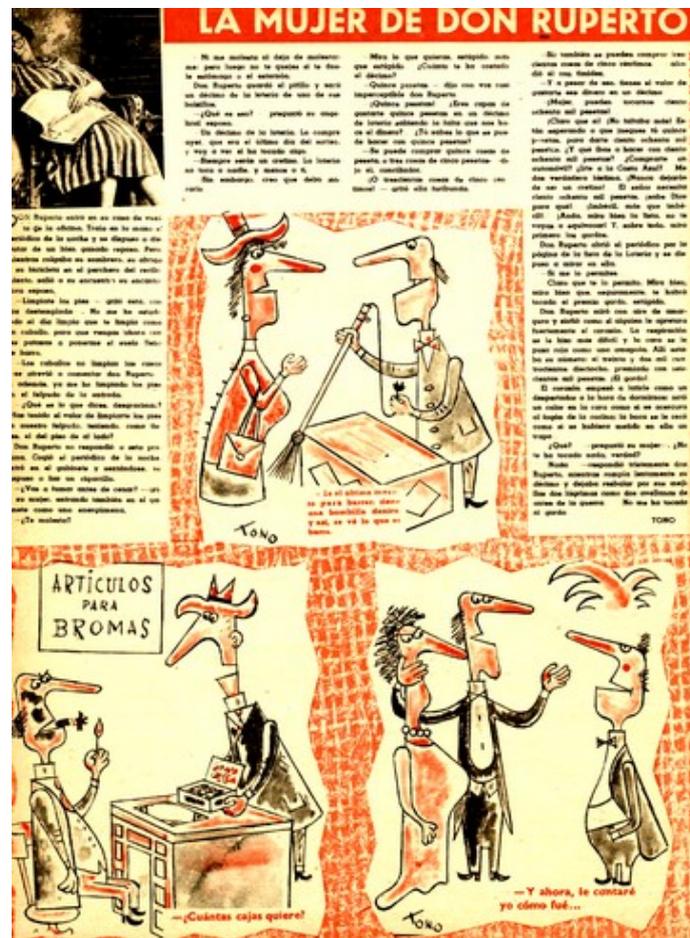


Figura: Tono en *La Codorniz* (página entera) 28-V-1950

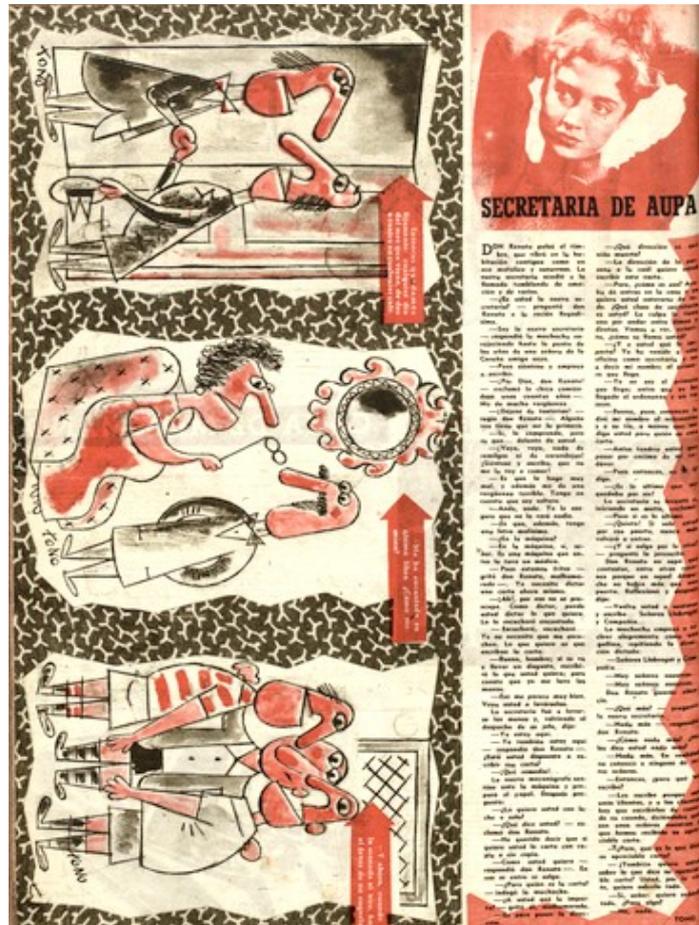


Figura: Tono en *La Codorniz* de 26-XI-1950 (página entera).

La siguiente página de *La Codorniz* en 1950 muestra la coexistencia de tres tipologías y conjuntos de convenciones la “segunda Codorniz” para los personajes: la angular, la ovalada y la angular-ovalada. En todas, el garabateo ha perdido –y para “siempre”– la mayoría de su rigor y extremidad geométrica.

1952-1960: Mundos realistas, personajes muñecos



Figura: Tono en *Antología del humor* 1956: 64 [de Don José, 1955]

La estética “angulada” y “libre” que se vio en la última página de *La Codorniz* del apartado pasado, se transforma, a lo largo de los años 50 en otra estética. El trasfondo, ahora realista y detallista transmite una sensación verosímil del espacio y los volúmenes, que se reinstalan, dejando atrás –casi del todo– a las referencias cubistas –la puerta entreabierta, la alfombra y la mesilla situándose ahora, más o menos, en planos y perspectivas verosímiles– y la geométricidad estricta –los personajes todavía son combinaciones geométricas pero de manera más truncada, segmentada y disimulada– a favor de una línea y detalle dibujados a mano. Se introducen nuevas proporciones y morfologías en los personajes, favoreciendo el óvalo puntiagudo e igualmente el círculo angularmente truncado como *motifs*.

Como síntoma de su evolución constante, a lo largo de su participación en *Don*

José, se impone otra serie de convenciones y tipología en los personajes. Se mantienen incrementadas las consecuencias angulares de la geometricidad y su purismo —los círculos no se truncan y los romboides se expresan sin tapujos—, los cuerpos se achatan y se “rectifican”, pero se mezclan espontáneamente con erupciones dibujadas a mano, y se retorna a los cuerpos y cabezas globalmente geométricos —aunque interrumpidos con detalles dibujados— y compactos. El dibujo es más literal y aunque altamente estilizado, se ciñe más a referencias realistas, instituyéndose una dimensionalidad y perspectiva creíble como, por ejemplo, en la mesa. Domina la espiral como puro graficismo y también como sombras —las orejas, la nariz, los sombreros— y los puntos —la barba y la blusa—. El cambio más grande se encuentra en la nueva morfología del cuerpo y cara, tendiendo a describir la cabeza de una forma más verosímil y menos geometrizable aunque desproporcionada y dibujando el cuerpo como unidad no segmentada, proporcionando cierta gracia estética. Con la pérdida de la dominancia de la geometricidad *naïf* y la simplificación, los personajes tienen bastante más personalidad propia.



«Sí, decididamente, ese es el modelo que más le gusta, tendrá que llevarse también la y el enchufe...»

Figura: Tono en *Don José*, 1958, n° 112.

1960-1978: Síntesis

La última etapa de su obra gráfica es una extensión del estilo que surge a principios de los años 50 con innovaciones y matices reincorporados de etapas anteriores. Los dibujos tardíos son más “limpios” que los de los años 50 —las líneas son más singulares, gruesas y seguras y prescinden de la mayoría de los graficisms— aunque se vuelve a la descripción parcialmente plana del “muñeco de cartón”. Es cierto que Tono fue “fiel” al “geometrismo español”: se mantiene cierta geometricidad interrumpida y desaliñada que convive con los personajes de perfil curvilíneo (obsérvese el inesperado ángulo en la espalda de la mujer). Visualmente, la geometricidad disminuye por la cualidad desaliñada, la incorporación del detalle a mano y la intrusión de la curva, pero sigue muy presente como patrón base, como, por ejemplo, en el traje y la solapa del hombre, el sofá, y la lámpara. Se encuentran claras referencias al pasado cubista o “viejos vicios” —como sea— en el pie de la lámpara y el cubo encima de la mesa que comparten un plano oblicuo con el plano de los demás elementos. La torsión de la perspectiva, su “apertura”, efectivamente ayuda con la legibilidad de la ilustración, haciendo que los elementos no se hagan sombra ni se superimongan.



«—Pues sí don Federico; ayer nos llevó a Toledo un americano amigo nuestro y ¡no sabe usted lo que nos gustó! »

Figura: Tono «Turismo» en Informaciones 27-IV-1967.

Conclusión

En esta tesis doctoral se ha catalogado y estudiado la obra escrita y gráfica de Tono a fin de paliar el vacío crítico que ha sufrido su obra. Asimismo se presentó un primer acercamiento bibliográfico y un estudio de los mecanismos retóricos que empleaba. En los dos primeros capítulos se presentan un esbozo biográfico y una cronología analítica de su obra, explorando con especial esmero las pautas estéticas y humorísticas que la regían, particularmente su relación con los movimientos de vanguardia, los humoristas predecesores, los otros *humoristas del 27* y las teorías de José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna.

En el tercer capítulo, se analizan los rasgos determinantes de su humor a través de un estudio exhaustivo de los recursos retóricos, los cuales vienen a ser el mecanismo fundamental y el engranaje de su humor. Dada la suma importancia de lo gráfico y la complicidad de éste con el componente escrito en su obra, se dedica el capítulo cuatro al estudio de su obra gráfica, para el cual se emplea un análisis interdisciplinario que incluye la descripción de las pautas estéticas, simbólicas e ideológicas y como éstas interactúan –determinando, informando y contradiciendo– el plano escrito.

El estudio del contenido visual comprende una descripción detallada y un análisis de la evolución de su corpus gráfico que además lo sitúa dentro de las grandes tendencias artísticas occidentales sin olvidar la relación más cercana e íntima que mantiene con el mundo de la viñetas españolas e italianas de su época. En el anexo se ofrece un catálogo de su obra y un breve estudio semiótico en el cual se descomponen los constituyentes gráficos y lingüísticos de su obra para así desvelar las relaciones

subyacentes que ésta contiene y a continuación contemplarlas desde una óptica estructuralista.

Anexos

1. Cronología biográfica

1896 Tono nace en Jaén

1912 Publica dibujos en *La Traca* y *El Guante Blanco*, semanario inofensivo. «Crecí poco más o menos, también como todo el mundo, y me trasladaron a Valencia [primero a Cuenca], donde hice mis primeras armas en el periodismo». ¹⁰¹⁹

1915¹⁰²⁰ Hizo sus primeros trabajos en San Sebastián en el periódico "La voz de Guipúzcoa".

1915-16 "Se instaló en Madrid¹⁰²¹ y, con el seudónimo *Tono*, comenzó a colaborar como ilustrador y portadista en *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*".

1919 Estrenó en el Petit Casino de Madrid la revista musical *Sueño de opio*, escrita en colaboración con José Zamora y Tomás Pellicer¹⁰²².

1921 Empieza a trabajar en la revista *Buen Humor* como viñetista. "El *Tono* de los años 20 es fundamentalmente un *Tono* dibujante de historias ajenas, así como de sus propios chistes, cartelista prestigioso e ilustrador de firma bien reconocida fuera de las fronteras de España. No es mucho lo que puede encontrarse de su propio hacer como escritor de humor durante esa primera década; sí, lo que en la siguiente nos ofrece". ¹⁰²³

1922 Publica semanalmente viñetas del tamaño de una página en la revista *La Risa*. Ilustra *El 132-228 de Jordán* (novela) de Joaquín Belda [Publicaciones Prensa Gráfica, año II, 18 de marzo de 1922, nº 87, Madrid] e Ilustraciones para *La suprema ley* de Rafael López de Haro.

1924 Aparece un dibujo suyo en *La Sagrada Cripta de Pombo* de Ramón Gómez de

¹⁰¹⁹ Ibid.

¹⁰²⁰ Dice Tono : "—Empecé a escribir en un periódico de mi pueblo que se titulaba "La voz de mi pueblo" y "...me trasladaron a Valencia, donde hice mis primeras armas en el periodismo" (M. Gómez Santos. " Tono cuenta su vida" Pueblo 8-12-59, página 82). Uno de los primeros periódicos en que colaboró fue "La voz de Guipúzcoa", que coincide con el nombre dado aquí "La voz de mi pueblo" aunque "La voz de Guipúzcoa" fue producida en San Sebastián.

¹⁰²¹ Dice Tono: "Entonces descubrí que además de llevar un escritor dentro, llevaba también un viajero dentro y un aventurero dentro, y tomé un tren para Madrid".

¹⁰²² Ibid.

¹⁰²³ González-Grano de Oro 2004: 144,145.

la Serna.¹⁰²⁴

1925 Figura C: Ceregumil. Colaboración en la revista infantil *Pinocho*.

1926 Ilustraciones para *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja.

1924-33 Se afincó en París donde se empapó de las modernas tendencias artísticas a lo largo de una década, lo cual vertió en las revistas galas *Candide*, *Ric et Rac*, *París Soir*, *The Boulevardier*, *La Rire*. En una carta personal, escribe Mihura el 5 de enero 1927 desde la dirección de Roger Cosson,¹⁰²⁵ Rue Saussier Leroy, París. Compartió vivienda con Reinoso y el escultor José de Creeft, y tratado asiduamente a otros miembros de la Escuela española de París, como Bores, Viñes o Pancho Cossío. (Patricia Molins «Superhumorismo: Jardiel y Tono» en *Los humoristas del 27*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

1927-1928 Colabora, desde París, en *Gutiérrez*. Cubierta de *Bazar* (1928) de Samuel Ros.

1929 Ilustraciones en *Galán cinematográfico* de Enrique Jardiel Poncela, *ABC*, Sevilla. Cubierta de *El muerto, su adulterio y la ironía* de Antirrobles.

1930 a julio de 1931 trabajó en Hollywood

1931- Trabajó en los estudios cinematográficos Chamartín y en periódicos y revistas como *Crónica*.

1933 Contribuye a la revista *Algo*.

1935 dibujos en la revista *Ya*, dirigida por Vicente Gallego.

1937 *Unidad* (revista, artículos). Dirección artística y colaboración artística en *Vértice*. Artículos en diario Sevillano *FE*. *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (con Mihura, teatro) se estrena el 16-XII-1943. *Hoy como ayer* (en colaboración con Enrique Llovet).

1937-1939 *La Ametralladora*. Dice: «cuando la guerra, cambié el lápiz por la pluma, sin dejar el lápiz completamente, como he hecho ahora...».¹⁰²⁶

¹⁰²⁴ Juan Manuel Bonet, *Diccionario de la vanguardias en España (1907-1936)*, 1995: 593.

¹⁰²⁵ Evidentemente estaba asociado al mundo del espectáculo también, hacía sonidos en películas.

¹⁰²⁶ Tono, *Memorias de mí*, 1966:385.

1938 *Cien tonerías* (recopilación de viñetas).

1939 *Maria de la Hoz*¹⁰²⁷ con Miguel Mihura (estrenada en 1943). Estrena “con éxito” *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* con Mihura (según contraportada de *Cuando yo me llamaba Harry* (novela americana). Viñetas en *Horizonte*.

1940 Colabora en *Informaciones* y en revistas y periódicos como *Semana*, *Blanco y Negro*, *Arriba* y *ABC*. Graba *Un bigote para dos*, doblaje estrambótico de una película en alemán con Mihura.

1941 Funda la revista *Cámara*.

1941 a 1950 en *La Codorniz*. *Las mil y una piernas* (teatro)

1944 *Exámenes* (pieza breve)

1945 *Guillermo Hotel*, director, (película). Pieza teatral *Exámenes* (escrita en 1944) representada en Madrid en el teatro María Guerrero.¹⁰²⁸ *Tengo celos*: fox-tango de la comedia musical *Hoy como ayer* / letra de " Tono " y Llovet; música de F. Moraleda. Publicación: Madrid en Unión Musical Española.

1946 *Don Pío descubre la primavera*, en colaboración con Enrique Llovet (teatro) y *Romeo y Julita Martínez*, *función con fantasma* (teatro).

1947 *Rato y medio de angustia* con Mingote, *Retorcimiento* y *Canción de Medianoche*, director (película), *Habitación para tres*, *La quiniela*, (guión)

1948 *Los mejores años de nuestra tía* (con Janos Vazsary, teatro). *Retorcimiento* (teatro), *Cinco mujeres nada menos* (teatro). *Bárbara* (adaptación de la obra de Michel Durand).

1949 *Algo flota sobre Pepa* (teatro), *Francisca Alegre* y *Ole* (teatro), *Una noche en Miami* (teatro), *Diario de un niño tonto* (novela).

1950 *¡Qué bollo es vivir!* (teatro), *El Gorrión*, (dibujante) y *Automentirografía* (recopilación de viñetas)

¹⁰²⁷ “La Novela del Sábado” n° 25, Madrid, 1939.

¹⁰²⁸ González-Grano de Oro 2004: 197.

1951 *Habitación para tres*, Director (película), *Tiíta Rufa* (teatro). *Las mil y una piernas, Piernas al Fontalba*”, (teatro).

1952 Funda y dirige la revista *Foco*. *La vida es sueño: función en tres actos*, (con Jorge Llopis, teatro). *¡No, no, no, no... María Cristina!* (teatro).

1953 *Cuando yo me llamaba Harry. Novela americana* (novela), *Un drama en “El Quinto Pino”* con Manzanos (teatro)¹⁰²⁹, *Federica de Bramante o Las florecillas del fango* (con Jorge Llopis, teatro). *Al calor del tópico* (revista musical). *La tercera diversión* (revista musical).

1954 *La cura de amor* (teatro). *Los caballeros las prefieren castañas* (novela).

1955 *La verdad desnudita* (teatro). *Romeo y Julita* (novela, de la obra teatral «*Romeo y Julita Martínez, función con fantasma*») *Pepelandía* (novela, reeditada más tarde como *Memorias de mí*)

1955-1958 *Don José* [revista] (dibujante, escritor)

1956 *Crímen pluscuamperfecto* (teatro).

1957 *Conchito* (novela/teatro), colabora en *Antología del humor español*

1958 *¡Viva yo!* que se convertiría en *Memorias de mí* (1966), *Anastasio* (teatro) y *Adán, Eva y Pepe* (con Edgar Neville).

1959 *Umoristi del noveciento*, *El marido la mujer y la muerte*, *Historia de las cosas* (en colaboración con Mingote) y *Sobre la vida esa* (novela), *Al rico bombón*, *Eladio* (junto con Soriano de Andía, Jorge Llopis y Mingote). Escribe *Conchito o memorias de un niño tonto* y *Con la lengua fuera* (novela).

