

# UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

## Facultad de Humanidades



## GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

**Curso Académico:** 2016/2017

**Convocatoria:** Junio

**Título del Trabajo Fin de Grado:** El humor en la novela de vanguardia:  
Enrique Jardiel Poncela, *La «tournée» de Dios*

- **Autor:** Víctor Manuel Díaz Ruiz

- **Tutor:** Miguel Gallego Roca

## RESUMEN

En este ensayo se presenta un análisis de los procedimientos cómicos y humorísticos de la novela *La «tournée» de Dios* (1932) de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952). Para ello, el punto de partida es una compilación de las diferentes teorías que hay sobre la risa y la visualización de ésta en la literatura a través de dos fenómenos: lo cómico y lo humorístico. Una vez delimitados estos campos y tras una contextualización de la obra en el movimiento vanguardista del humorismo español, se procede a la señalización de los mencionados recursos atendiendo a su significado y a la importancia que las diferentes técnicas empleadas otorgan a la figura de Jardiel en nuestra literatura.

# ÍNDICE

Introducción .....	4
1. La tradición humorística en la literatura moderna .....	5
1.1. El humor en el contexto humano: la risa .....	5
1.2. El humor en la literatura: comicidad y humorismo .....	9
2. Enrique Jardiel Poncela: vanguardia y renovación .....	13
2.1. El humorismo vanguardista en España: el Humor Nuevo .....	13
2.2. Enrique Jardiel Poncela, un novelista revolucionario .....	17
3. <i>La «tournée de Dios»</i> .....	20
3.1. La innovación verbal y estructural .....	23
3.2. Lo cómico en <i>La «tournée de Dios»</i> : un análisis procedimental .....	28
3.3. La seriedad del humor.....	35
Conclusión .....	39
Bibliografía.....	41
Anexos .....	44

# EL HUMOR EN LA NOVELA DE VANGUARDIA: ENRIQUE JARDIEL PONCELA, LA «TOURNÉE» DE DIOS

Víctor Manuel Díaz Ruiz

## Introducción

Este ensayo supone, de una forma bastante modesta, una doble reivindicación: por un lado, del papel del humor en la literatura y, por otro, del papel como novelista de Enrique Jardiel Poncela.

La literatura humorística ha quedado relegada, a lo largo de la Historia de la Literatura y la Teoría Literaria, a un inmerecido segundo plano. El humor, aunque resulte paradójico *a priori*, es un género serio, capaz de utilizarse lo mismo como vehículo para la expresión de ideas que como arma, para el ataque o la defensa, amén de reflejar de una forma mucho más completa la ambivalencia de la realidad, como pretendo demostrar en este ensayo. A su vez, intentaré remarcar su ligazón inherente con el género novelístico en particular, ya que es uno de los principales motores que impulsan su nacimiento y, por tanto, es un elemento claramente palpable desde sus inicios.

Respecto a Jardiel, su faceta como novelista se ha visto ensombrecida hasta hace relativamente poco por la vastedad de su obra teatral; sin embargo, es en sus novelas donde la *importancia* del humorismo se hace más notable. De esta forma, he elegido su última novela, *La «tournée» de Dios* –quizá la más seria de su producción– para evidenciar cómo a través de la perspectiva humorística pueden señalarse los aspectos más negativos y sombríos de la existencia, así como su papel innovador en cuanto al género se refiere. Para llegar hasta aquí, habremos de realizar un recorrido que funciona como una *matrioshka*: la risa desde el contexto humano, su tratamiento en la literatura (donde se diferenciará entre *comicidad* y *humorismo*), el humorismo como corriente vanguardista en España, donde situaremos a nuestro autor y, finalmente, el análisis de la novela.

Al fin del ensayo se incluye un anexo con algunas muestras gráficas extraídas de *La «tournée»*... que, por el espacio que ocuparían, se han excluido del cuerpo de éste.

## 1. La tradición humorística en la literatura moderna

### 1.1. El humor en el contexto humano: la risa

A la hora de abordar el tema del humor, lo primero que nos encontramos es la dificultad que el término entraña por su reticencia a situarse en una definición que lo abarque en su plenitud, facilitando así su acercamiento a través de los diversos estudios que, desde un gran número de disciplinas humanísticas, lo han situado como epicentro de su interés. Sin embargo, esta dificultad forma parte de la propia esencia del humor, y en la imposibilidad de su definición es, precisamente, donde debemos situar nuestro punto de partida.

La problemática que surge con la tentativa de estudio del humor radica, para Llera (2003: 614), en la enorme riqueza semántica de dicho término: en efecto, si atendemos al punto de vista etimológico, habremos de remontarnos a la teoría de los humores, nacida en el seno de la medicina clásica. Hipócrates de Cos sostenía la existencia de cuatro tipos de líquidos corporales (sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema), cuya preeminencia de uno de ellos sobre el resto determinaba la personalidad y el estado anímico del individuo. Dos siglos más tarde, Galeno atribuirá como causa de la enfermedad el desequilibrio de estos líquidos. Hasta aquí, podemos observar un enorme distanciamiento entre el significado de *humor* en su órbita clásica, “líquido del cuerpo humano”, y el actual, asociado a lo risible, lo irónico, lo eutrapélico... Para alcanzar a comprender la vinculación entre ambos sentidos, hemos de dar un salto en el tiempo hasta finales del siglo XVI, concretamente a Inglaterra: con la publicación de *Every Man in his Humour* (1598), Ben Jonson se basa en la teoría humoral como fundamento para la creación de su comedia de arquetipos, cuyos personajes estaban sujetos a las manifestaciones patológicas de su temperamento (Llera, 2003: 614). Es muy probable que la obra de Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, donde se hacía eco de las teorías humorales en relación al carácter humano y las expandió, influyese en Ben Jonson, igual que influyó en Cervantes para la creación de algunos de sus personajes.

Situados ya en la concepción del humor en su asociación a la risa, hemos de volver necesariamente a los problemas de estudio que éste fenómeno ha planteado a lo

largo de la historia del pensamiento. No pretendemos, en ningún momento, ofrecer una definición del mismo que pretenda ser legítima y completa; empero, resulta pertinente señalar las diferentes aproximaciones que han contribuido en la comprensión del humor, a fin de avanzar hacia una concepción lo más completa del mismo. En este trabajo, partiremos de las principales teorías explicativas de la risa, las cuales pueden presentarse en tres categorías:

a) Teorías de la superioridad

En palabras de Llera, *se centran en lo que tiene la risa de arrebatado inmoral y arrogante, por lo que abordan en el campo semántico del ridículo* (2003: 615). Las diferentes teorías que se inscriben en esta categoría sitúan el origen de lo risible en un mismo factor: la superioridad del que ríe sobre el que es objeto de esta risa.

Los orígenes de esta teoría se remontan a Platón, quien condenaba lo cómico al achacarlo a una conducta *amoral y arrogante* (Hernández, 2012: 5). De igual forma, la risa que surge ante el descubrimiento de un “defecto” en alguno de nuestros semejantes tendrá, para Hobbes, un carácter negativo puesto que representa *un signo de pusilanimidad* frente a la obligación de las grandes mentes de *ayudar y liberar a otros del desdén*<sup>1</sup>. Ya a las puertas del siglo XX, en 1899, Henri Bergson publica su ensayo *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, cuya tesis principal se inscribe en la teoría que nos ocupa, de la cual es el principal exponente; debido a esto, nos detendremos en él con más detalle.

Bergson atribuye a la risa dos cualidades principales: la primera de ellas la liga al intelecto puro, haciéndola insensible, ya que *para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón* (1973: 16); la segunda, la sitúa en un contexto social, de grupo. A partir de esta segunda característica, arguye que la risa es un “correctivo” utilizado por la sociedad para reprender a aquellos individuos que se alejen de los preceptos de *tensión y elasticidad*, necesarios para la coexistencia social<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cita extraída de la obra de Hobbes *Leviatán* (1651), cit, por Llera Ruiz (2003: 615).

<sup>2</sup> *Lo que la vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros es una atención constantemente despierta que discierna los contornos de la situación presente, y es también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos mantenga dispuestos a adaptarnos a dicha situación (...)* Si, por último, es el carácter el que carece de ellas, surgen las profundas inadaptaciones a la vida social, fuentes de miseria, y a veces ocasión de crímenes (Bergson, 1973: 26).