1961 *La última opereta: farsa en tres actos* (con Rafael J. Salvia y Alfonso Paso, teatro). *Minouche* (adaptación de *La plume*, de Pierre Barillet y Jean Pierre Gredy) [Murcia: La Verdad]

1961 *La pandilla de los once*, director, intérprete (película).

1964 *El señor que las mataba callando* (teatro).

¹⁰²⁹ González Grano de Oro 2005: 170 pone la fecha 19-XII-1950.

1966 *Memorias de mí* (novela).

1966-1970 Colabora en *Informaciones*

1967 *Pepsi* (estrenada en el Teatro Club, versión española de la obra humorística de Pierrette Bruno).

1968 premio “Mingote” por *ABC*. Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, Primer Premio y Premio Nacional de Sindicato de Artesanía, Medalla del Frente de Juventudes y Premio de la Legión de Humor.

1969 premio “Planeta Agromán”, *El empleo* (teatro). *El don de Adela* (adaptación de la obra de Pierre Barillet y Jean Pierre Gredy).

1971 *Adiós cigüeña, adiós* con Manuel Summer guionista de película. Historia de Paloma y Arturo, niños de 13 y 15 años que tienen un hijo. Después de un “noviazgo” sincero e inocente, un día cuando van a la nieve tienen un breve encuentro sexual. Se intentan casar y acaban por casarse en un barquito por otro amigo de 11 años. Una pandilla de niños se las arregla para parir el niño en una azotea para que no se enteren los padres. Buena película, toques de *Tono* especialmente en elementos verbales, conversaciones momentos retóricos. Paloma no tiene madre, su padre nunca está y la abuela es asquerosa. Los padres de Arturo son autoritarios.

1972 *El requeté empleadísimo* (teatro).

1975 premio el “Olivo de Oro”.

1976 *Crónica* (dibujos), *El chiste*, intérprete (película). También escribe el guión cinematográfico, *La mujer es un buen negocio*, con la ayuda de Alfonso Paso (1926-1978) y Rafael J. Salvia (1915-1976), el cual se estrenaría en 1977 con Manolo Escobar y se republicaría en 1987, 1998 y 2003.

1978, 4 de enero, muere en Madrid de infección respiratoria cuatro meses después de su gran amigo Mihura.

1981 *Memorias de un niño tonto* (novela), póstuma.

2. Reproducciones de entrevistas en *Pueblo* y ABC

Madrid, martes 8-XII-1959

Pueblo, página 18.

PEQUEÑA HISTORIA DE GRANDES PERSONAJES

- (1) Ramón Gómez de la Serna ha escrito de Tono : «Yo me di cuenta de lo que iba a significar desde el primer momento, cuando no estaba aún radicado en el arte»

Tono cuenta su vida

Por Marino GOMEZ-SANTOS

Mañana de domingo. Los escaparates de las pastelerías se asoman a la calle lluviosa. Los quioscos de revistas y periódicos tienen puesto su impermeable de plástico. Tono , que acaba de vestirse, está sentado detrás de una cortina de sueño, en una butaca del salón de su casa de la Castellana. El “flash” de la máquina fotográfica pone banderillas a su sueño.

Del fondo lejanísimo de la casa –catorce habitaciones viene el rumor del llanto de una niña y el impresionante ladrido de un viejo dogo alemán.

–Bueno, me parece que hay que empezar hablando del nacimiento. A eso tengo que decir que el nacimiento, como es una cosa que está al alcance de cualquiera, y como todos, poco más o menos han nacido igual, no puede dar ninguna referencia sorprendente. Pero, en fin, si puede servir de algo para el día de mañana, que creo que es lunes, diré que nací en Jaén. Después crecí, poco más o menos también, como todo el mundo, y me trasladaron a Valencia, donde hice mis primeras armas en el periodismo o en la vida artística, como quieras llamarle, publicando en los periódicos regionales.

A través del balcón vemos el bulevar casi solitario de la Castellana. Ahora pasa un señoruco que saluda, con el sombrero en la mano, a una señora y un caballero de mucho empaque. La escena es como para un chiste de Tono . El señor que acompaña a la señora ha contestado al saludo sin quitarse el sombrero. Tono , que fuma un pitillo con el hombro arrimado a los cristales del balcón, advierte en seguida lo que ha ocurrido en la calle. El humorismo no es un género literario, sino un temperamento, una sensibilidad afilada, una retina predispuesta a captar lo cómico de la vida.

Tono hace un chiste con la escena que ha presenciado. Los lectores siempre piensan que los humoristas han de ir en bicicleta corriendo tras el humor para

conseguir llevar al periódico un chiste o una historieta diaria. No es así. A los humoristas las ideas les van a visitar a la butaca.

–¿Siempre firmaste Tono ?

–No. En mi primera etapa me firmaba Lara, que es mi apellido y el de usted; pero luego, al fracasar como Lara en Madrid, adopté el seudónimo de Tono , y hubiera seguido cambiando de seudónimo de no haber encontrado un camino con este segundo nombre.

–¿Por qué comenzaste publicando dibujos?

–Porque mi verdadera afición era ésta, y si evolucioné hasta la literatura fue por falta de periódicos en que publicar mis dibujos.

*La playa de Valencia y don Mariano

Para Tono , su vocación al dibujo esta vinculada a la playa de Valencia y a don Mariano Benlliure.

–A mí, desde pequeño, como a todos los niños, me gustaban los muñequitos, y entonces las visitas de mi casa, como todas las visitas de todas las casas, solía decir: «Este niño puede ser un artista.» Y contaban el caso de un niño que un día, en la playa de Valencia, se entretenía en hacer figuras en la arena y fue descubierto por don Mariano Benlliure, el cual decidió protegerle y se lo trajo a Madrid para hacerle escultor. Esta historia que se contaba en Valencia no sé si es auténtica y si el niño es hoy día un gran escultor o se tuvo que volver a Valencia a seguir jugando con la arena. Pero esta leyenda influyó en mí y me dediqué durante una temporada a hacer figuras en la arena en espera de que llegara don Mariano Benlliure. Cuando me convencí de que no iba a venir o de que no iba a verme, me procuré barro y me dediqué a modelar un toro, una veces de pie y otras acostado.

En el salón hay una división. Son dos salones comunicados. En la frontera entre uno y otro hay dos librerías con volúmenes en alemán y en inglés. Y una fotografía de Charles Chaplin, joven, dedicada a Tono muy efusivamente. Está fechada la dedicatoria en Hollywood, en 1930, que fué cuando Tono le trató.

Entra el dogo alemán, que es del tamaño de una pantera. Como está viejo y algo enfermo, nos acoge destempladamente, ladrando.

–Bueno, vamos a seguir. Más tarde me trasladé a Madrid, en donde empecé a colaborar en las revistas de entonces, que eran «La Esfera», «Nuevo Mundo», «Mundo Gráfico». Más tarde se fundó «*Buen Humor*» en donde salimos al campo del humorismo Miguel Mihura, que entonces se firmaba Miguel Santos; José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela y otros. Después fundamos, dirigidos por K-Hito, la revista, «*Gutiérrez* » en la cual empezábamos ya nuestras primeras locuras que habían de servir de camino para el humor de mañana. En «*Gutiérrez* » y en «*Buen Humor*» colaboró también Agustín de Foxá.

En Madrid, Tono nos dice que la vida era entonces fácil.

–No lo creo así, Tono . Entonces había muchos poetas y muchos escritores que, según se ha dicho dormían en los bancos.

–Sí, pero dormían con mucha facilidad, ya que ahora cierran los cafés muy temprano y los bancos han desaparecido al mismo ritmo que han ido floreciendo los otros Bancos.

[Foto de Tono] “ Tono , mirando el retrato de su amigo Charlot le dedicó en Hollywood.”

[Foto de Tono y su hermano Manuel]

*Pombo y RAMON

La radio española emite sus primeras ondas. Un grupo capitaneado por Ramón Gómez de la Serna da unas charlas de humor a través de la radio recién inaugurada.

–Intervinimos el pintor Solana López Rubio, Neville, Antonio Robles, y el propio RAMON y yo. Por cierto que RAMON le advertía a Solana antes de que actuara en la radio, con el fin de que no mezclase en la conversación sus tacos pintorescos y habituales: “Cuidado, Solana, porque la radio la escuchan las monjas.”

–En aquella época, Tono frecuenta a RAMON en el café de Pombo. Pero dejemos al propio RAMON que nos dé la silueta del humorista, ya que la escribió recientemente en un amplio artículo titulado: “Laberinto del nuevo humorismo”: “Yo me di cuenta de lo que iba a significar desde el primer momento, cuando no estaba aún radicado en el arte. Alguna noche había aparecido por el primer Pombo, y después se me perdió. Insistiendo con Miguel Moya, el joven, cuando recibió como herencia de su padre la dirección de “El Liberal”, logré que me diese permiso para contratar con Tono una larga historieta que debía durar unos meses.”

Mientras leo el artículo de RAMON, Tono enciende otro pitillo y con la otra mano sostiene por el collar al perro dogo, que ladra a la lectura.

“Me fui dando cuenta–dice RAMON–de que Tono era una manera de encarnar el presente como si ya tuviese cara de porvenir y que ejercía una acción catalítica sobre los jóvenes que le rodeaban.”

Hablamos de Pombo. Del tan traído y llevado Pombo, inmortalizado por RAMON en dos gruesos volúmenes biográficos.

–Pombo fue el café más literario de Madrid, y por él desfilaron las figuras de la literatura y del arte más importantes de Madrid y los visitantes extranjeros de más relieve intelectual. Era un café lóbrego y misterioso que descubrió RAMON, y en el cual, a pesar de existir la luz eléctrica, RAMON había hecho que conservaran la luz de

gas en el rincón de nuestra reunión. Aparte de escritores y artistas, había unas gentes extrañas que no se veían en todos cafés y que se diría habían salido de los cuadros de Solana.

Tono fuma como con abandono. Tiene aire de cineasta de Hollywood retirado, de cineasta glorioso, de cineasta que se hizo famoso haciendo papeles de galán y que ahora hace papeles de caballero otoñal que tiene éxito con las mujeres.

*Primer plano de RAMON.

Hablamos de RAMON, a quien yo no he conocido más que de manera epistolar.

–RAMON era como un director de orquesta que estaba atento a todos nuestros movimientos y al quite de todas nuestras palabras. Repartía greguerías como caramelos entre todos nosotros, e indudablemente influía en nuestro instinto humorístico. Algunas veces hacíamos salidas de Pombo a altas horas de la noche para recorrer el viejo Madrid con miradas de otros tiempos. Otras veces celebrábamos reuniones exóticas.

Algunos homenajes y banquetes reseña Gómez de la Serna en su libro sobre el café de Pombo.

–¿No te conté lo de la comida farmacéutica?

–No.

–Se celebró en casa de nuestro llorado amigo Enrique Durán, y asistimos, entre otros que puede que mi memoria no recuerde, Federico García Lorca, Aladrén, Paco Vighi, Pepe López Rubio, Neville, Solana y el propio RAMON. El “menu” se compuso de aperitivo de jerez quina, entremeses a base de aspirina, veramón y otros analgésicos. Como plato de pescado, aceite de hígado de bacalao y emulsión Scott, y como plato fuerte, extractos de carne de diferentes marcas. Los postres fueron pastillas de goma de diferentes jugos frutales.

Pasamos al cuarto donde trabaja Tono . Hay una mesa antigua con un vaso lleno de lápices de colores.

–En aquella cena precisamente nos leyó Federico su “Romance de la Guardia Civil” que estaba todavía en cuartillas con tachaduras. Excuso decir que al salir de aquella cena buscamos todos como locos un lugar donde hubiese unas buenas chuletas, con gran indignación de RAMON, que supo sostener su digestión específica.

–¿Era generoso con los jóvenes?

–Sí, RAMON siempre fue generoso con los que empezaban y su tertulia estuvo abierta en todo momento al que tuviera la menor inquietud literaria.

–¿Pero no era impertinente? Algunos que le han tratado en Pombo eso dicen.

–Bueno, esa actitud suya que a algunos pudiera haberle parecido impertinente no era más que un efecto de su gran timidez y de su deseo de poner a prueba el

ingenio de los que se le acercaban.

Nosotros creemos que esta opinión de Tono es muy certera. A RAMON le debemos gratitud porque siempre fue generoso con nosotros. Y cuando le pedimos el epílogo para un libro, advirtiéndole que no acostumbra a escribirlos, nos envió unas cuartillas admirables.

RAMON es un trabajador infatigable. Escribía en todas partes: en su casa, en el café y hasta en el restaurante, entre plato y plato. Y ahí está su obra copiosa para demostrarlo.

**Cafés literarios*

Salimos a la calle. Las terrazas de los aguaduchos están vacías, y las sillas, que conservan la rigurosa formación del verano, están mojadas por la lluvia de la noche.

Tono se sienta en una de ellas, porque el panorama de las sillas vacías hace muy bien para la fotografía. Nos recuerda [] las ilustraciones ingeniosas que acompañan a las greguerías de RAMON.

—¿Conociste cafés literarios?

—El único que solía frecuentar diariamente era Fornos, en donde nos reuníamos Julio Camba, Romero de Torres, Juan Cristóbal, Rafael de Penagos, Sebastián Miranda, Anselmo Miguel Nieto, Julián Cañedo... Había otras tertulias que yo no frecuenté como la de don Jacinto Benavente. La de Valle-Inclán, en la Granja del Henar, sí la frecuenté.

Le pregunto por Unamuno, mi máxima admiración entre todos los escritores españoles de su tiempo.

—Sí, le conocí.

—¿En la Cacharrería del Ateneo?

—No. Le traté en una temporada que dibujé en “El Liberal” dirigido por don Miguel Moya. Hacia unas prodigiosas pajaritas de papel y recuerdo que una noche que le habían enviado unos chorizos de Salamanca con enseñó a asarlos envueltos en papel, en la misma chimenea de la Redacción.

** Tono y París.*

Nos detenemos en la librería de Aguilar de la calle de Serrano. Tono mira los escaparates.

—Oye, voy a contarle mi primera escapada a París y lo que me sucedió. En aquella época, ir a París era un poco como ahora ir a la Luna. Al menos a mí me lo parecía. Duró mi ausencia dos o tres meses y volví con la misma tónica que seguramente volvería Cristóbal Colon después de su descubrimiento de América.

La misma noche de su llegada, Tono fue sin pérdida de tiempo al café donde se reunían sus amigos.

—Yo esperaba un recibimiento apoteósico pero mis amigos se limitaron a decir «¡Hola!». Esperé hasta que otro me preguntó con indiferencia «¿Has estado malo?» Y entonces yo, aprovechando la ocasión dije con orgullo: «No, es que he estado en París.» El amigo exclamó con la misma indiferencia «¡Ah!».

Nos despedimos en la calle de Velázquez. Tono va a la avenida de la Moncloa para almorzar en casa de su amigo Edgar Neville.

Entrevista en ABC 30-3-1968

—¿Se considera usted, Tono, dibujantes antes que otra cosa?

—Bueno. Yo he hecho en la vida un poco en esto y un poco en lo otro. Quizá por eso el resultado sea no haber hecho nada bueno.

—¿No se siente satisfecho de su obra?

—Insatisfecho exactamente, no. Pero la realidad es que no he hecho nada trascendente.

—¿Por qué? ¿Es que el humor no es trascendente?

—El humor sí puede ser trascendente, pero yo no he hecho otra cosa que escribir y dibujar con humor, actuar en la medida que podía y me dejaban. Piense que nosotros, los que comenzamos en “*Gutiérrez*”, fuimos considerados revolucionarios. Hoy, ese humor ha dejado sitio a otro y, no obstante, todavía tengo que frenarme, a adoptarme a lo que de mí se exige.

—¿Culpa a la sociedad de esa frustración?

—¡Qué va, hombre! Las cosas fueron así y son así. No me quejo. Tampoco me ha ido mal. Pero insisto en lo dicho. Piense que si Ionesco hubiera escrito en español y estrenado en Madrid, habría fracasado. Nosotros empezamos mucho antes que Ionesco. [...]

—La indecisión es seguramente la clave de mi carácter. Mire, hoy, por ejemplo, me gustaría ser cantante: es lo que parece más cómodo y más productivo. Porque la verdad es que me cuesta mucho trabajo escribir y dibujar. Las situaciones, los chistes, se me ocurren con gran facilidad. Pero luego viene expresarlos en el papel...

—Usted no ha cambiado de sus monigotes desde “*La Ametralladora*” a hoy. Al menos, eso me parece. ¿Se debe acaso ese automimetismo a inseguridad en sí mismo, a no querer cambiar por miedo al fracaso?

—Bueno. Yo empecé así hacia los años veinte. No he cambiado sencillamente por esa dificultad mía que le digo para materializar los chistes. Yo me he creado un mundo de monigotes que está en función de del tiempo que me tocó vivir.

—Se ha dicho que su humor, el de ustedes, fue cerebral, aséptico. ¿Fue el tiempo que les tocó vivir quien configuró ese estilo, esa forma de expresarse?

—Yo creo que no. Se refiere usted a las circunstancias de la censura, que tanto se dejaron sentir en los primeros tiempos de “*La Codorniz*”, ¿no? Efectivamente la censura llegó entonces hasta a alargar los bañadores de los monigotes que pintaban Herreros. Pero nosotros empezamos mucho antes. Es más, creo que, aunque la censura hubiera dejado y en algún aspecto “*La Codorniz*” politizado, casi todos habríamos conservado el mismo estilo.

—El panorama hoy es otro.

—Sí. Hoy en España tenemos magnífico dibujantes de humor. No doy nombres porque luego me olvido de alguno y surgen disgustos.

—¿Le importa lo que piensan de usted, Tono ?

—Según. Por ejemplo no me gustaría que se supiera que fue el propio Mingote quien me comunicó la noticia de que me habían dado el premio de su nombre. La gente podría pensar que ha habido tongo.

—Me tiene que perdonar, Tono , pero no hay más remedio que hacerle las preguntas clásicas: ¿Contento con el premio? ¿Qué piensa hacer con las cincuenta mil pesetas?

—Yo le contesto a usted también en plan clásico, porque, además es verdad: estoy muy contento. El premio “Mingote” tiene el prestigio de su nombre, el de un excepcional dibujante y humorista que además es un amigo y aparece unido a dos de muchísima solera en la Prensa española. Y respecto a las cincuenta mil, las incorporaré a mis pagos.

—Sus pagos siempre han sido prósperos: al menos eso se dice.

—Yo siempre me las ingenié para vivir bien, aunque a veces las pasé moradas.

—Ni pobre ni rico sino...

—Eso.

F. Villagran.

3. Carta de Tono a Mihura de París

5-I-1927

París 5 Enero 1927.

Querido amigo Miguel: como hace ya bastante tiempo que no sé nada de ti, te escribo para que me digas como estás de tu pierna. Espero que estés mejor, y que te cuidarés y no harás tonterías. Aquí hay un médico muy bueno, especialista de huesos, que me hace curaciones maravillosas.

Es lástima que no pudieras venir a verme, porque seguramente te pondría bien.

Ayer vi a Jerónimo, que está tan bien como siempre, y que me preguntó por ti y tu familia, y me dio recuerdos para vosotros, cuando os escribiera.

~~Me~~ ~~de~~ Yo sigo aquí como siempre trabajando y haciendo

la misma vida.

No dejes de contestarme pronto,
pues tengo muchos deseos de saber
de ti. Recuerda a tu madre y
te envia un abrazo tu buen
amigo

Tous

m/d. - Roger Cosson - 11, Rue Saucier * Leroy
Paris.

5. Evolución cuantitativa de periódicos pintorescos e ilustraciones.
Títulos nuevos por quinquenios

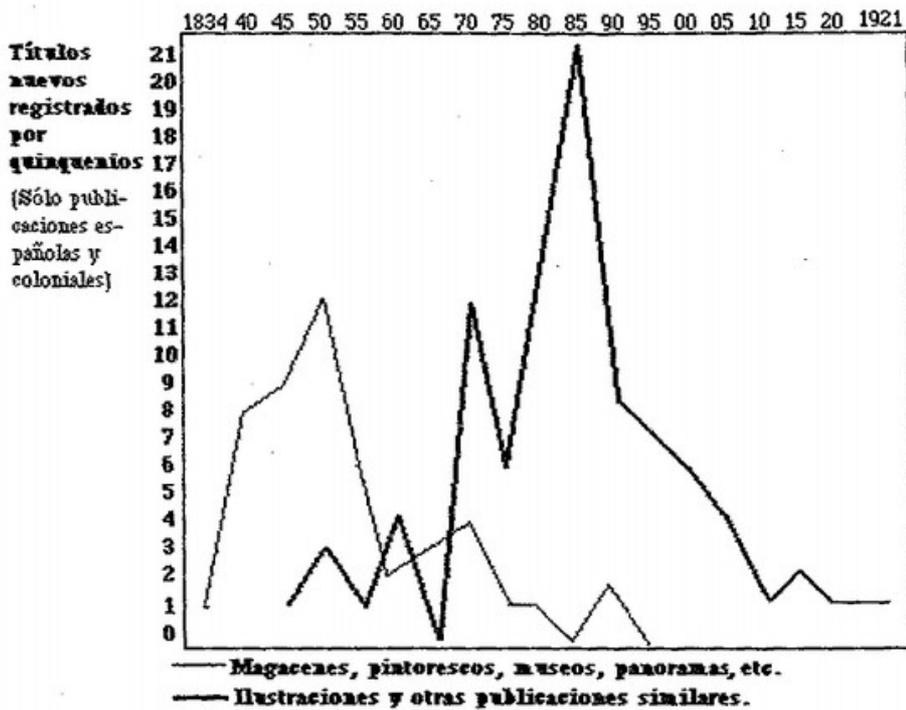


Tabla: Difusión de las ilustraciones en España¹⁰³⁰.

4. Estudio Semiótico



«Sí. A mí me gusta mucho pintar el sol».

Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1941, nº 13.

Muchos autores (Freud en 1905, Barthes en 1964, Violette Morin en 1970, Milner en 1972, Núñez Ramos en 1984) han propuesto teorías para explicar la semiótica –el estudio de los signos y de cuáles son las leyes que los gobiernan– del mensaje humorístico, pero sus teorías no se aplican con facilidad a la “anomalía” del humorismo absurdo porque se basan en un entendimiento del desenlace humorístico específico –un problema irresuelto y quizás irresoluble en el campo del estudio del humor– en el cual el humorismo absurdo no cabe. Toman por hecho que el chiste, en su desenlace, «permite interpretar y corregir la disyunción»¹⁰³¹ creada en la primera fase del chiste; un paso ausente en el humorismo absurdo que derive su gracia expresamente de la *desconexión* del sujeto y predicado¹⁰³² y de la *irresolución* que

¹⁰³⁰ Alonso 1996: 256.

¹⁰³¹ Núñez Ramos, 1984: 272.

¹⁰³² En el estudio formal de la semántica, el «predicado» es una expresión del tipo semántico de los sets.

In predicate logic, a predicate can take the role as either a property or a relation between entities.

«brota generalmente cuando los personajes quebrantan reiteradamente el principio pragmático de *cooperación comunicativa*, un principio tácito»¹⁰³³.

El estudio semiótico del corpus escritográfico de Tono se mitiga y se complica por su conocimiento¹⁰³⁴, por lo menos tácito, de los principios de la semiótica que se habían divulgado y popularizado en el ambiente artístico e intelectual por Saussure ([1916] 1983), adquiridos, por ejemplo, en las tertulias literarias madrileñas como la de El Pombo o la de La Granja del Henar o sus estancias en París donde Tono codeaba con la comunidad intelectual y artística. De hecho, como sugiere la viñeta reproducida al principio de este apartado, una gran parte de su burla absurda y disparatada se origina en técnicas derivadas del manejo de conceptos semióticos básicos como la confusión de la relación entre el significado y significante.

El campo de la semiótica se divide en dos grandes campos, ejemplificados en las teorías desiguales de los padres de la semiótica, Saussure y Peirce, que no están de acuerdo sobre algo tan básico a la semiótica como la noción del signo, que se compone de tres partes en comparación en el modelo de Peirce comparado, con las dos partes del modelo de Saussure. El signo, en el sistema saussuriano, se compone del significante y el significado aunque el término «signo» es ambiguo y: «*is found in very different vocabularies (from that of theology to that of medicine), and whose history is very rich (running from the Gospels to cybernetics), is for these very reasons very ambiguous; so before we come back to the Saussurean acceptance of the word, we must say a word about the notional field in which it occupies a place, albeit imprecise, as will be seen*»¹⁰³⁵. Peirce, cuyo modelo prioriza la aplicación de la lógica

¹⁰³³ Llera 2003: 52.

¹⁰³⁴ Véase la primera viñeta de este capítulo.

¹⁰³⁵ Barthes 1964: 35. Traducción: “[el término “signo”] se encuentra en vocabularios diferentes (desde el de la teología hasta el de la medicina), y cuya historia es muy rica (desde el Evangelio hasta la cibernética), es, por esas mismas razones, muy ambigua; así que, antes de que volvamos al sentido saussuriano de la palabra, deberíamos precisar el campo nocional en el cual ocupa un lugar, aunque impreciso, como se verá”.

sobre la lingüística, se ocupa más de la conexión entre el objeto (referente) y el interpretante (el nombre dado al signo). En este trabajo se emplearán los métodos y teorías Saussurianos por su énfasis lingüístico, aspecto que se congenia con el humorismo altamente verbal que aquí se estudia.

El estudio literario semiótico es, casi sinónimo del estructuralismo, ya que, en gran parte, es el descubrimiento del texto y del significado sumergido, invisible a la lectura ociosa e incluso probablemente imperceptible al mismo creador. Se verá, por ejemplo, en el apartado «Sintagmas, paradigmas y la tendencia al dualismo», el análisis de un cuento en que hay una destemplada división paradigmática y categórica entre las cualidades y la nube de valores asociada a las condiciones femeninas y masculinas. Debido a la naturaleza subjetiva e “inferencial” de la semiótica, se presenta dicha división sin poderle atribuir al autor ninguna intencionalidad *consciente* aunque revela el discurso de trasfondo que evoca en su obra.

A pesar de que el estudio semiótico *exhaustivo* de la obra de *Tono* sería una tarea inacabable, se ha hecho un análisis a base de casos particulares emblemáticos:

Habría que preguntarse en primer lugar si los chistes gráficos de estos autores – especialmente los de Mihura y *Tono* – pueden catalogarse como tales¹⁰³⁶. Aunque faltan todavía estudios que analicen su peculiar semiótica...¹⁰³⁷.

El análisis semiótico presenta alguna flaqueza como método analítico, las más notablemente de las cuales son:

- 1) se fundamenta en la observación subjetiva de relaciones que se aplican con asiduidad, como si fueran objetivas;
- 2) es un formalismo árido preocupado con la clasificación;
- 3) encasilla textos en lecturas reducidas o particulares;
- 4) puede ignorar el contexto del lector y escritor.

¹⁰³⁶ De hecho, la mayoría de los chistes gráficos de Tono y Mihura –como se ha visto en Tubau 1987– no son chistes gráficos puros en que la imagen es prescindible y presentada como una descripción suplementaria del texto.

¹⁰³⁷ Llera 2003: 89,

La semiótica sigue siendo una ciencia provisional si bien, en su concepción, Saussure la imaginaba como una ciencia fundamental que comprendería, por ejemplo, lo que ahora son estudios mayores, como la lingüística; pero la semiótica se ha ocupado hasta ahora de códigos de un interés relativo, como el código de símbolos que se emplean en la autopista, la publicidad o la moda. Cuando se adentra en sistemas de más importancia sociológica se encuentra con la lengua propia y no con el signo (Barthes 1964, Chandler 2001). No obstante, se ha elegido incluir un análisis semiótico de la obra escritográfica de Tono por lo mucho que pueden aportar en cuanto al entendimiento de su vocabulario “oculto” o “profundo” de signos visuales y escritos.

La frase hecha

Como ya se ha visto, el dúo Tomi-Mito (*Tono* y Mihura) produjo un lenguaje que se burlaba del sentimiento y el lenguaje cursi y anticuado, lo cual comprende la burla de la frase hecha (lenguaje metafórico o figurativo) como epítome del desgaste semántico que se efectuaba a través del empleo y las consecuencias del empleo de la interpretación literal de expresiones figurativas, lo cual producía resultados extraños que encajaban bien con el proyecto estético del humor disparatado. En términos semiológicos, la construcción figurativa en cuestión, la frase hecha corresponde al sintagma fijo-complejo que efectivamente franquea la distancia que separa los conceptos dialécticos centrales saussurianos de lengua¹⁰³⁸ (preferimos el término

¹⁰³⁸ Según Barthes (1964: 14) la lengua —langue— es «una lengua menos la parla: es, a la vez una institución social y un sistema de valores».

hjelmsleviano «esquema»¹⁰³⁹) y del habla¹⁰⁴⁰ (preferimos el término hjelmsleviano «usanza» o «uso») y demuestra que esta separación central es inestable, ya que la parla —uso combinatorio del esquema lingüístico— se caracteriza por un grado de combinación mientras las frases hechas —y cualquier estructura de sintagma fijo, como el *magnanimus* que menciona Saussure— son estructuras parladas pero compuestas por elementos inmutables (Barthes 1964). Saussure ya postulaba una serie de frases que pertenecían a la lengua (esquema) pero que el individuo no tenía que combinar por sí mismo. Así que la burla o la repulsión de Tono y Mihura hacia la “vaciedad combinatoria” o inmutabilidad de las frases hechas corresponde a una dicotomía central de la semiótica entre el esquema y usanza (*langue / parole* en el lenguaje de Saussure). La lengua automatizada es “problemática” en la teoría semiótica por pertenecer forzosamente al concepto dialéctico de la «parla» o «uso» en que el hablante emplea un esquema o *une langue* pero sin aspectos combinatorios. Tono y Mihura se aprovechan, indirectamente, de este fenómeno, recombinando bloques inmutables (produciendo el juego de palabras y el retruécano) o reubicando la locución figurativa al plano literal (produciendo el disparate, la imposibilidad, y el *sinsentido*).

La locución figurativa –inmutable– y su significado se aceptan como un bloque pero cuando modificado –recombinado– (aunque la recombinación se haga según las normas lingüísticas aceptadas) se produce una locución nueva que “debería” ser aceptable pero que viola una regla semántica o sintáctica que va –en cierta medida– en contra de la intuición del lector que reconoce la frase original –aceptable– ligeramente modificada pero que ya resulta ser inaceptable y hasta estrambótica; una divergencia sorprendente que produce un efecto gracioso. Escribe Tono : «la tarde se

¹⁰³⁹ Hjelmslev sustituye los términos saussurianos «*langue / parole*» por las palabras «esquema / usanza», y las matizaciones que conlleva.

¹⁰⁴⁰ Según Barthes (1964) la parla —*parole*— es una (variada) combinación de signos (recurrentes). Es, en contraste a la lengua, que es institución y sistema, la parla es esencialmente un acto individuo de selección y actualización.

había caído del todo y se había hecho daño en las rodillas»¹⁰⁴¹.

En la siguiente viñeta, se trasfiere y se “literaliza” el contenido escrito en el plano gráfico, forzando una relectura y reinterpretación del plano escrito: se transpone la *interpretación literal* de la frase hecha «en las nubes» a su representación a nivel gráfico. Los personajes, otra vez, tienen una existencia simbólica, vacía y superflua; son títeres y existen para “dar voz” a la frase hecha y su “literalización”:



«—Mi mujer siempre me está diciendo que estoy en las nubes...»

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 31.

En el análisis de los recursos retóricos en el capítulo 3, se han visto numerosos ejemplos del abuso de la frase hecha figurativa, como «Este “X” es más bueno que el pan» que significa que el elemento “X” es “muy bueno”, invocando una comparación accidental, histórica y evocativa pero no literal, entre “X” y el pan. Tono atolondra y “abusa” de esta relación entre el significado y el significante a través de la inserción de un elemento “X” igual al elemento fijo e inmutable —el pan— que sirve de comparación en la frase hecha original, que aunque es admisible en cuanto a la lógica estricta y el sentido semiótico de la frase —“Este pan es muy bueno”—, produce la imposibilidad inmediata para el lector de que “el pan sea más bueno que el pan” y

¹⁰⁴¹ Tono «La primera», *La Codorniz*, nº 42, 1942.

fuerza una segunda lectura de la frase hecha en que pierde su característica de “bloque inmutable y no-combinable” a través del uso de la igualdad subversiva del elemento “X” con el elemento inmutable de la frase hecha: «Este pan es más bueno que el pan...»¹⁰⁴².

Tono juega con las consecuencias de la desintegración de sintagmas verbales inseparables como extensión de la desintegración de la frase hecha. Su proclividad por tomar las palabras “al pie de la letra” o incluso de aplicarles una interpretación literal, quas literal o una reinterpretación inapropiada, proviene del reflejo automático del desmontaje del lenguaje cursi, romántico y grandilocuente que tanto se ha visto a lo largo de este trabajo. El desmontaje del sintagma fijo «en sí» de una frase como: «no cabía en sí», por ejemplo, –en que la reinterpretación del componente «sí» se entiende por “el contrario de «no»”– ocasiona una segunda lógica en que «no» representa un lugar en que su gozo no cabía:

El matrimonio no cabía en sí de gozo, y, en vista de que no cabía en «sí» de gozo, se metieron en un «no» de gozo. En el no de gozo ya pudieron vivir un poco más amplios, pues se trataba de un no de gozo de cinco habitaciones, cuarto de baño y cocina¹⁰⁴³.

Antecedentes al estudio semiótico específico

—*Sabe Dios a qué llamarás tú fútbol...*
—*Mira: yo le llamo fútbol a que me voy*¹⁰⁴⁴.

La semiótica es un método de análisis de textos que mira más allá de los

¹⁰⁴² Tono «La primera», La Codorniz, nº 42, 1942.

¹⁰⁴³ Tono «Y, entonces, mi abuelo contó esto : » en Antología del humor en la literatura universal. Fernández Flórez (ed.) 1961: 176.

¹⁰⁴⁴ Tono «Doña Antonia y su maridazo» La Codorniz 1942, nº 52. Peret el surrealista escribe: «Yo me llamo tabaco a lo que es oreja» (citado en Gómez de la Serna 1960: 23).

mensajes literales al sistema de distinciones funcionales operativos incrustados en el mensaje. Se desenmarañan las convenciones subyacentes del mensaje y se identifican relaciones categóricas en un esfuerzo por hacer modelos sistemáticos de connotaciones —significados de segundo orden—, distinciones y reglas de combinaciones empleadas (Chandler 2005). En el plano gráfico, Tono utiliza dibujos geometrizarantes —signos icónicos— que invocan una serie de operaciones metasemióticas (identificación, reconocimiento e interpretación) en el receptor.

En el análisis de fondo a continuación, se identificarán los constituyentes de algunos paradigmas salientes y las relaciones estructurales-semióticas entre ellos. Se especifican tres tipos de relaciones sistemáticas, llamadas *semiosis* (Saussure 1983): entre el significante y el significador (semántica); entre un signo y los otros elementos de su sistema (sintaxis), y entre un signo y los elementos que lo rodean (pragmática) (Silverman 1983) en los cuales, el sentido se encuentra en la diferencia entre significantes.

Si se toma como ejemplo los reglones citados al principio de este apartado: «—Sabe Dios a qué llamarás tú fútbol... —Mira: yo le llamo fútbol a que me voy»¹⁰⁴⁵, se ve que en «—Sabe Dios a qué llamarás tú fútbol...», el signo lingüístico figurativo «Sabe Dios» tiene un significado semántico que «es una expresión de duda o desaprobarción» bien que se compone de los significantes literales de «sabe» como “conocer, entender, concebir” y «Dios» como “deidad”. Nótese la relación arbitraria¹⁰⁴⁶ entre el significado y los significantes, aspecto subrayado por la semiótica saussuriana. El sentido semiótico de la oración se encuentra a través de la observación

¹⁰⁴⁵ Tono «Doña Antonia y su maridazo» La Codorniz 1942, n° 52.