La ausencia o deterioro de estos dos elementos supone la *rigidez* o mecanización de lo vivo, la cual constituye una amenaza para la sociedad y estimula la risa, *gesto social* que

por el temor que inspira, reprime las excentricidades, mantiene constantemente despiertas y en contacto recíproco algunas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y de adormecerse, y hace que se vuelva ágil toda la rigidez mecánica que pudiera quedar en la superficie del cuerpo social (1973: 26).

De esta forma, al otorgarle a lo cómico un papel funcional de perfeccionamiento social, Bergson relega el plano estético del mismo a un aspecto meramente secundario, casi residual; el posterior análisis del teatro cómico que desarrolla en la obra servirá para ejemplificar los diferentes mecanismos que el teatro utiliza para apuntillar la *rigidez* individual y social.

#### b) Teoría de la descarga

El mayor exponente de esta teoría es Sigmund Freud, quien, en su obra *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), señala en lo risible una fuente de placer puesto que supone un ahorro de energía psíquica. Tras diferenciar las técnicas del chiste y, posteriormente, entre chiste *tendencioso* e *inocente*, en función de la intención del mismo, plantea los diferentes mecanismos de placer atendiendo a tres manifestaciones de la risa: *el placer del chiste nos pareció surgir de 'gasto de coerción ahorrado'*; *el de la comicidad de 'gasto de representación (de carga) ahorrado'*, y *el del humor, de 'gasto de sentimiento ahorrado'* (Freud, 2000: 242). Veámoslo de una forma un poco más detallada: en el primer caso hemos de precisar el gasto inherente al chiste *tendencioso*, que permite liberar los sentimientos hostiles propios de la infancia, eliminados por la educación social y su influencia en el desarrollo intelectual (Freud, 2000: 99-100); en el inocente, el ahorro de gasto psíquico está en el “atajo” que se produce en el camino mental producido en la unión entre un concepto y otro, alejados entre sí, *un medio de conexión que a menudo es rechazado y cuidadosamente evitado por el pensamiento regular* (Freud, 2000: 119). Pensemos en los juegos de palabras para ilustrar mejor esta última idea.

El *gasto de representación* que ahorra la comicidad (de situación, de intelecto o

de movimiento<sup>3</sup>, atendiendo siempre a lo defectuoso y lo hiperbólico como factores que estimulen la hilaridad) estriba en las actitudes propias de la etapa infantil: *la risa surgirá, por tanto, de la comparación entre el yo del adulto y el yo considerado como niño (...) la comicidad surge siempre del lado en que aparece lo infantil* (Freud, 2000: 230). Así, la visión infantil que estriba en todo lo cómico supone este ahorro de racionalidad propiciado por la degradación del objeto o situación que se contempla.

Por último, el humor es para Freud un mecanismo defensivo en tanto que ahorra un gasto emotivo (compasión, dolor, disgusto...) en pro del placer humorístico; para que se de esta condición, debe existir un proceso de desplazamiento automático: en caso de ser consciente, nos dice, sería un rendimiento del pensamiento filosófico (2000: 239). Así, el placer reside en la desviación de la energía psíquica originalmente dirigida a provocar un desagrado emocional, reconducida hacia el efecto humorístico, que produce alivio (2000: 240).

La fuente, pues, de este ahorro, reside en la recuperación del estado anímico infantil, que apenas conllevaba gasto alguno en el desarrollo de la actividad psíquica (Freud, 2000: 242). De esta forma, la risa cumple una función catártica tanto para con la realidad externa (en el caso del chiste *tendencioso* y el humor) como para con nosotros mismos (en el chiste *inocente* y la comicidad).

### c) Teorías de la incongruencia

Las teorías aunadas en esta última categoría no presentan ninguna función concreta, como vimos en las anteriores: no son una herramienta para la corrección de las actitudes asociales ni suponen una función catártica. En su lugar, responden a la búsqueda de la naturaleza de aquello que nos provoca la risa: el resultado inesperado de una acción, o la adición de dos elementos dispares entre sí, será el desencadenante del objeto cómico. En esta línea sitúa Llera (2003: 624) en su revisión a autores clásicos como Aristóteles o Cicerón, desde cuyas aportaciones se producirá una ampliación en el siglo XVIII con los estudios de filósofos como F. Hutcheson o J. Battie, la cual alcanzará el cénit con las teorías de Kant expuestas en su *Crítica del juicio* (1790). En 1819, con *El mundo como*

---

<sup>3</sup> La de situación hace referencia a la conducta cómica del sujeto (Freud, 2000: 232); la de intelecto, en relación al exceso o escasez de esfuerzo mental producido por la persona-objeto en determinadas cualidades anímicas o intelectuales (p. 197); finalmente la de movimiento, que estriba en la dificultad de imitación de los movimientos que observamos en otros (p. 192).