¹⁰⁴⁶ La arbitrariedad del signo no es un concepto nuevo; Aristóteles lo confirma en *Cratylus* de Plato y Shakespeare en «That which we call a rose by any other name would smell as sweet» junto con Saussure (1983). Saussure insistía en la arbitrariedad del vínculo entre el significante y el significado (signo). No obstante, muchos pensadores de la semiótica opinan que hay signos con diferentes grados de arbitrariedad o transparencia. El simbolismo, por ejemplo, refleja una relación entre significantes y significados. La taxonomía extensa de las tipologías lógicas se ve en Peirce (1931).

de las palabras que no son intercambiables por sinónimos literales, por ejemplo «saber» por «conocer, concebir o entender» y «Dios» por «deidad, omnipotencia», la frase cambiada por sinónimos sería la estrambótica: «—La deidad concibe a qué denominarás tú el deporte balompié...». Se ha perdido el sentido del significado original pero no el sentido estrictamente semántico de la locución retórica y figurativa «Sabe Dios». Este procedimiento se llama el «test de conmutación» y funciona a base de la observación del cambio que produce la sustitución de un elemento —gráfico o escrito— del mismo nivel significador —un sinónimo o casi sinónimo— conlleva un cambio a nivel del significado a través del cual se identifican cuáles son los verdaderos significados de los significadores, es decir, lo que las palabras o las imágenes significan “de verdad”. Barthes utiliza el «test de conmutación» para dividir el texto en sus unidades de significantes mínimos, antes de agruparlos en clases paradigmáticas y, a continuación, a considerar como los efectos de las modificaciones afectan el significado del signo. Este test identifica los *sets* de paradigmas y los códigos a que pertenecen los significadores.



«—¡Caballero! ¡Yo soy una mujer casada!

—A mí eso no me importa; lo que quiero yo es quitarle el bolso...».

Figura: Aplicación del «test de conmutación» utilizando Tono en *La Codorniz*,
(contraportada), 1942, n° 26

Si se toma como ejemplo la última viñeta de la contraportada del número 26 de *La Codorniz* de Tono y se le aplica el análisis del «test de conmutación», se identificarán los atributos del sujeto, los significadores determinantes, y de ahí se propondrán sustituciones apropiadas. Se observan, de pronto, varios significadores que informan al signo, o sea, cuya sustitución por un elemento equiparable conllevaría cambios del sentido y así revela los paradigmas operativos: sexualidad heterosexual, la feminidad, la masculinidad, la organización física, la distancia entre actores y el tamaño corporal. Empleando la sustitución de equivalentes como requiere el «test de conmutación» se ve que el cambio de la mujer por un hombre o niño es inadmisibile porque cambia el signo: ella se piensa sexualmente agredida y el cambio de su género alteraría radicalmente el subtexto esa relación —que sería un acto homosexual o pederasta que tenía connotaciones muy distintas a la relación sexual entre hombre y mujer—, aunque ella es, en realidad, casi el doble de su tamaño y estatura. El desajuste entre el tamaño de la mujer y el hombre es común en la obra de Tono y funciona como exteriorización del dominio mental y verbal que la mujer ejerce sobre el hombre y reitera su carácter agresivo e irracional. El paradigma, pues, del tamaño físico gráfico corresponde al dominio y agresividad de la mujer reiterada en el plano escrito. El hombre, en cambio es todo lo contrario, su conjunto de significantes son la degradación moral, el deseo sexual, el ensueño y la debilidad física al lado de la mujer enorme y colérica. La relación física —delante / atrás— de los personajes de la viñeta tampoco es sustituible por razones narrativas ya que representa gráficamente una situación implícita en el minidiálogo: la mujer piensa que el hombre se le quiere

arrimar y las verdaderas intenciones del hombre (la sustracción). Así que situarse inmediatamente detrás y pegado a la mujer —si se es hombre— evoca el acoso sexual pero igualmente la ratería y el paradigma de la mujer hurtada / hombre ladrón, lo cual Tono explota para la inserción de un valor inesperado: «lo que quiero yo es quitarle el bolso». La distancia entre actores tampoco se puede cambiar ya que representa a la vez el acoso sexual y el hurto, matizado por la relación delante / detrás que implica la ratería.

En cuanto al empleo de los tropos retóricos tal como se ha visto a lo largo del capítulo 3, estos recursos generan connotaciones —significados de segundo orden— que forman parte de un sistema de asociaciones del mensaje. Según Lakoff y Johnson (1980) la metáfora y la metonimia son los mecanismos o los procesos de “traducción” que los humanos utilizamos para entender el mundo. La ubicuidad de tropos visuales y verbales como herramientas epistemológicas refleja nuestro entendimiento racional de una realidad ubicada en sistemas de analogía. Tal como los paradigmas y sintagmas, los tropos coordinan las interacciones de significantes y significados en el discurso (Silverman 1983: 87). Un tropo como la metáfora se puede entender como un nuevo signo formado del significante de un signo y el significado de otro (Chandler 2005)¹⁰⁴⁷. Por otro lado, los posestructuralistas argumentan que no existe ningún texto “literal” que “significa lo que dice” (Derrida 1974; Kress y van Leeuwen 1996).

Significantes y significados

*—El cerdo, como indica su nombre, es un cerdo [...] Su principal ocupación es ser cerdo*¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁷ Para las otras relaciones semióticas de los tropos véase Chandler 2005

¹⁰⁴⁸ Tono «La historia» La Codorniz nº 43.

La teoría semiótica de los signos es muy relevante al estudio de obra de *Tono* ya que buena parte de su humor inconexo consiste en la rotura deliberada de las relaciones dialécticas esperadas o aceptadas entre el significante¹⁰⁴⁹ y significado¹⁰⁵⁰ (Saussure, [1916] 1983; Jameson 1972; Hjelmslev 1961, Langer 1951) aunque representan dos caras de la misma moneda: el signo. Las características del signo varían —representación mental, analogía, inmediatez, adecuación, aspecto existencial— tanto como la terminología —*señal, indicio, icono, símbolo, alegoría*— varía en cada autor —Hegel, Peirce, Jung, Wallon, Saussure— aunque fundamentalmente se refieren a la «relación entre dos relatos» (Barthes 1964). La rotura entre el significante —la representación— y el significado —la cosa en sí— omnipresente en la obra de Tono acaba por señalar la independencia de lenguaje de la realidad (Sturrock 1986). Veamos un ejemplo:

Y Chuchi seguía explicando:

Sí—Debajo del sombrero gris con cinta negra tienen una cabeza sin cinta negra que les sirve para dormir por las noches y para levantarse por las mañanas. Esta cabeza va colocada sobre una especie de caparazón, llamado cuerpo, también sin cinta negra. De este caparazón parten cuatro extremidades, llamadas: una, dos, tres y cuatro. Las dos superiores reciben el nombre de brazos; pero las dos inferiores, no¹⁰⁵¹.

El núcleo de este enunciado se compone de definiciones que emplean la sinécdoque hiperbólica deshumanizadora, es decir, en que los significantes «cabeza» y «cuerpo» corresponden a una parte utilitaria muy restringida de su significado¹⁰⁵² total y que tienen un efecto deshumanizador. El efecto es de la desarticulación literal y figurativa del hombre: «De este caparazón [el cuerpo] parten cuatro extremidades,

¹⁰⁴⁹ «Signifiant» en la literatura original de Saussure. «Expression» en la literatura de Hjelmslev. Se define como «la forma que toma el signo».

¹⁰⁵⁰ «Signifié» en la literatura original de Saussure. «Content» en la literatura de Hjelmslev. Se define como «el concepto representado».

¹⁰⁵¹ Tono, «Aquella hermosa tarde de verano (novela moderna psicológica, alta, baja, europea y algunas cosas más que sentimos no recordar)» La Codorniz, 21 de junio de 1942, nº 55.

¹⁰⁵² Según la literatura saussuriana esta broma sería un ejemplo de error de «significación».

llamadas: una, dos, tres y cuatro». Se sugiere una analogía entre la envergadura reducida del significante «cabeza» «que les sirve para dormir por las noches y para levantarse por las mañanas» y la circunscripción de los valores asociados a la utilidad del significador —la inteligencia masculina—. Esa inferencia ocurre porque la sinécdoque no se presenta como tal, sino como una definición y así la parte asume el valor del todo: «Y Chuchi seguía explicando». O, en términos semiológicos: el significante «cabeza» se presenta como una definición, lo cual eleva el conjunto de significantes asociados a la definición al nivel de significadores y de ahí la redefinición insólita y la gracia. Además de las redefiniciones insólitas, que son discrepancias entre la categorización y coordinación del significante y significador, hay una brecha entre el significante «caparazón» y su significado, «cuerpo», como la hay entre los significantes «una, dos, tres y cuatro» y su significado «extremidades». En estos ejemplos toda la información es escrita y por lo tanto ni los significadores¹⁰⁵³ corresponden al plano gráfico representativo más directamente ligado al significador. Estas frases son ejemplos clásicos de la rotura entre significante y significado en que el humor se deriva de la violación expresa de la relación isomórfica esperada entre éstos.

Mitemas de los cuentos de amor: aplicaciones de las teorías de Lévi-Strauss, Barthes y Propp

Lévi-Strauss (1972) basó su análisis de la estructura narrativa en las oposiciones subyacentes entre la naturaleza y la cultura en los mitos. Según su

¹⁰⁵³ Los que crean el significado.

modelo, todos los mitos se podrían categorizar en unas cuantas clases si se sustituyesen elementos específicos por unas funciones más generales. Supuestamente, el sentido de los mitos no se radica en las narrativas individuales sino en los patrones de los mitos en una cultura particular. Se clasificó cada mitema¹⁰⁵⁴ según su función dentro del mito. Se descubrió que las combinaciones de mitemas se gobiernan por una gramática universal que forma parte de la estructura profunda de la mente en sí.

Para el análisis de los mitemas de Lévi-Strauss, hay que proceder al análisis estructural para primero definir las funciones, como propone Barthes (1977). El primer paso es definir y dividir la narrativa en sus unidades narrativas básicas utilizando el significado como el criterio de la unidad. La «función» se define, según Propp (1928) (que no se confunda con la “función” teatral de Tono), como el acto de un personaje definido desde la perspectiva de su sentido para el desarrollo de la acción o argumento. Empleando estos métodos, se puede dividir un cuento en una serie de funciones —una coincidencia con la denominación de sus obras teatrales como “función” de Tono—, que son las unidades básicas de acción, y así encontrar la fórmula o fórmulas narrativas. Lo más interesante de este ejercicio es que, cuando se analiza una serie de cuentos del mismo autor o del mismo género, se descubren los patrones narrativos que rigen las obras. La aplicación de este tratamiento a los cuentos de amor de *Tono* revela un patrón narrativo bien definido. Las relaciones inconexas ubicuas en estos cuentos no impiden que la descripción de las funciones plasmen el patrón o el “esqueleto” de los cuentos, con el *nota bene* de que elementos y relaciones que son inconexos al nivel lector inmediato siguen una pauta narrativa y estructural bien definidas. Este método analítico es especialmente relevante cuando se la aplica al debate de que si el teatro de *Los humoristas del 27* fue el antecesor del *Teatro del*

¹⁰⁵⁴ Un “mitema” o “mytheme” es el componente más pequeño de un mito. La palabra se compone de “mito” (myth) más el sufijo “eme” (ema), que quiere decir “el componente más pequeño”.

absurdo. Todo indica, otra vez, que no.

La existencia de estas pautas tiene varias explicaciones. Primero, estos cuentos son, sobre todo, parodias de las novelas folletinescas del momento y como tal, tuvieron que parecerse a ellas. Segundo, es de esperar que los cuentos del mismo autor —especialmente uno tan repetitivo a nivel escrito como Tono— en una publicación humorística de divulgación popular semanal que constaba de un grupo reducido de artistas tengan una (sub)estructura descifrable. Tercero, por la inevitabilidad del *mitema*, que subyace, teóricamente, en la inmensa mayoría de los cuentos.

La soberanía de la inconexión como recurso permite más libertad en el orden de las funciones. En el esbozo del *mitema* de los cuentos de amor a continuación, se añade en paréntesis otros elementos que acompañan las unidades de acción pero que no son acciones de los personajes y un asterisco a las funciones que pueden cambiar de orden. Ya que las funciones que se presentan a continuación son una síntesis de todos los cuentos de amor de *Tono*, no se reproducirá ningún texto específico¹⁰⁵⁵ como apoyo:

1. Situación inicial. Se conocen los novios. (Tras descripción estrambótica)
2. Violación de las normas*, de modales o de la lógica.
3. Malentendido (debido a causas absurdas).
4. Conversación inconexa*.
5. Piropos inconexos de parte del novio a la novia.
6. Aclaración fracasada. Los novios procuran aclarar el malentendido pero se confunden más.
7. Explicación familiar, de la novia.
8. Galantería* (aunque absurdo), del parte del novio.
9. Viajan juntos.
10. Reunidos y la descripción estrambótica del entorno.
11. Se enamoran*.

12. Tragedia, fatalidad, reacción violenta*¹⁰⁵⁶. Se introduce un dato que hace su amor imposible o se acaba la cuenta de forma repentina y violentamente.

¹⁰⁵⁵ Como ejemplo véase los cuentos en La Codorniz: «Una bella novela de amor y de dolor» 26 de octubre de 1941, nº 21, «Atardecer (cuento de amor y de atardecer)» 31 de mayo de 1942, nº 52 y «La tierna historia de Feliciano la modistilla» (nº 54, 14 de junio de 1942).

¹⁰⁵⁶ A veces esta función, la tragedia, se omite, se le reemplaza una conclusión estrambótica.

Sintagmas, paradigmas y la tendencia al dualismo

Un sintagma es un complejo de significantes que interactúan y que forman una idea completa en un texto. Los sintagmas se componen e interactúan con otros sintagmas dentro de un marco de reglas y convenciones sintácticas. Relaciones sintagmáticas muestran las relaciones de elementos del mismo sintagma, vinculando los significantes de los conjuntos paradigmáticos, elegidos según si son aceptados como apropiados (Saussure 1983). Mientras el componente sintagmático rige la estructura textual, se entiende el paradigma como la elección del tema o sujeto (Thwaites, Davis y Mules 1994). Hay una relación íntima entre el sintagma y el paradigma en que la estructura y forma —elecciones sintagmáticas— están sujetas a las elecciones de contenido —paradigmáticas—, y el contenido está sujeto a elecciones estructurales: en el caso de Tono en el medio periódico, breve y escritográfico, se mantiene una relación patente (determinante) entre el contenido y los recursos empleados. La coexistencia de los planos gráficos y escritos afecta de forma axiomática al contenido, las relaciones sintagmáticas y el acercamiento paródicoinconexo “periodístico” que exhiben. Además, la elección de la parodia como modo retórico (sintagma) acarrea ciertas consecuencias temáticas (paradigma).

De hecho, el campo semiótico se divide según las diferencias de carácter sintagmático¹⁰⁵⁷ y paradigmático¹⁰⁵⁸ y, consecuentemente, el análisis semiótico se efectúa mediante una tabla en que el eje horizontal representa el plano sintagmático¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁷ Son diferencias, sobre todo, del posicionamiento y de estructura superficial.

¹⁰⁵⁸ Son diferencias, sobre todo, de sustitución y de connotación (paradigmas subyacentes).

¹⁰⁵⁹ El cual representa las posibilidades combinatorias, se refiere intratextualmente a significantes presentes en el texto.

y el eje vertical representa el plano paradigmático¹⁰⁶⁰. El valor de un signo se determina según la conferencia de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, la cual proporciona un contexto estructural en el cual el signo tiene sentido y proporciona, además, las formas estructurales a través de las cuales se organizan los códigos en signos.

La elección paradigmática es primaria a las cualidades literarias de un texto. El paradigma más amplio en la obra de *Tono*, y lo que más la califica, es la índole retórica de «burla» y el Tono «absurdo desenfadado». De todos los paradigmas menores invocados, estos son los principales porque determinan muchísimas de las cualidades de la obra: si se sustituyese¹⁰⁶¹ estos paradigmas por otros se perdería su calidad *tonesca*. Además, un paradigma, por definición, tiene que ser elegido entre varios paradigmas.

Según la teoría semiótica clásica, otra elección paradigmática trascendental es el medio. Tono trabajó en varios medios (escrito, gráfico, teatral, cinematográfico) y es interesante e informativo ver como los significantes del mismo signo variaban según el medio. Se analizará casos más adelante en este apartado. Mientras el análisis sintagmático estudia la estructura superficial del texto, el análisis paradigmático identifica los paradigmas o conjuntos de significantes que rigen el contenido de los textos. Este aspecto del análisis considera las connotaciones de los significantes a través del estudio de la elección de un significante entre varios —el test de conmutación que ya se ha visto— y la existencia de paradigmas temáticos subyacentes (oposiciones binarias ficticias como varón / hembra, por ejemplo). La connotación se produce a través de la arbitrariedad de la relación entre el significante y el significado

¹⁰⁶⁰ El cual representa contrastes funcionales, se refiere intertextualmente a significantes ausentes del texto. El paradigma es el conjunto de significantes y significados asociados que forman parte de una categoría definitoria (Langholz 1975).

¹⁰⁶¹ La técnica de la sustitución es una de las más básicas por averiguar si un elemento es un paradigma y también para determinar sus cualidades.

y muestra la “intención” del autor. La relación entre el significante y el significado es arbitraria porque múltiples significantes pueden representar o relacionarse con un sólo significado. En este apartado se incluirá un análisis de alguna de las relaciones binarias más salientes en la obra de Tono como “varón / hembra” y “español / africano”.

En el cuento que se ha visto en parte, «Doña Antonia¹⁰⁶² y su maridazo», se tiene un ilustrativo ejemplo de relaciones¹⁰⁶³ típicas (*binarias y ficticias*) entre significantes en la obra de *Tono*. Se ve, mediante el análisis paradigmático al estilo de Cook (1992) la creación de una división sistémica de los significantes alrededor de la función de la oposición binaria “varón / hembra”.

DOÑA Antonia era la contradicción misma, y esto era lo bueno, la salsa del hogar.

—¿Ya vas a salir?—preguntaba a su marido, viéndole recién afeitado—. Te pasas el día en la calle, como si fueras un tranvía.

—¡Pero mujer, si no voy a salir!—respondía el marido, queriendo evitar un disgusto

—¡No vas a salir! ¡Claro! Sabe Dios por qué no querrás tú salir. Cuando tú no quieres salir, será por algo.

—¡Pero Antonia, no te pongas así! Si tú lo prefieres, saldré.

—Eso es. Primero dices que no vas a salir, y ahora dices que vas a salir. ¿Ves como no hay quién te entienda?

—Si te molesta que salga y te molesta que no salga, puedo hacer lo otro.

—¡Lo otro, lo otro...! Sabe Dios lo que será lo otro¹⁰⁶⁴.

—Llevas razón. Yo tampoco sé lo que es lo otro.

—¿Lo ves como no sabes ni lo que dices? ¿Qué tenías que hacer en la calle?

—Tenía que ir a la oficina..

—A la oficina, a la oficina...! Sabe Dios a qué llamarás tú la oficina.

—Yo llamo la oficina a ese sitio con una mesa y un tintero donde van unos señores de Barcelona a hablar de fútbol. Pero si tú quieres no le llamaré oficina.

—Sabe Dios a qué llamarás tú Barcelona,

—Yo le llamo Barcelona a Alicante—exclamó el marido, empezando a perder el raciocinio.

—¿Y me querrás convencer a mí que si tu no vas a la oficina esos señores de Barcelona no tendrán dónde ir?

¹⁰⁶² «El título delata el tipo de cuento. «Doña Antonia» es el nombre empleado de Tono para indicar la esposa mandona, agresiva y tozuda, quizás por proximidad al nombre masculino “Antonio” ya que las “mujeres masculinas” son altamente escarnecidas es esta literatura.

¹⁰⁶³ Esta conversación se repite, entre otros sitios, de forma dilatada en *Los caballeros las prefieren castañas* 1954: 57-63.

¹⁰⁶⁴ Es un buen ejemplo del tropo retórico de la repetición el «antanaclasis» o «reflexio»: «es la realización dialógica de la distinctio y descansa en el hecho de que cada una de las partes del diálogo da al mismo cuerpo léxico una significación diferente, determinada por el interés de la parte. El segundo interlocutor «desfigura las palabras» del primero, es decir, emplea una palabra del primero interlocutor en un sentido que éste no ha querido expresar» (Lausberg 144).

- Si tendrán donde ir; pero entonces yo no podré hacer negocio.
- Sabe Dios a qué llamarás tú negocio...
- Yo llamo negocios a esa cosa que consiste en hablar mucho de pedidos y de vagones y de fútbol.
- Sabe Dios a qué llamarás tú fútbol...
- Mira: yo le llamo fútbol a que me voy.
- Por ahí debías haber empezado. Primero dices que vas a salir; después dices que no vas a salir; luego quieres justificarte hablando de Alicante y de la mesa y del fútbol; pero, en el fondo, se ve claramente que tienes una amante.
- Sabe Dios a qué llamarás tú una amante...
- Anda. Vete ya de una vez con tu amante.
- Bueno. Pues adiós, hija¹⁰⁶⁵.

Los significantes emparejados en la próxima tabla demuestran, según la teoría estructuralista, la estructura escondida del texto, lo que produce la lectura primaria del texto (Butler 1999). La oposición binaria (y antagonista) entre los paradigmas «varón» y «hembra» que rigen y propulsan el cuento es un aspecto de la epistemé del momento de la cultura occidental contemporánea, manejándose como si fuera una verdad absoluta: se acepta y hace gracia. Se acoplan una aglutinación de significados (opuestos) de primer y segundo orden (atributos y connotaciones) a estos conceptos centrales (varón / hembra) creando una división artificial y exacerbada que sirve como “motor” al texto.

Hay que considerar la posibilidad remota de que si este texto es “humorístico” que la invocación de esta dicotomía podría ser una parodia del mismo fenómeno en otros textos, pero si se miran a otros textos, se ve en seguida que es el caso contrario: aparte de contener las mismas relaciones paradigmáticas dialécticas, el humor yace en la rendición ante estos mitos culturales. Si se cambiase el sexo de uno de los personajes, el texto perdería su gracia o su sentido, es decir, el texto deriva su gracia de la explotación de estos paradigmas subyacentes.

<i>Hembra</i>	<i>Varón</i>
---------------	--------------

¹⁰⁶⁵ T.[ono] «Doña Antonio y su maridazo», La Codorniz, nº 52, 7-VI-1942

Doña Antonia	El Maridazo
Pregunta	Respuesta
Privado: Hogar	Público: Calle/Oficina
Quedarse	Irse
Contradicción	Razón
Emociones	Pensamiento
Ataque	Evasión
Acusación	Explicación
Lamentación	Consolación
Solitaria	Social
Moral	Pecado
Rechazo	Resignación
Sedentaria/Inactividad	Deporte/Actividad
Paranoia	Lógica
Histerismo	Tranquilidad
Repetitiva	Singular
Dominante	Aquiescente
Egoísta	Entregado

Tabla: Significantes Emparejados de Análisis Paradigmático.

Siguiendo el análisis estructuralista clásico que resalta la importancia de la oposición paradigmática como método primario de análisis de significantes (Lacan 1977), se ha elegido otra vez la relación entre «varón» y «hembra» porque es el paradigma (binario) trascendental en estos textos y en muchos otros más. Visto desde esta óptica, los textos vienen a ser una larga acotación del conjunto de atributos simbólicos asociados a esta relación binaria y el humor se convierte en la excitación producida por la explotación de ese dualismo. No cabe decir que este dualismo proviene de fuentes culturales¹⁰⁶⁶ y que se acepta como verosímil:

¹⁰⁶⁶ Por una discusión de este mismo tema y buenos ejemplo de como la imagen masculina y femenina se puede generar a través de una serie de oposiciones binarias en textos literarios, véase (Cook 1992).

Y entonces la mujer se enfada.

—¡No faltaría más que eso! ¡No eres capaz de invitar una temporada a tía Reus, y pretendes traer un trombón, que sabe Dios lo que tendrá dentro!

—¿Pero qué daño te ha hecho el trombón?—solloza el profesor, comiéndose un pedazo de cigala.

—No me ha hecho ningún daño, pero en ninguna casa de bien tienen un trombón¹⁰⁶⁷¹⁰⁶⁸ ¹⁰⁶⁹.

La mujer se presenta como contraria y como el contrario del hombre, una especie de monstruo maleducado y pesadísimo cuyo antagonismo es el sujeto y el motor de una gran cantidad de textos. Además, su antagonismo inagotable genera la última coartada catártica, permitiendo al marido ahogarla «delicadamente» y de subir, como ya se ha visto en otro contexto, «encima de las cuarenta criadas, cuarenta»:

ELLA.—¿Ya estás leyendo el periódico para enterarte de todo lo que pasa?

EL.—¿No te gusta que lea el periódico, rica?

ELLA.—¡Claro que no me gusta que leas el periódico! Los periódicos son para envolver los salmonetes o las gambas, pero no para leer el periódico.

EL.—¿Pero todavía estás sin vestir, cielo?

ELLA.—¡Claro que estoy sin vestir! No sé quién iba a hacer las cosas.

EL.—¿Pero y las catorce criadas, catorce, que tiene?

ELLA.—¿Las catorce criadas, catorce, que tengo? ¡Qué sería de la casa si no estuviese siempre encima de las catorce criadas, catorce!

EL.—¿Pero tú estás siempre encima de las catorce criadas, catorce, cielín?

ELLA.—¡Claro que estoy encima de las catorce criadas, catorce!

EL.—Bueno, pues baja de las catorce criadas, catorce, y vístete, sol mío.

ELLA.—¡Vístete, vístete! ¡Como si eso fuera tan fácil!

EL.—Creo, encanto, que no es tan difícil. Basta con que cojas un traje y te lo pongas encima del cuerpo.

ELLA.—¡Yo no tengo el cuerpo para trajes!

EL.—Pues entonces ponte un sombrero.

ELLA.—¡Un sombrero, un sombrero! ¡Como si fuera tan fácil ponerse un sombrero!

EL.—Pues ponte una caja, o un paraguas, o un bolso, o un perro; pero vístete, cielo mío.

ELLA.—¡Cielo mío, cielo mío! ¡Como si fuese tan fácil ser cielo mío!

EL.—Llevas razón, cielo tuyo. (El marido se levanta, ahoga delicadamente a su esposa y después se sube encima de las cuarenta criadas, cuarenta)¹⁰⁷⁰.

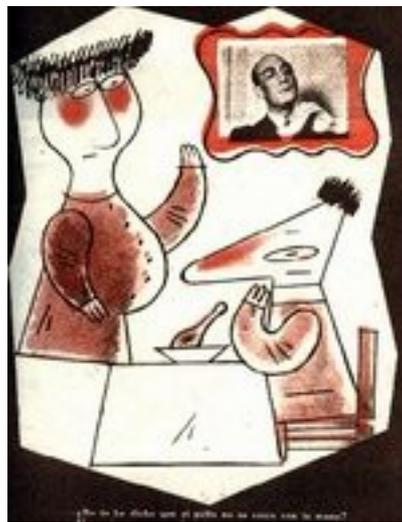
¹⁰⁶⁷ dfad

¹⁰⁶⁸ Tono «La mujer en la opera», La Codorniz, 6 -VII-1941, nº 5.

¹⁰⁶⁹ dafadsfadsf

¹⁰⁷⁰ Tono «Dialogo entre matrimonios», La Codorniz, 2-XI-1941, nº 22.

En el análisis paradigmático saussuriano se averigua por qué se eligió unos significantes y no otros del mismo conjunto paradigmático, intercambiándolos por otros significantes¹⁰⁷¹ posibles y analizando el efecto. Del efecto observado del cambio de los significantes¹⁰⁷² se deducen los significados de los significantes, el signo, y la oposición central del texto. A continuación, se compararán significantes emparejados del medio escrito y gráfico de la siguiente viñeta:



«-¿No te he dicho que el pollo no se come con la mano?
-Sí; pero es que yo me estoy comiendo la mano».

Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1942, nº 32.

<i>Significador</i>	<i>Modificaciones Posibles</i>	<i>¿El cambio modifica el signo?</i>
Mujer	Hombre, niño, animal.	Sí
Hombre	Mujer, niño, animal.	Sí
Dibujo	Foto, pintura.	No.
Perro	Gato, vaca.	No.
Tamaño de mujer	Más pequeña/grande.	No.
Tamaño de hombre	Más grande/pequeño.	No.
Relación física	Inversión de orden.	Sí.

¹⁰⁷¹ En la semiótica «significantes posibles» se definiría como «del mismo conjunto paradigmático» o «paradigm set».

¹⁰⁷² En la semiótica este proceso se llama «test de conmutación» o «commutation test».

(delante/detrás)		
Elementos llevados en la mano.	Intercambio de elementos.	No.
Distancia entre actores.	Más lejos/cerca.	Sí.
Distancia desde lector (plano).	Más de cerca/lejos.	No.
Formas (geométrica) de los cuerpos.	Modificación/Sustitución.	No.
Colores.	Intercambio.	No.
Raza.	Sustitución.	No.
Trasfondo.	Ciudad/Campo.	No.

Tabla: Comparación de significantes emparejados de medios escritos y gráficos.

Los análisis sintagma y paradigmáticos tratan los signos como parte de un sistema y exploran sus funciones dentro de códigos. En nuestro caso, cabe ubicar los significantes emparejados dentro de un esquema que muestre su *nexus* de relaciones (jerárquicas):

Tabla: Organigrama de relaciones jerárquicas entre significantes.

La tabla anterior ilustra lo más básico de una red de significantes de las relaciones binarias de obra de Tono . Si se examinan los significantes, se ve que «gorda» también es una categoría marcada –*marked category*– de la cual salen muchos otros significantes más, y que, de hecho, es la más central después de la categoría medular de «mujer» porque, siguiendo el método de análisis semiótico, si lo cambiásemos por otro del mismo *set* paradigmático, el sentido del texto entero cambiaría radicalmente (Barthes 1964). Además, la categoría marcada «gorda» es la más emblemática y constante de las descripciones asociadas a la «mujer gorda casada» y su «esposo resignado filosófico». Con todo, la corpulencia de la mujer es el eje de una constelación de atributos, tales como: la fuerza, la dominancia, la agresión, la descomposición, el valor social, la fealdad y la antipatía. Como otra prueba más, se verá a continuación como este nexo de valores cambia cuando la mujer es delgada y por tanto (según la lógica de Tono) atractiva, tonta, joven, simpática, tetuda, sumisa, etc. Se describe un patrón bastante claro entre los significantes que siguen las líneas de Cook (1992) en cuanto a la percepción y reiteración de la binariedad de los sexos “opuestos”¹⁰⁷³ y los conjuntos de atributos simbólicos asociados a cada uno.

¹⁰⁷³ Es interesante notar que la DRAE admite sexo «~ débil. 1. m. Conjunto de las mujeres. ~ feo, o ~ fuerte. 1. m. Conjunto de los hombres.»



Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1941, nº 2.

Se sabe que *Tono* creaba sus personajes y escenarios geométricos con la ayuda de reglas, tiralíneas y compás para hacer las señoras gordas, apoyándose en una serie de convenciones sociales y significantes aprendidos (Peirce 1931) que se traducen a elementos y técnicas estilísticas, apoyándose en el hecho de que cuánto menos el significante determine el significado (más icónico) menos “motivado” es el signo. Para ser “leídos” los signos menos motivados requieren más aprendizaje de las convenciones empleadas y las idiosincrasias gráficas del autor.

Componente sintagmático del análisis

Un sintagma es una elección combinatoria de significantes que forma una idea completa dentro de un texto. Los sintagmas se componen e interactúan con otros sintagmas y significantes. Por ejemplo, en el caso de la «Comparación de Significantes emparejados de medios escritos y gráficos», a través del diálogo, se

exhiben los paradigmas binarios de «varón / hembra», «gorda / flaca», etc. y también se pone de manifiesto la agrupación de las características asociadas a las categorías axiomáticas, así como la discordancia de los dos conjuntos de paradigmas dialécticos en la riña conyugal presenciada. Las revistas cómicas lucen un estilo desenfadado y burlesco que enmarca y determina el contexto de la lectura de cualquier texto impreso en sus páginas. El lector sabe de antemano o por lo menos desde la primera ojeada, que lo que va a leer va a ser disparatado y acepta, por tanto, la polarización de los paradigmas binarios como una estrategia humorística.

Semiótica de la imagen

Teniendo en cuenta la idea de que la obra gráfica de Tono no se califica, generalmente, como chiste gráfico “puro” en el sentido de que sus chistes se radican en el contenido escrito, meramente apoyándose en el plano gráfico, se entiende el «texto dibujado» como un complejo de signos concéntricos. Para unos paradigmas dialécticos salientes, se identificarán los signos y códigos dentro de los cuales los signos, que informan sobre los paradigmas dialécticos, tienen sentido. También se identificarán los conjuntos de paradigmas dentro de los códigos y las relaciones estructurales entre significantes (sintagmas). Además, se explorarán las funciones ideológicas de los signos y la realidad construida por estos «textos gráficos», cómo funcionan, y qué es lo que presupone del lector.

En cuanto a los medios y sus efectos, el uso de una fotografía para el trasfondo en la siguiente viñeta indica un espacio y un nivel representativo desigual con la escena dibujada y por tanto una realidad ontológicamente dispar. Otra vez, al nivel gráfico, los personajes son llanos, estilizados, parciales y sin personalidad propia frente a la realidad «real» que les rodea y que se atisba en la ventana. Se juega con la

violación de los significados de segundo orden del humo, del puro, y del cigarrillo que se asociaban con la masculinidad. Las mujeres —de varias edades como indican su varios grados de corpulencia—, a través del empleo de objetos del reino masculino — los puros—, adquieren todas las características masculinas de segundo orden y, lo que es más importante, se adentran en la trasgresión de los roles y jerarquías sexuales. El hombre, indicado visualmente por su barba, no fuma, mientras todas las mujeres fuman, invirtiendo, de un modo desfasado, las expectativas en cuanto a los roles sexuales. El “humor” de la viñeta se deriva de esa inversión inaudita de los roles sexuales todavía muy bien definidos en los años 40 e incluye, sin duda, una *crítica* y reprobación al menos tácitas, del comportamiento masculino y no apropiado de las mujeres:



Figura: Tono , *La Codorniz* nº 20, 1942 (portada).

En las viñetas siguientes, la locura y la desorientación extrema se invocan mediante la discordancia mediática: el hombre dibujado —ya de forma inverosímil, un 4 en la escala de iconicidad— se halla estrepitosamente irreal cuando se le ubica en el

espacio bastante más verosímil de la fotografía —un 7 en la escala de iconicidad. El uso de color en el dibujo contra el monocromismo del dibujo, exagera la distancia entre las dos realidades. Se implica la discontinuidad psicológica y ontológica —y la rareza— del hombre (irreal) con sus alrededores (reales). Se observa este efecto en otras ilustraciones con el trasfondo fotográfico y recortado y los personajes dibujados. Además, en vez de los ovals negros comunes, las pupilas del personaje son puntos pequeños que connotan la contracción de la pupila cuando se esta drogado, ebrio o loco:



«—Yo ya no me acuerdo si me dijo que la esperara aquí el jueves a las ocho, o el ocho a las jueves...».

Figura: Tono en La Codorniz 1942, nº 35.

La mezcla de los medios, especialmente la ubicación de personajes dibujados ubicados en trasfondos compuestos de fotografías o fotografías recortadas, favorece la sensación de la “irrealidad” por la discontinuidad icónica que invoca una discontinuidad ontológica, especialmente aparente por la estética geometrizable e inverosímil de los dibujos. La locura también se indica mediante la extraviación física, la bizquera, la

contracción de las pupilas, y los hechos físicos estrambóticos o imposibles que por analogía connotan la extrañeza mental.

Análisis semiótico de imágenes: adulto / niño.

De hecho, los tres dibujos que se presentan aquí, elegidos al azar entre los que representan adultos y niños, tienen mucho en común semióticamente: los signos —lo que representan y como lo representan— y los códigos que emplean son parecidos. Partiendo de los paradigmas comunes, se ve que la relación adulto / niño se basa en una serie de signos gráficos, especialmente relacionados con el posicionamiento y el tamaño corporal. Los significantes que ocurren en el plano gráfico —apoyados en convenciones sociales y estéticos— dan a entender al lector que el adulto está enseñando al joven a través de: la ubicación del adulto por encima del joven y consecuentemente la mirada bajada del adulto, el tamaño, la proporción, y signos icónicos como el sombrero de maestro, colocación del globo detrás del adulto, y los gestos de condescendencia: el agachamiento y la señalización con el dedo por parte del adulto. Los gestos empleados por los adultos son significantes de primer orden de la explicación y de la enseñanza. Los bastones, sin embargo, sólo indican la edad y no connotan, necesariamente, la enseñanza. Otro factor que indica la edad en estos dibujos es la relación del tamaño entre la cabeza y el cuerpo. Fiel a la relación real, *Tono* representa a los niños con cabezas relativamente más grandes con respecto al tamaño de sus cuerpos.