*voluntad y representación*, Schopenhauer indaga en la propuesta kantiana y sostiene que *la risa no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia* (2004: 109); es decir, lo cómico recae en la *subsunción paradójica* entre la idea concebida a través de la razón y su materialización, en este caso inesperada, en el hecho experimentado. Este aspecto sitúa a la risa en un contexto lúdico que entronca, necesariamente, con su manifestación artística de hecho, como veremos más adelante, gran parte de las técnicas cómicas de Jardiel Poncela pueden asentarse en este principio de la incongruencia.

## 1.2. El humor en la literatura: comicidad y humorismo

En vistas al ulterior objeto de nuestro análisis, consideramos oportuno mostrar una primera distinción de lo risible en su manifestación literaria: hemos de diferenciar, por tanto, *comicidad* y *humorismo*. Hay que precisar que, pese a la esencial diferencia que ambos términos manifiestan, no podemos delimitarlos en compartimentos estancos, mucho menos en su desarrollo literario, puesto que se entremezclan y se funden en cuantiosas ocasiones<sup>4</sup>; en todo caso, podríamos decir que la *comicidad* se relaciona directamente con el fin lúdico de la risa, tanto por causas fisiológicas como por reafirmar nuestra superioridad frente a aquel que consideramos inferior, *su función principal es hacer reír, divertir o, en el peor de los casos, agraviar* (Hernández, 2012: 7); mientras que el humorismo nace del escepticismo, de la reflexión: no busca necesariamente hacernos reír y, si lo consigue, *nos hace reír y pensar* (Hernández, 2012: 7), y no ya apuntando sólo al individuo, sino a la totalidad de la condición humana, dentro de la cual cabe también el sujeto que ríe.

Sin duda, esta última línea resulta bastante fecunda en cuanto a la separación de uno y otro conceptos, y encontramos no pocas reflexiones al respecto: podemos señalar las ideas de Ritcher (2002: 55) cuando nos habla de la universalidad del humor: *para él [el humor] no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y un mundo tonto*; o la precisión de Bergson entre lo *cómico* y lo *ingenioso* (que

---

<sup>4</sup> En palabras de nuestro autor, *Humorismo es el «alma que analiza y se ríe de lo analizado». Y de ahí la existencia de una verdad de apariencia falsa y de índole incierta, y es que lo cómico y lo humorístico no son conceptos antitéticos, como pretenden los pedantes sino que, por el contrario, lo humorístico abraza muchas veces dentro de su órbita a lo cómico* (Jardiel, 2002: 141).

entenderemos aquí por *humorístico*) en relación al hecho de situar al que ríe en el foco de la risa: *hallaríamos que una frase se considera cómica cuando nos hace reír de aquel que la pronuncia, mientras que se considerara ingeniosa si hace que nos riamos de un tercero o de nosotros mismos* (1973: 90).

Pirandello, ahondando en la diferenciación sobre la que venimos tratando, se dirige a la reflexión inherente a todo proceso de creación artística; en este caso, el *poeta* humorístico es capaz de plasmar el *sentimiento de lo contrario* derivado de su análisis de la observación cómica inicial, que permanece oculta. De esta forma, *tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reír o nos turba la risa de la comicidad representada* (2002: 104)<sup>5</sup>; igualmente, se da la versión inversa del proceso:

Cualquier sentimiento, cualquier pensamiento, cualquier impulso que surge en el humorista, en seguida se desdobra en su contrario: todo sí en un no, que finalmente asume el mismo valor del sí (...) [el sentimiento de lo contrario] le habla y empieza a presentar, primero, una tímida excusa, después, un atenuante, que disminuye el calor del primer sentimiento; luego, una reflexión aguda que desmonta la seriedad de éste e incita a reír (2002: 113).