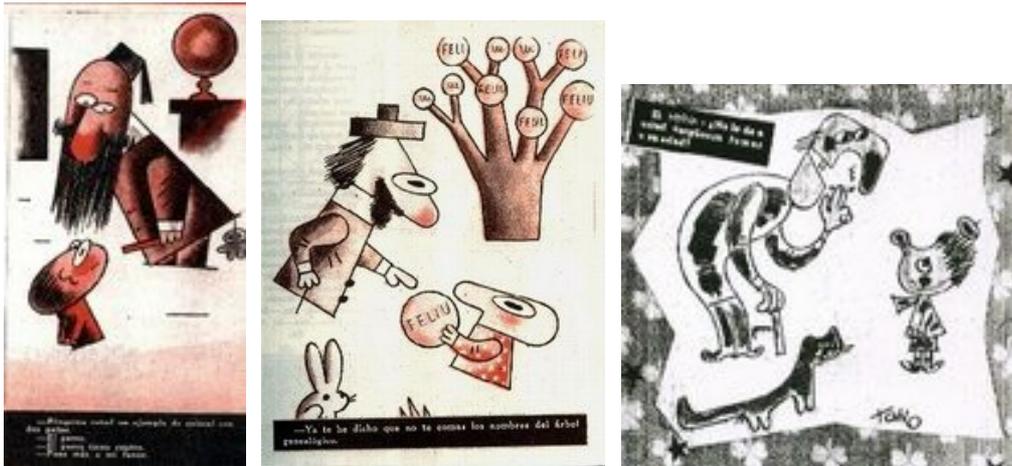


Figura: Tres imágenes del paradigma adulto / niño de Tono en *La Codorniz*, 1942, n° 37; 1941, n° 13; 1950, n° 476.

La ubicación de los cuerpos de los adultos por encima de los jóvenes hace referencia al paradigma dialéctico universal de «arriba / abajo», el cual conlleva connotaciones de relaciones jerárquicas intelectuales, de poder y morales. En un análisis semiótico, estos significantes, que indican con más o menos obviedad el paradigma de «adulto / joven», tienen que ser intercambiados con otras posibilidades del mismo conjunto paradigmático o *set* para confirmar su significado. Si cambiásemos la ubicación de los cuerpos «arriba / abajo» es interesante ver como se confundiría la recepción lectora de la imagen como descripción del aprendizaje o de *la superioridad* en general entre el adulto y el niño. Si cambiásemos los tamaños de los cuerpos y la postura dificultaría la lectura de los personajes como «adulto / niño». Si cambiásemos el uso de sombreros se confundirían la posición social de los personajes y sus edades. El cambio de los pelos de los personajes –totalmente calvo / peludo– no sería tan confuso. Es de notar que estos significantes sólo tienen sentido dentro de las convenciones establecidas del cómic y las convenciones sociales de la descripción.

Al ser dibujos fuertemente iconográficos, los códigos de representación entre lo dibujado y lo real se apoyan en convenciones sociales y pictóricas mezcladas con las idiosincrasias del dibujante que se acotan según su relación con los significadores –los objetos “reales” a que se refieren los dibujos–, como por ejemplo, la relación entre el tamaño de cabeza / cuerpo y otras referencias anatómicas vagamente isomórficas con el cuerpo humano (tronco, ojos, pelo, cabeza, piernas, etc.) representadas por formas geométricas o, muchas veces, omitidas. Los dibujos carecen, frecuentemente de referentes espaciales o temporales fieles: los personajes y objetos se sitúan dentro un espacio muchas veces gracias a las técnicas del tamaño relativo y la super-imposición para indicar la distancias relativas, ignorándose otra técnicas como el escorzo, la recesión hacia un punto y el oscurecimiento –o uso de colores templados– en los planos lejanos. Con la simplificación de las técnicas de perspectiva, el lector tiene primariamente al tamaño para indicar la distancia y posicionamiento y, por tanto, los objetos más grandes se entienden por más cercanos. *Tono* emplea otra técnica menor convencional con frecuencia: las tachaduras en el suelo o en una superficie para indicar el plano, inferir distancia o, a veces, para indicar sombra (como en la primera viñeta).

Según los pos-estructuralistas (Voloshinov 1973, Derrida 1974; Kress y van Leeuwen 1996), ningún signo carece de ideología ya que la ideología es la suma de las presuposiciones que se hace durante la lectura del texto y los signos siempre requieren y se basan en presuposiciones y, por tanto, nunca, por definición, son representaciones perfectas o incluso fieles a la cosa en sí, sino esquemas de presuposiciones, convenciones, reconstrucciones y reinterpretaciones de la realidad a base de la operación escondida de significantes. En nuestro caso de la relación «adulto / niño», la ideología presente en los signos más saliente es de la importancia y superioridad

intelectual y moral del adulto y por tanto la inferioridad y no-importancia del niño (como se vio de forma exagerada en el tratamiento de los bebés).

Análisis semiótico de imágenes «primitivo / civilizado»

Mientras el último análisis semiótico del paradigma «adulto / niño» tuvo un componente ideológico insulso, el paradigma «primitivo / civilizado» o «europeo / africano» se destaca por el carácter ideológico de su contenido racista. Cabe mencionar, ante un análisis semiótico que busca revelar los mensajes escondidos, que el humor de *Tono* es generalmente un humor “bien humorado” en que en casi todas sus burlas hay una corriente de bondad y en que su humor es omnívoro burlándose de todo(s), aunque su mofa de los africanos puede resultar inadmisiblemente racista.



Figura: Dos imágenes del paradigma «primitivo / civilizado». *Tono* en *La Codorniz*, 1949, nº

Como se vio en un último apartado del capítulo dos, «Misoginia, racismo e infidelidad matrimonial», en identificar los significantes comunes a los dos dibujos del paradigma dialéctico «europeo / africano» o que viene a ser lo mismo «civilizado / primitivo» se ve, básicamente, descriptores racistas: color de piel, forma de cuerpo (labios, pelo), entorno, edificios, ropa (o falta de), animales exóticos, huesos, canibalismo, y utensilios extraños. Se coordinan y se confunden todas las características asociadas a seres primitivos —a la violación de las normas más intocables: el canibalismo, la brutalidad, la presencia de elementos como huesos que se asocian a la muerte y la inferioridad moral— con la “raza” africana.

5. Lista de figuras por orden

Figura: Tono en *La Ametralladora*, 9-I-1938

Figura: Tono «Aviación roja» en *La Ametralladora*, 1936, nº 4

Figura: Tono en *La Codorniz* (portada) 15-III-1942.

Figura: Retrato de tamaño página de Miguel Ligeró en *Cámara*, fundada y dirigida por Tono, 1942.

Figura: Tono en *La Risa*, 18-II-1923.

Figura: Fotografía de la calle donde Tono vivía en París.

Figura: Tono en *Buen Humor*, 7-X-1923.

Figura: Tono Lara en *Ric et Rac* 1-XI-1930.

Figura: Tono en *Gutiérrez*, 19-XI-1927.

Figura: Tono en *Gutiérrez*, (contraportada), 6-IV-1927.

Figura: Tono, Ratón recortado de chapa metálica, cerca 1932.

Figura: Tono «El zoo de papel: animales recortables» en *Crónica*, 1932.

Figura: Tono, Figura recortada de chapa metálica, publicada en *Viviendas*, 1935

Figura: Tono «Cuentos de guerra» en *La Ametralladora*, II-1937

Figura: Cabecera de *F.E.* 30-IX-1938

Figura: Tono, *100 tonerías*, 1938

Figura: *Anuncio de Pepelandia* en el *ABC* 20-8-1955

Figura: *Reseña de Memorias de mi* en el *ABC* 17-8-1966

Figura: Anuncio para *Memorias de mi* en el *ABC* 22-12-1966

Figura: Estreno en el Reina Victoria de “La verdad desnudita” en el *ABC* 11-3-1955

Figura: Entrevista con Tono por Guillermo Bolin “Una breve conversación con “Tono”

Figura: “Tono” gana la “Paleta Agromán” en el *ABC* 17-06-1969

Figura: Homenaje a Tono en *Blanco y Negro* 17-1-1976

Figura: Foto de Tono en el Premio Mingote en el *ABC* 30-3-1968.

Figura: Anteaestreno en el Teatro Club se estrena “Pepsi” de Pierrette Bruno, en la versión española de “Tono”

Figura: Caricatura de Tono en *ABC* 5-1-1978

Figura: Anuncio para *Adios cigüeña, adios* en el *ABC* 21-I-1972

Figura: Anuncio del fallecimiento de Tono, “Tono y el cine”, en el *ABC* 13-I-1978

- Figura: Anuncio de El señor que las mataba callando en el ABC, 2-VII-1964
- Figura: Foto de Tono en artículo de Enrique Laborde en el ABC 07-I-1979
- Figura: Tono en *La Codorniz* 8-III-1942
- Figura: Fotografía de Franco y su familia titulda «El primer hogar de España», en *Foco*, dirigido por Tono , 30-IV-1952
- Figura: Portada sobre el toreo en *Foco*, 2-IV-1952
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 78
- Figura: Tono «Suicidio con soga» en *La Codorniz*, 1942, nº 51.
- Figura: Tono «Suicidio con pistola» en *La Codorniz*, 1942, nº 54.
- Figura: Tono *Automentirobiografía*, 1949: 60.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1943, nº 39 y 29.
- Figura: Tono *Automentirografía*, 1949: 92.
- Figura: Tono en *Horizonte*, 1939, nº 9.
- Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1941, nº 13.
- Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1942, nº 31
- Figura: Aplicación del «test de conmutación» utilizando Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 26
- Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1941, nº 2.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, nº 20, 1942
- Figura: *Tono* en *La Codorniz*, 1942, nº 35.
- Figura: Tres imágenes del paradigma adulto / niño. *Tono* en *La Codorniz*, 1942 nº 37; 1941 nº 13; 1950, nº 476.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 64.
- Figura: Dos imágenes del paradigma «primitivo / civilizado». *Tono* en *La Codorniz*, 1949, nº 413; 1941, nº 23; 1941, nº 15.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 17.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 47.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 35.
- Figura. Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 76.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 28.
- Figura: Mihura, *La Codorniz*, 1941, nº 29.
- Figura: Greguería, Tono *La Codorniz*, 23-8-1942, nº 64.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 78.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 15.

- Figura: Tono *Automentirobiografía*, 1949: 48.
- Figura: Tono *Automentirobiografía*, 1949: 46.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 2.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 25.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 37.
- Figura: Tono *Automentirobiografía*, 1949: 113.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 37.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 46.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 51.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 43.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 29.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 27.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 14.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 21.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 32.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 44.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 74.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 14.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 64.
- Figura: Tono en *Automentirografía* 1949, 110.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 39.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1941, nº 4.
- Figura: Tono «Sabios» en *La Codorniz*, 1942, nº 74.
- Figura. *Tono* en *La Codorniz*, 1941, nº 1.
- Figura: Tono en *La Risa*, 17-XII-1922
- Figura: Tono en *Automentirografía* 1949: 94.
- Figura: Tono «El puro caro» cerca 1920
- Figura: Tono «Roquefort y cucaracha» cerca 1920.
- Figura: Tono en *La Risa*, 8-V-1923
- Figura: Niko en *Buen Humor*, 4-IV-1923
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 11-IX-1923
- Figura: Garrido en *Buen Humor*, 26-VIII-1923
- Figura: Garrido en *Buen Humor*, 7-IV-1926
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 7-X-1923
- Figura: Elías en *Buen Humor*, 9-IX-1923

- Figura: Bon en *Buen Humor*, 9-IX-1923
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 26-VIII-1923
- Figura: Mateos en *Buen Humor*, 28-X-1923
- Figura: Mateos en *Buen Humor*, 11-II-1923
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 16-XII-1926
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 16-XII-1926
- Figura: Gallindo en *Buen Humor*, 10-I-1926
- Figura: Sutil en *Buen Humor* 15-III-1926
- Figura: Garrido en *Buen Humor*, 21-VI-1931
- Figura: Tolito en *Buen Humor*, 18-IV-1926
- Figura: Tolito en *Buen Humor*, 22-VIII-1926
- Figura: Salmerón Pellón en *Buen Humor*, 20-III-1926
- Figura: Garrido en *Buen Humor*, 25-IV-1926
- Figura: Garrido en *Buen Humor*, 31-X-1926
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 28-V-1927
- Figura: Mihura en *La Codorniz*, 6-VII-1941.
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 14-V-1927
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 1942, nº 37
- Figura: Rabá en *Buen Humor*, 4-VIII-1929
- Figura: Tono en *Buen Humor*, 17-I-1927
- Figura: Cabanés en *Buen Humor*, 21-XI-1927
- Figura: Foxin en *Buen Humor*, 17-IV-1929
- Figura: Brandy (Milán) en *Buen Humor*, 2-IV-1929
- Figura: Manolo, *Buen Humor*, 21-VII-1931
- Figura: Castillo en *Buen Humor*, 24-IV-1929
- Figura: Manzi en *La Codorniz*, 1942, nº 32
- Figura: Tono «Los médicos» en *La Codorniz*, 1942, nº 73.
- Figura: Tono «La visitas» en *La Codorniz*, 15-III-1942
- Figura: Tono en *Don José*, 1952
- Figura: Tono , Autocaricatura en «Número Tono » en *Gutiérrez* , 22-II-1930
- Figura: Tono «En el museo» en *Buen Humor* de 4-XII-1921, nº 4
- Figura: Tono en *Buen Humor* de 4-XI-1923, nº 101
- Figura: Tono , Ilustraciones en *133-228 de Jordán*, 1922: 6, 48
- Figura: Tono , Ilustración para *La suprema ley* de Rafael López de Haro, 1922.

- Figura: Tono en *La Risa*, 17-XII-1922
- Figura: Tono en *La Risa*, 24-XII-1922
- Figura: Tono , publicidad para Ceregumil
- Figura: Tono en *Nuevo Mundo*, 1923, nº 1532
- Figura: Tono en *Nuevo Mundo*, 1926, nº 1707
- Figura: Tono , Ilustraciones para *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja, 1926
- Figura: Tono Lara en *Buen Humor* 13-XII-1925, nº 211
- Figura: Tono en *Buen Humor* 25-IV-1926
- Figura: Tono en *Gutiérrez* , 9-VII-1927
- Figura: Tono en *Gutiérrez* , 7-V-1927, nº 1
- Figura: Tono en *Gutiérrez* , 30-VIII-1929.
- Figura: Tono en *Gutiérrez* 31-III-1928
- Figura: Tono , Ilustración en *Galán cinematográfico* de Enrique Jardiel Poncela en *ABC*, Sevilla, 1929
- Figura: Modigliani, *Reclining Nude*, 1917
- Figura: Tono en *Algo*, II-1933
- Figura: Tono , «La apariencias engañan: historieta sonora» en «Número Tono » *Gutiérrez* 22-II-1930.
- Figura: Tono en *Blanco y Negro*, 1932.
- Figura: Tono en *La Ametralladora*, 3-X-1937
- Figura: Tono «*La España roja vista por Tono* » en *100 tonerías*, 1938
- Figura: Tono [Lara] «*Alimentos Rojos*» y «*Frente Rojo*» en *La Ametralladora*, 1-IV-1938
- Figura: Tono «*Vida Madrileña*» en *La Ametralladora*, II-1939
- Figura: Tono «*La edad de piedra*» en *La Ametralladora*, 1939, nº 103
- Figura: Tono «*Torero y mujer* » en *La Codorniz*, nº 42.
- Figura: Tono «*La primera tarde (novelaza de amor)*» en *La Codorniz* 1942, nº 42.
- Figura: Tono «*La primera tarde (novelaza de amor)*» en *La Codorniz* 1942, nº 42.
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 6-VII-1941
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 6-VII-1941
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 6-VII-1941
- Figura: Tono en *La Codorniz*, 29-I-1950
- Figura: Tono *Automentirobiografía*, 1949: 90
- Figura: Tono *Automentirografía* 1949: 102

Figura: Tono en *La Codorniz*, 1950, nº 476

Figura: *Tono en La Codorniz*, 28-V-1950

Figura: *Tono en La Codorniz*, 26-XI-1950

Figura: Tono en *La Codorniz*, 5-III-1950

Figura: Tono en *Antología del humor* 1956: 64 [Don José, 1955]

Figura: Tono en *Don José*, 1958, nº 112

Figura: *Tono «Turismo»* en *Informaciones*, 27-IV-1967

6. Lista de tablas

Tabla: Comparación de actividad gráfica-escrita

Tabla: Calcos semánticos en la imitación del español afrancesado.

Tabla: Actividad de *Tono* en *La Codorniz*.

Tabla: Significantes Emparejados de Análisis Paradigmático.

Tabla: Relaciones entre tropos, género e ideología de White.

Tabla: Comparación de significantes emparejados de medios escritos y gráficos.

Tabla: Organigrama de relaciones jerárquicas entre significantes.

Tabla: Difusión de las ilustraciones en España.

VII Bibliografía

1. Obras de Tono

- Tono. [Antonio de Lara Gavilán]. *Automentirobiografía*. Barcelona: José Janés, 1949.
- . *Automentirobiografía*. Barcelona: José Janés, 1949, pp. 46, 48, 60, 90, 92, 94, 102, 113.
- . *La Codorniz*. «¡Aquellas cupletistas de antes!» n°2, 15-VI-1941.
- . *La Codorniz*. «Café», n°3, 22-VI-1941.
- . *La Codorniz*. «Para usted, señora mía. No tire Ud. los elefantes viejos» n°3, 22-VI-1941.
- . *La Codorniz*. «Aquel señor que inventó el toro», n°4, 29-V-1941.
- . *La Codorniz*. «La mujer de la opera», n°5, 6-VII-1941.
- . *La Codorniz*. «Cuando el señor Feliz descubrió el polo norte», n°7, 20-VII-1941.
- . *La Codorniz*. «Vacaciones», n°8, 27-VII-1941.
- . *La Codorniz*. «El taxi», n°8, 27-VII-1941.
- . *La Codorniz*. «Aquellos ojos. Emocionante historia de un primer amor» n°6, 13-VII-1941.
- . *La Codorniz*. «Hablemos del cuerpo humano», n° 14, 7-IX-1941.
- . *La Codorniz*. «Los negros», n°15, 14-IX-1941.
- . *La Codorniz*. «Diálogo antropófago», n°15, 14-IX-1941.
- . *La Codorniz*. «Cuando el señor Feliz inventó el agujero», n° 16, 21-IX-1941.
- . *La Codorniz*. «Toreritos de antaño. Crónica sentimental», n° 18, 5-X- 1941.
- . *La Codorniz*. «Bacalao», n° 19, 12-X-1941.
- . *La Codorniz*. «Una bella novela de amor y de dolor», n° 20, 26-X-1941.
- . *La Codorniz*. «Diálogo entre matrimonios», n° 21, 2-XI-1941.
- . *La Codorniz*. «El mar», n° 22, 9-XI-1941.

- . *La Codorniz*. «El matrimonio Feliz» (sin firma), nº 25, 23-XI-1941.
- . *La Codorniz*. «Abrazote (novela)», nº 26, 30-XI-1941.
- . *La Codorniz*. «Aprenda usted un poquito de educación», nº 26, 30-XI-1941.
- . *La Codorniz*. «Pepe (Historia sentimental de esta señorita)», nº 28, 14-XII-1941.
- . *La Codorniz*. «Cuando yo era niña. Confesiones de una señoraza», nº 28, 14-XII-1941.
- . *La Codorniz*. «Purita, Pepita y Pedrita», número extraordinario, 21-XII-1941.
- . *La Codorniz*. «Tragedia rojo y plata», número extraordinario, 21-XII-1941.
- . *La Codorniz*. «Café del puerto», nº 31, 4-I-1942.
- . *La Codorniz*. «El primer bailazo», nº 31, 4-I-1942.
- . *La Codorniz*. «Amor de oficina», nº 33, 18-I-1942.
- . *La Codorniz*. «El inventor que inventaba inventos (cuento)», nº 35, 1-II-1942.
- . *La Codorniz*. «La primera tarde (novelaza de amor)», nº 42, 22-III-1942.
- . *La Codorniz*. «La historia natural», nº 43, 29-III-1942.
- . *Foco*. «Carta a Mihura», nº 5, 30-III-1952.
- . *Foco*. «Carta de Tono », nº 7, 13-IV-1952.
- . *Foco*. «Carta de Tono a Mihura», nº 9, 27-IV-1952.
- . *Foco*. «Carta de Tono. Los complejos», nº 11, 11-V-1952.
- . *Foco*. «Carta de Tono. Otros tiempos», nº 13, 25-V-1952.
- . *Cien tonerías*. Con prólogo de Manuel Halcón. San Sebastián: Nueva Editorial, II, Año Triunfal, 1938.
- . *Con la lengua fuera*. Barcelona: Ed. G.P., 1959.
- . *3 Propuestas para niños 1930-35*. L'eixam-IVAM, 1999.
- . *Los caballeros las prefieren castañas*. Barcelona: Ediciones G.P, 1958.
- . «El día de mi santo», «Nuestro abuelo, nosotros, y todos sus numerosos recuerdos», «El caballo de cartón», «Y, entonces, mi abuelo contó esto:», «El oro» en *Antología del humorismo en la literatura universal*. Wenceslao Fernández Flórez (ed.) v. 1. Madrid: Antologías Labor, 1961, pp. 174-179.

- . «El existencialista» en *Antología del humor español*, Madrid: Taurus, 1955.
- . «Nadie es profeta en su casa» en *Antología del humor español*, Madrid: Taurus, 1954.
- . *Diario de un niño tonto*. Madrid: Temas de hoy, 1949 [1998].
- . *Conchito o memorias de un niño tonto*. Barcelona: El Gorrión, Ediciones G.P. Barna. 1959.
- . *Sobre la vida esa*. Barcelona: Ediciones G.P., 1959.
- . *Romeo y Julita*. Barcelona: Ediciones G.P., 1958.
- . *Crimen Pluscuamperfecto*. Madrid: Ed. Biblioteca teatral, 1956.
- . *Memorias de mí*. Madrid: Biblioteca nueva, 1966.
- . *Tiíta Rufa*. Madrid: Alfil, 1957.
- . *Francisca Alegre y olé y ¡Qué bollo es vivir!* Madrid: Alfil, 1952.
- . «Discurso de Tono» en el *ABC*, 8-5-1968: 55.
- . *Antología 1927-1977 Tono*. Madrid: Prensa Española, 1978.
- . y MANZANOS. *Un drama en "El Quinto Pino"*. Madrid: Colección Teatro nº 79. Ed. Alfil, 1953.
- . y LLOPIS, Jorge. *Federica de Bramante*. Madrid: Colección Teatro, Ed. Alfil, 1954.
- . y MIHURA SANTOS, Miguel. *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario/ Tres sombreros de copa / El caso de la mujer asesinadita*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1947.
- . y MAYRATA, R. «El color del ingenio». En: *ABC Cultural*, núm. 531. 29-III-2002 Arte Pintura, p. 27, con reproducción de dos ilustraciones en color: portada de *Nuevo Mundo* (por Tono, en 1926) y chiste gráfico de *La Ametralladora* (por Miguel Mihura, 1938).
- . AA. VV. *Ratón recortado de chapa metálica*, cerca 1932.
- . AA. VV. «El zoo de papel: animales recortables» en *Crónica*, 1932.
- . AA. VV. *Figura recortada de chapa metálica*, publicada en *Viviendas*, 1935.
- . AA. VV. «Turismo» en *Informaciones* 27-IV-1967.
- . AA. VV. *Horizonte* 1939, nº 9.

- AA. VV. Ilustraciones para *133-228 de Jordán* de Joaquín Belda. Madrid: Prensa Gráfica, año II, 18-III-1922, nº 87.
- AA. VV. Ilustraciones para *La suprema ley* de Rafael López de Haro, Madrid: Prensa Gráfica, La novela semanal, nº 64, 1922.
- AA. VV. Ilustraciones para *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja, Madrid: La novela mundial, nº 31, 1926.
- AA. VV. Ilustración en *Galán cinematográfico* de Enrique Jardiel Poncela en *ABC*, Sevilla, 1929.
- AA. VV. *Nuevo Mundo*, 1923, nº 1532; 1926, nº 1707.
- AA. VV. *Algo*. V-1933.
- AA. VV. 100 tonerías (portada) 1938; «La España roja vista por Tono».
- AA. VV. *Blanco y Negro*. II-1932
- AA. VV. *Don José*. XII-1955; II-1958.
- AA. VV. *Gutiérrez* «De la vida que pasa» 2-II-1930, 19-XI-1927; 6-IV-1927; 22-II-1930; 9-VII-1927; 7-V-1927; 30-VIII-1929; 31-III-1928; «La apariencias engañan: historieta sonora» 22-II-1930.
- AA. VV. *La Ametralladora*, 9-I-1938; «Alimentos Rojos» y «Frente Rojo» 1-IV-1938; 3-X-1937; «Vida Madrileña» II-1939; «La edad de piedra» I-1939; «Aviación roja» 1936; «Cuentos de guerra» II-1937.
- AA. VV. *La Risa* 18-II-1923; 17-XII-1922; 8-V-1923; 17-XII-1922; 24-XII-1922.
- AA.VV. *La Codorniz* 1941: nº 1; 2; 13; 14; 15; 17; 20; 21; 23; 25; 27; 28; 29; 31; 32; 35; 37; 39. 1942: nº 42; 43; 44; 46; 47; 48; 49; 51; 64; «Los médicos» nº 73; 74; 76; 78; «Suicidio con soga» nº 51; «Suicidio con pistola» nº 54. 1949: nº 413. 1950: 28-V-1950, 26-XI-1950, 5-III-1950.
- AA.VV *Buen Humor* 7-X-1923; 26-VIII-1923; 28-V-1927; 14-V-1927, 4-XII-1921, 4-XI-1923; 13-XII-1925; 25-IV-1926.
- AA. VV. *Ric et Rac*, 1-XI-1930.

2. Obras, anuncios, publicidad y reseñas de la obra de Tono.

«Adios cigüeña adios» [publicidad], *ABC*, 21-I-1972: 9.

AGUIRRE SIRERA, José Luís. «Antonio de Lara Gavilán, Tono (1896-1978)», *Vanguardia y humorismo. La Otra Generación del 27*. Summa Filologia, núm. 10. Universitat Jaume I, 1998.

ALONSO, Juan Carlos. «Una curiosa coincidencia», *ABC*, 2-5-1972: 45.

«Anteestreno TONO Pepsi» [anuncio], *ABC*, 16-09-1967: 88.

BAUER, Samuel. *Tono en La Codorniz* [tesina inédita], Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

BOLIN, Guillermo. «Una breve conversación con “Tono”, guionista, director y actor cinematográfico», *Blanco y Negro*. 2-XII-1961: 62-65.

CABEZAS. «Mentidero de la villa», *ABC* 9-IV-1976, 36.

CÓLON, Antonio. «1977, una fase de transición», *ABC* 13-1-1978: 28.

CUETOS, Concha. «Concha Cuentos en una entrevista con AMILIBIA», *ABC* 23-IX-1996: 130.

«De la figura del mes» [anuncio], *ABC* 28-VII-1974.

«En el Infanta Isabel fue repuesta anoche la comedia de Tono Francisca Alegre y Ole» [anuncio], *ABC*, 24-VI-1954: 41.

FIQUEROA. «Destape humorístico de Antonio de Lara Tono», *Blanco y Negro* 20-XII-1975: 57.

FILLOL, Gil. «El dibujante Tono», *Ahora*. Madrid: I-1932.

GALÁN, Eduardo. «De estreno: La viuda es sueño Tono y el humor de vanguardia», *ABC*, 25-XII-1992.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. «Jardiel en Hollywood», *ABC*, 13-X-2001: 49.

GÓMEZ SANTOS, Marino. «Tono cuenta su vida», *Pueblo*, 8-XII-1959: 82.

HARO TECGLÉN, Eduardo. *Informaciones*, Madrid: 3-III-1951.

- HERREROS, Enrique. «Jardiel, un autor ida y vuelta», *ABC*, 27-III-2007: 66.
- . «Morirse de gusto en Madrid (de Noche)», *ABC*, 13-I-2007: 61.
- . «Bordadores Esquina Quinta Avenida», *ABC* (Madrid), 23-XI-2006: 86.
- . «Neville, el embajador en Hollywood», *ABC*, 19-III-2007: 71.
- «Habitacion para tres», [anuncio] *ABC*, 3-1-1988: 124.
- «Infanta Isabel, El Señor que las mataba callando», [anuncio] *ABC*, 2-VII-1964: 64
- «Informaciones teatrales y cinematograficos. Estreno de Eva, Adan y Pepe de Tono, en el Lara», *ABC*, 14-V-1958.
- «Informaciones y noticias teatrales y cinematograficos. Estreno de Don Pio descubre la primavera», *ABC*, 9-II-1946: 18
- «Informaciones y noticias teatrales y cinematograficos. Estreno de Guillermo Hotel Entrevista» *ABC*, 8-V-1945: 24.
- «La verdad desnudita ESTRENO teatro Reina Victoria», *ABC*, 11-III-1955: 5.
- LÓPEZ, Lorenzo. «Crítica de teatro, Tono y Neville, o la risa en El Escorial», *ABC* 28-II-1992.
- LÓPEZ, Rubio. «Carta a Antonio Mingote» en *Tono Antología*, 1978: 314.
- LÓPEZ, Sancho. «Tono y Neville, o la risa en El Escorial», *ABC*, 28-II-1992: 91.
- «Madrid homenajea al humorista Tono en el centenario de su nacimiento», *ABC*, 24-9-1996: 11.
- MARQUERIE, Alfredo. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas», *ABC*, 9-II-1946: 18.
- . «Informaciones teatrales y cinematográficas», *ABC*, 14-V-1958: 61.
- MIHURA, Miguel. «Mi amigo Tono», *Blanco y Negro*, 11-I-1976.

NERVA, Sergio. «Tono vence por puntos a Agatha Christie» [suplemento], *España de Tanger*, 23-XII-1956.

«Noticia de la villa Tono gana la paleta agroman», *ABC*, 17-VI-1969: 15.

«Palabras de Tono al recibir Premio Mingote», *ABC*, 8-V-1968.

PÉREZ FERRERO, Miguel. «Tono el humorista», *ABC*, 6-IV-1976: 21.

SÁNCHEZ, Ester. «Madrid homenajea a Tono en el centenario de su nacimiento», *ABC*, 24-IX-1996: 52.

SERNA, Jesús de la. «Emilio Romero y Lorenzo López Sancho, Premios Mariano de Cavia y Luca de Tena; Antonio de Lara, “Tono”, Premio Mingote», *ABC*, 30-III-1968: 38.

TRENAS, Julio. «Tono y el nuevo humor», *ABC*, 04-II-1970.

USSÍA, Alfonso. «Multitude», *ABC* (Sevilla), 13-III-2001: 15.

VELASCO, Martínez. «Federica de Bramante», *ABC* (Sevilla), 17-IX-1981: 69.

—. «Un drama en El Quinto Pino», *ABC* (Sevilla), 27-IV-1986: 93.

VILLAGRAN, F. «Antonio de Lara Gavilán» [entrevista], *ABC* (Madrid), 30-III-1968: 79-81.

VILLORA. «Parodia de la parodia», *ABC*, 4-VI-2002: 107.

—. «En el Infanta Isabel fue repuesta anoche la comedia de Tono “Francisca Alegre y ole”» *ABC*, 24-6-1954: 41.

AA. VV. «Tono murió ayer en la Cruz Roja», *ABC*, 5-I-1978.

AA. VV. Almuerzo en honor [fotografía]. *ABC*, 28-VII-1974.

AA. VV. Tono [Caricatura], *Blanco y Negro*, 17-IV-1976: 19

3. Obras sobre Los Humoristas de 27

ASTORGA, Antonio. «El humor entra en el Reina Sofía» en *ABC/Cultura*, 1-XI-2002.

BENET, Vicente J., «Humor y orden narrativo en cine y teatro. Análisis comparado de *Angelina o el honor de un brigadier*» en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 51-64.

BRUGUERA NADAL, María Luisa, FORTUÑO LLORENS, Santiago (eds). *Vanguardia y humorismo, La Otra Generación del 27*. Valencia: Ed. Universitat Jaume I. Col·leció Summa. Filologia/10, 1998.

BURGUERA NADAL, Maria Luisa. «Edgar Neville» en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 51-81.

—. *Edgar Neville, entre el amor y la nostalgia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999. FRANCO, Marie. *Enrique Jardiel Poncela Romancier ou Les ambivalences du plaisir dans les années 20*. París: Université de París 8, 2000.

CONDE GUERRI, María José. «El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela» en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 83-94.

ESCOBAR, Luis. *En cuerpo y alma. Memorias (1908-1991)*. Madrid: Temas de hoy, 2000: 151.

FORTUÑO LLORENS, Santiago. “La poesía de la otra generación del 27 (Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio)” en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 95-120.

GALLUD JARDIEL, Enrique. *Enrique Jardiel Poncela (La ajetreada vida de un maestro de humor)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

GONZALEZ GRANO DE ORO, Emilio. *La otra Generación del 27: el Humor Nuevo español y La Codorniz*. Madrid: Polifemo, 2004.

—. *Ocho humoristas en busca de un humor*. Madrid: Polifemo, 2005.

LÓPEZ RUBIO, José. *La otra generación del 27, Discurso* [recepción RAE]. Madrid: RAE, 1983.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. «El humor de Miguel Mihura y el teatro del absurdo» en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 121-142.

MINGOTE, Antonio. «La Codorniz» en *Vanguardia y humorismo La Otra Generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 152.

—. «Humor, surrealismo y cine: la poesía del disparate. La Otra Generación del 27» en *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Carlos Heredero (coord.). Cuadernos de la Academia, números 11 y 12. Madrid: Academia, 2002, pp. 95-105.

—. «Edgar Neville» en *Onerama.*, Madrid: diciembre de 1996: pp. 95-100.

MOLINS, Patricia (ed.). *Los humoristas del 27*. Madrid: Sinsentido, 2002.

Los Humoristas de 27. Madrid: Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

MOREIRO, Julián. *Mihura Humor y melancolía*. Madrid: Algaba, 2004.

PÉREZ PERUCHA, Julio. *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: Seminci, 1982.

RAMOS MEJÍA, Angela Galli. *El humor en el teatro de Miguel Mihura*. Buenos Aires: Ediciones Dintel, 1974.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, GARCÍA DE LUCAS, Virginia. «Edgar Neville, un dandy tras la cámara» en *Nickel Odeon 17*, Madrid: 1999, pp. 132-148.

—. LARA, Fernando. *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid: Seminci, 1990.

TORRES, R. «La revista más audaz para el lector más inteligente» [reseña de la antología de PRIETO, J. y MOREIRO, J. (eds.) (1998)], *El Mundo*, «La Esfera de los libros», 16-I-1999: 4-5

TORRIJOS, José María. «El humor inverosímil de José López Rubio» en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 143-150.

—. (ed.). *Edgar Neville 1899-1967, La Luz en la mirada*. Madrid: MEC/INAEM, 1999.

VALLS GUZMÁN, Fernando. Ed. *Vidas extrañas y otra literatura para perros*. Madrid: Espasa-Calpe, 2006.

AA.VV. *Edgar Neville en el cine*. Filmoteca Nacional: 1977.

AA.VV. *Cincuenta años de historia de España*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2003.

4. Obras sobre el humor

ACEVEDO, Evaristo. *Triunfe en sociedad hablando mal de todo*, Madrid: Velflex, 1963.

—. *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional, 1966.

—. *Un humorista en la España de Franco*. Barcelona: Planeta, 1976.

—. *Los españolitos y el humor*. Madrid: Ed. Nacional, 1972.

ARISTÓTELES. *Poetica*. V. García Yebra (ed.) Madrid: Gredos, 1982 [1974].

—. *Retórica*. RACIONERO, Q. (ed. y trad.). Madrid: Gredos, 1990.

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 1994.

BAROJA, Pío. *La caverna del humorismo y momentum catastrophicum*. Madrid: Caro Raggio, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques». OEuvres [Ed. Y. G. Le Dantec.]. París: Gallimard, 1932 [1855]: 170-178.

BEEMAN, William O. «Humor Linguistic Lexicon for the Millenium» en *Journal of Linguistic Anthropology*, 9:2. Providene: Brown Univeristy, 2000

BELLO, Luis. «Madrid y su prensa gráfica» en *La Esfera*, , nº 1. Madrid: 3-I-1914.

BERGSON, Henri. *La risa* [*Le rire*, 1900]. Pérez Torres, M.^a L. (trad). Madrid: Espasa-Calpe, 1986 [2^a ed.].

—. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París : PUF, 1989 [1900].

—. *Le rire*. París: Alcan, 1913.

CARABIAS, Julio. *El humor en la prensa española*. Madrid,1976: 25.

CASARES, Julio. «El humorismo» en *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961: 20-48.

CECILIO, Alonso. «La prensa ilustrada en España: las ilustraciones 1850-1920» en Coloquio Internal: Rennes. Montpellier: Iris, Université Paul Valery, 1996.

COMA, Javier. «Las conexiones entre cómics y cultura. Relativismos geográficos, históricos y estéticos» en *Clij, Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, nº 6,

1989: 8-13.

CURCÓ, C. «Indirect echoes and verbal ‘humor’» en *Current Issues in Relevant Theory*. Rouchota y A. Jucker (eds.), Amsterdam: John Benjamins, 1998: 305-325.

DUGAS, L. *Psychologie du rire*. París: Félix Alcan, 1902.

ESPINA, Antonio. «El humorismo como evasión» en *El sol*, 13-III-1930.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. (ed.) «Antología del humorismo en la literatura universal» v. 1, 2. Madrid: Antologías Labor, 1961.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905]. López-Ballesteros, L. (trad.). Madrid: Alianza, 1969.

GARCÍA BERRIO, A. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994.

GARCÍA PAVÓN, Francisco. *España en sus humoristas: 1885-1936*. María Dolores, (eds.). Madrid: Taurus, 1966.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Gravedad e importancia del humorismo» [*Revista de Occidente*, febrero 1928, pp. 348-360] en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) Madrid: Alianza, 1973.

—. «Laberinto del nuevo humorismo» en *La estafeta literaria*, nº 73, 8-XII-1956.

—. «Introducción. Proclama futurista a los españoles» en *Prometeo*, nº 20. Madrid, 1910.

—. *Greguerías selección 1910-1960*. Madrid: Espasa Calpe, 1960.

—. *El libro mudo: Secretos* [1921]. Zotlescu, I. (ed). México: FCE, 1987.

—. *Retratos con contemporáneos*. Madrid: Aguilar, 1989 [1941].

—. *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires, 1943.

—. *Automoribundia*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1948.

—. «Humorismo» en *El cubismo y otros Ismos* (1931). Madrid: 1975, pp. 197-233.

—. «Gravedad e importancia del humorismo» en *Revista de Occidente*, II-1928: pp. 248-260. En: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John (eds.) Madrid: Alianza, 1973.

GOYANES, J. Capdevila. *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte*. Madrid: Aguilar, 1932.

HAYWORTH, D. «The Social Origin and Function of Laughter» en *Psychological*

Review, nº 35, 1928: 367-385.

HAZLITT, William. *El espíritu de las obligaciones*. Barcelona: Alba Editorial, 1999, pp. 129-167. Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén. «El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías» en *Signa*, nº 8, 1999: 217-232.

LÓPEZ RUIZ, José María. *La vida alegre: historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*. Madrid: Compañía Literaria, 1995.

LUDOVICI. *The Secret of Laughter*. Londres: Constable Press, 1932.

MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María. *Humor y vanguardia*. [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995.

MOLINS, Patricia. «Superhumorismo: Jardiel y Tono» en *Los humoristas del 27*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

MULKAY, M. *On Humour. Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity Press, 1988.

NEVILLE, Edgar. «El humor en el teatro» en *Primer Acto*. IV-1959: 13.

PIRANDELLO, Luigi. *Ensayos*. José Miguel Velloso (trad.). Madrid: Guadarrama, 1968.

PLATÓN. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1992.

PROPP, Vladimir. *Edipo a la luz del Folklore*. Madrid: Edit. Fundamentos, 1980, p. 58.

RAPP, Albert. *The Origins of Wit and Humor*. Nueva York: Dutton, 1951.

RASKIN, V. *Semantic Mechanisms of Humor*. Boston: D. Reidel Publishing Company, 1985.

RIFFATERRE, M. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

SCHOPENHAUER, A. «Teoría de la risa» en *El mundo como voluntad y representación*, vol. I. Madrid: Aguilar, 1928: 168-175.

VIGARA TAUSTE, Ana María. «Sobre el chiste. Texto lúdico» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994.

5. Obras sobre el humor gráfico, la imagen y la semiótica

- BARTHES, Roland. *The Fashion System*. Ward, M., Howard, R. (trad). London: Jonathan Cape, 1985.
- . *El placer del texto y lección inaugural*. Barcelona: Ediciones 7, 1998.
- . *Elements of Semiology*. Lavers, A., Smith, C. (trad.). London: Jonathan Cape, 1964.
- . «Rhétorique de l'image» en *L'Obvie et l'obtus*. París: Seuil, 1982: 32-33.
- . *Image-Music-Text*. London: Fontana, 1977.
- BOZAL, Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón Comunicación, 1979.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1999.
- CASTILLO VIDAL, Jesús. «Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic» en *El profesional de la información*, vol. 13, nº 4. Barcelona, VI-2004.
- COOK, Guy. *The Discourse of Advertising*. London: Routledge, 1992.
- DIAZ-PLAJA, Fernando. «La caricatura española en la guerra civil» en *Tiempo de historia*, Eduardo Haro Tecglen (dir.), nº 73, XII-1980.
- ESCOBAR ARRONIS, José. «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, www.cervantesvirtual.com.
- FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock, 1974.
- . *Histoire de la folie*. París: UGE, 1971.
- . *Les Anormaux, cours du Collège de France (1974-1975)*. París: Gallimard-Le Seuil, 1999.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Planeta, 1988 [1966].
- GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- HAWKES, Terence. *Metaphor*. London: Methuen, 1972.

HOLDCROFT, David. *Saussure: Signs, Systems and Arbitrariness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Humor Gráfico español del siglo XX. Madrid: Alianza, 1970.

JAMESON, Frederic. *The Prison-House of Language*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.

KRESS, Gunther; y VAN LEEUWEN, Theo. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge, 2006.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Sheridan, Alan (trad.). London: Routledge, 1977.

LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. New York: Mentor, 1951.

LANGHOLZ LEYMORE, Varda. *Hidden Myth: Structure and Symbolism in Advertising*. New York: Basic Books, 1975.

LIPPS, Theodore. *Los fundamentos de la Estética*. Madrid: Daniel Jorro, 1923.

—. *Komik und humor. Eine psychologisch-ästhetische untersuchung*. Berlin: 1898.

—. *Psychologie der komik. (Psychologische Monatshefte, vol., XXIV, XXV)*. Berlin: 1895.

MORIN, Louis. «Le dessin humoristique» en *Communications*. vol 15. París: 1970: 110-131.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael. “Semiótica del mensaje humorístico”. En: Garrido Gallardo, M. A. (ed.). 1984: 287-293.

PEÑAMARÍN, Cristina. «El humor gráfico y la metáfora polémica» en *La Balsa de Medusa*, nº 38-39, 1996: 107-132.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Writings* (8 vols.). Hartshorne, C., Weiss, P., Burks, W. (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-58.

PÉREZ ROJAS, Javier. *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale* [1928]. Laurence Scott (trad.). Austin: University of Texas Press, 1968, [2ª ed].

RICHTER, Jean Paul. *Introducción a la Estética* [1804]. Madrid: Verbum, 1990.

—. *Estéticas*. Julián Vargas (trad.). Madrid: José Rodríguez, 1884, pp. 125-168.

SILVERMAN, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press,

1983.

STEIMBERG, Oscar. «Sobre algunos problemas del análisis del humor gráfico». Buenos Aires: *Signo y seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

STURROCK, John. *Structuralism*. London: Paladin, 1986.

TILLIER, Bertrand. *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*. París: Les Éditions de l'Amateur, 2005.

TOLSON, Andrew. *Mediations: Text and Discourse in Media Studies*. London: Arnold, 1996.

TUBAU, Iván. *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987.

VELA CERVERA, David. *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narración y teatro para niños*, [Tesis Doctoral], Universidad de Zaragoza.

VILLAFANE, Justo; MÍNGUEZ, Norberto. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996.

6. Obras sobre la vanguardia

AMIGÓ, Joaquín. En: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) Madrid: Alianza, 1973: 32-38.

ARENAS, C., CABRÉ, N. *Les avantgardes a Europa i a Catalunya*. Barcelona: La Magrana, 1990.

BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza, 1995.

BRETÓN, André. *Manifiesto Surrealista*. 1924.

BRIHUEGA, Jaime (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España): 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1979.

BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Berlin: Surhkamp Verlag, 1974.

CIRLOT, Lourdes (ed.). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor, 1995 (2ª ed.).

DALÍ, Salvador, MONTANYÀ Lluís, GASH, Sebastià: «El manifiesto antiartístico catalán» [originalmente en *Gallo*. Abril, 1928] *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) Madrid: Alianza, 1973: 38-42.

D'ORS, Eugenio. «Ultra tiene razón» en *Nuevo Glosario. Poussin y el Greco*. Madrid: Caro Raggio, 1922: 34.

GABO, Naum. Antione Pevsner. *Manifiesto Realista*. 1920

ILIE, P. (ed.) «Futurismo» en *Documents of the Hispanic Vanguard*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1969, p. 60.

«Manifiesto del Ultra» en *Baleares, Revista Quincenal*, nº 131. Palma: 15-II-1921.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. *Manual de literatura española: X. Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1991.

POGGIOLI, Renato. «Teoría del arte de vanguardia» en *Revista de Occidente*. Madrid: 1964: 151.

SALAVERRÍA, José María. «Una nueva voluptuosidad» [originalmente en *Nuevos retratos* Madrid: pp. 145-153] republicado en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) Madrid: Alianza, 1973.

TORRE BALLESTEROS, Guillermo de. *Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona: Edhasa, 1967: 80.

UMBRAL, Francisco. *Ramon y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

7. Referencia general y obras ajenas.

ABRAMS, M. H. *A Glossary of literary terms*. 7ª edición, New York: Harcourt Brace College Publishers, 1999.

ALBANO, S. *Michel Foucault - Glosario epistemológico*. Buenos Aires: Ed. Quadrata, 2004: 136.

AZNAR SOLER, Manuel. *El teatro en Madrid durante la Guerra Civil española. Literatura en la Guerra Civil*. [Madrid, 1936-1939]. Madrid: Talasa, 1999.

BALLART, PERE. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle-Inclán. Introducción a su obra*. Salamanca: Anaya, 1971.

BORGES, Jorge Luis. «El idioma analítico de John Wilkins» en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires: Alianza, 1976, [Emecé, 1960].

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos 1970: 97.

CARDONA, Rodolfo Ramón. *A study of Gómez de la Serna and his works*. Nueva York: Eliseo Torres and Sons, 1957.

—. y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1981.

CARREÑO, Antonio. «Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia» en: *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998: 12.

CICERÓN, M. T. *De oratore*. Sutton, E. W. y Rackham, H. (ed.). Cambridge: Heinemann y Harvard University Press, 1976.

CUADROS, Ricardo. “Contra el método generacional.” <http://www.critica.cl> 2005

CHAUDENAY, Roland de. *Dictionnaire des plagiaires*. Paris: Perrin, 1990.

CHUMEZ, Chumy. *El manzano de tres patas*. Madrid: Taurus Ediciones, 1956.

Diccionario de dudas y dificultades del idioma. Barcelona: Sopena, 1991.

- DURÁN, Manuel. *Ortega y Gasset. Sus mejores páginas*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. *Anuario de la Academia*. [Discurso de ingreso en la Real Academia], 1945: 10-15.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. *Teoría y mercado de la novela en España del 98 a la república*. Madrid: Gredos, 1982.
- GAOS, Vicente (ed.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra, 2003.
- GARCÍA DE LA NORA, Eugenio. *La novela española contemporánea* (3 vol.), [1958-1962]. Madrid: Gredos, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte, Figures III*. París: Le Seuil, 1979.
- HANREZ, Marc (dir.). «Les Dossiers H» en *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. París: Pantheon Press France, 1975.
- HARGUINDEY, Ángel. “El placer de leer” [entrevista con Pedro Almodóvar]. En: *EL PAIS*, 14-I-1995.
- HJEMSLEV, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. Whitfield, F. J. (trad). Madison: University of Wisconsin Press, 1961.
- HOLLAND, Jack. *Misogyny: The World's Oldest Prejudice*. New York: Carrol & Graf, 2006.
- INMAN FOX, E., *Ideología y Política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- ISSACHAROFF, Michael. *Discourse as Performance*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- JAMES, William. *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt and Company, 1890.
- JARDIEL PONCELA, Enrique. *Tadeo el grecorromano*. Barcelona: Ediciones G.P., 1958.
- . *Amor se escribe sin hache*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- . *La "tourné" de dios*. México: Editora Latino Americana, 1963.
- . *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Eloísa está debajo de un almendro/ Las cinco advertencias de Satanás*. Madrid: Austral, 2000.
- . *Angelina o el honor de un brigadier/Un marido de ida y vuelta*. Madrid: Austral, 1999.

- . «Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*» en *Obras completas*, II, Barcelona: AHR, 1973.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- LAIGLESIA, Álvaro de. *¡Nene, caca!* Barcelona: Planeta, 1969.
- . *La Codorniz sin jaula*. Barcelona: Planeta, 1981.
- LAÍN Entralgo, Pedro. *La aventura que de leer*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. [*Elemente der literarischen rhetorik*. Mariano Marín Casero (trad.) Madrid: Gredos, 1983 [1963].
- LÁZARO CARRETER, Fernando. «Contestación al Discurso de ingreso en la RAE.» en *La otra generación del 27, Discurso*. (José López Rubio) Madrid: RAE, 1983:78.
- LOOS, A. *Gentlemen prefer blondes*. Nueva York: Curtis Books, 1925.
- LLERA, José Antonio. *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Madrid: CSIC, 2003.
- . «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura». En: *Anales de Literatura Española*, nº 19, 2007: 115-135.
- . «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea». En: *Revista de Literatura* LXIII, 126, 2001: 461-476.
- . *Sátira y humorismo: el caso de «La Codorniz» (1956-1965)*. (2 vols.) [Tesis doctoral inédita], Universidad de Extremadura, Cáceres, 2000.
- . «Una aproximación interdisciplinaria al concepto del humor» en *Signa*, nº 12, 2003^a: 613-628.
- MAINER, José-Carlos. *Años de vísperas, la vida de la cultura en España (1931-1939)*. Madrid: Austral, 2006.
- MIHURA, Miguel. *Melocotón en almíbar / Ninette y un señor de Murcia*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1964.
- . *Ninette y un señor de Murcia*. España: Orbis, 1998.
- . *Tres sombreros de copa*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1973.
- . *Tres sombreros de copa*. Madrid: Catedra, 1992.
- . *Cuentos para perros*. Barcelona: Bruño, 1994.
- . *Mis memorias*. Madrid: Temas de Hoy, 1998.

- . y CALVO-SOTELO, Joaquín. *¡Viva lo imposible! o El contable de estrellas*. Madrid: Gráficas cinema, 1951.
- . «Periodismo de humor» en *Enciclopedia del periodismo* (dirigida por Nicolás González Ruiz), Barcelona: Noguer, 1966: 435-449. Una versión anterior apareció en *Punta Europa* n° 97-98, VI-1964.
- . AA. VV. *La Codorniz* 6-VII-1941.
- MORTIER, Alfred. *Dramaturgie de Paris*. Paris: Crès: 1917.
- MUÑOZ SECA, Pedro. *La venganza de don Mendo, caricatura de tragedia en cuatro jornadas*. [Ilustrada con 34 dibujos originales de Enrique Herreros] Madrid: Afrodisio Aguado, S. A, 1962.
- . *Los pergaminos*. 1918. [Copia digital]
- . *El condado de Mairena*. [Copia digital]
- NEVILLE, Edgar. «Prólogo a Miguel Mihura» en *Obras Completas*. Barcelona: AHR, 1962:11.
- . *Don Clorato de Potasa*. Barcelona: La hostería del Buen Humor, 1947.
- ORTEGA Y GASSET, José. “Ensayo de estética a manera de prólogo” en *El Pasajero*, de J. Moreno Villa. Madrid: Renacimiento, 1914.
- . *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2005 [1982].
- . *Obras Completas*, Vol. I, Madrid: Revista de Occidente, 1966: 513.
- . *Espíritu de la letra*, [ed. Ricardo Senabre] Madrid: Catedra, 1985.
- . «La deshumanización del arte» [1925]. En: *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 1983.
- . Marías, J., *Ortega, II: las trayectorias*, Madrid: Alianza, 1983.
- . *En torno a Galileo: (esquema de la crisis)*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982 [1933].
- OSUNA, Rafael. *Las Revistas Españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valenica: Pre-textos, 1986.
- . *Las Revistas del 27*. Valencia: Pre-textos, 1993.
- PAYNE, Stanley. *Historia de España*. Madrid: Ed. Historia 16, 1997, p.9.
- PENELOPE, Julia. *Speaking Freely: Unlearning the Lies of our Fathers' Tongues*. Toronto: Pergamon Press Canada, 1990.

- PRIETO, M., MOREIRO, J. (eds.). *La Codorniz Antología (1941-1978)*. Madrid: Editorial Edaf, 2000.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. «Letteratura e cinema, un meticciano incestuoso ma proficuo» en *Lo spettacolo*, n° 3, Roma: 1998: 249-267
- . «Teatro y cine» *República de las Letras*. Madrid: Asociación de Escritores de España, XI-1997: 91-107.
- ROMERA CASTILLO, José. «Escritores españoles en Hollywood y testimonios autobiográficos». En: *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. La Coruña: Visor, 1999.
- ROMERA, Ángel. *Manual de retórica y recursos estilísticos en www.retorica.librodenotas.com*, 2006.
- RUÍZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1986, 6ª ed.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics* [1916]. Harris, R. (trad). London: Duckworth, 1983.
- SERRANO, Sebastià. *Comprendre la comunicació. El llibre del sexe, la poesia i l'empresa*. Barcelona: Proa, 1999.
- SOBEJANO, Gonzalo. *Luces de bohemia, elegía y sátira*. Papeles de Son Armadans, 1966, pp. 86-106.
- THWAITES, T., DAVIS, L., MULES, W. *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne: Macmillan, 1994.
- TORRE, Guillermo de. «Generaciones y movimientos literarios», *Al pie de las letras*, Buenos Aires: Losada, 1967.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Las anécdotas del humor*. Barcelona: Planeta, 1999.
- AA.VV. *Un humorista en la España de Franco (1951-1975)*. Barcelona: Planeta, 1976.
- AA. VV. Niko en *Buen Humor* 4-IV-1923.
- AA. VV. Mateos en *Buen Humor* 28-X-1923, 11-II-1923.
- AA. VV. Tolito en *Buen Humor* 18-IV-1926, 22-VIII-1926.
- AA. VV. Garrido en *Buen Humor* 25-IV-1926, 31-X-1926.

AA. VV. Manzi en *La Codorniz* 1942, n° 32.

AA. VV. Modigliani, *Reclining Nude* [cuadro], 1917.