Unas líneas más adelante, insiste Pirandello en la particularidad del humorismo respecto la reflexión implícita de su percepción de la realidad: dada la inexistencia de un conocimiento absoluto del mundo y, por tanto, del propio individuo, le atribuimos un valor objetivo que no deja de ser *una construcción ilusoria* (2002: 118). Respecto a esta ilusión, el dramaturgo italiano realiza una interesante reflexión sobre las diferencias entre lo cómico, lo satírico y lo humorístico, las cuales recogemos a continuación puesto que consideramos clarifican sobremanera la idea que estamos tratando:

El cómico se reirá solamente de ella y se contentará con deshinchar esta metáfora de nosotros mismos, creada por la ilusión espontánea; el satírico se irritará; el humorista, no: a través de lo ridículo de este descubrimiento, verá el lado serio y doloroso; desmontará esta construcción, pero no para reírse de ella solamente, y, en lugar de irritarse, tal vez riéndose, la compadecerá (2002: 119).

Siguiendo esta última dirección señalada por Pirandello, cabría trazar el recorrido del humor a través de la literatura moderna, en concreto, atendiendo a su especial vinculación con la novela. Queremos dejar claro que no pretendemos, llegados

---

<sup>5</sup> El artículo citado es una adaptación parcial que toma como base el ensayo *L'umorismo* (1908).

a este punto, ofrecer una síntesis de los usos del humor a lo largo de la Historia de la Literatura, lo cual sería excesivamente azaroso y estaría del todo fuera de lugar, sino señalar su carácter y su significación en el contexto de la modernidad. Para esto, hemos de partir de la reflexión de Kundera que sitúa el origen de la novela no en la razón, sino en el humor (2012: 188), más concretamente, en la risa de Dios:

Hay un admirable proverbio judío que dice: *El hombre piensa, Dios ríe.* (...) ¿Por qué ríe Dios al observar al hombre que piensa? Porque el hombre piensa y la verdad se le escapa. Porque cuanto más piensan los hombres más lejano está el pensamiento de uno del pensamiento de otros. Y finalmente, porque el hombre nunca es lo que cree ser.

Es al comienzo de la Edad Moderna cuando se pone de manifiesto esta situación fundamental del hombre, recién salido de la Edad Media: don Quijote piensa, Sancho piensa, y no solamente la verdad del mundo, sino también la verdad de su propio yo se les va de las manos (2012: 186-187).

El humor, a través de la novela, cumple la función de expresar el cuestionamiento de la existencia del individuo situado dentro del marco de la modernidad. Para poder entender mejor esta característica habremos de remontarnos a la tradición burlesca medieval, aquella que adoptan Cervantes y Rabelais y filtran a través del humanismo renacentista: Mijail Bajtin, en su ensayo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1941) señala la importancia del carnaval en la sociedad medieval y lo sitúa en el punto de partida de la tradición del humor literario posterior al Renacimiento.

El carnaval comportaba una subversión, que en algunos casos llegaba a ser auténticamente paródica, de los estándares eclesiásticos y feudales; esto generaba una segunda vida, alternativa, en la que todo el pueblo participaba de forma activa (Bajtin, 1971; 12-13). La abolición de las relaciones jerárquicas y de ciertos tabúes socioculturales *creaban un tipo de comunicación a la vez ideal y real entre la gente* (1971: 20): la contradicción, lo disparatado, la inversión de roles o el uso de vulgarismos era lo habitual en estas fiestas públicas. Bajtin emplea para referirse a las diferentes formas de expresión cómica popular el término *realismo grotesco*, cuya principal característica reside en la degradación de lo solemne y la materialización de lo espiritual que, aunque *a priori* pueda comportar una resonancia negativa, *es ambivalente, es a la vez negación y afirmación* (1971: 25): la destrucción de lo sublime conlleva, a su vez, su resurrección. Un ejemplo de la absorción de lo grotesco por la cultura renacentista la ve Bajtin en el *Quijote*, donde el idealismo del caballero es

absorbido por el materialismo de Sancho, cuya risa encarna el correctivo popular de la gravedad espiritual (1971: 26), inherente a lo carnalesco. Podríamos extrapolar a este aspecto de *degradación/resurrección* la apertura de una nueva vía sobre aquellos elementos que precisan de corrección, de cambio.

La sociedad burguesa, en auge, adopta las tradiciones festivas y traspasa lo popular en lo cotidiano, desplazándolo al ámbito privado; lo *grotesco*, asumido en la tradición literaria renacentista y perpetuado en el XVIII y el XIX, se degrada (Bajtín, 1971: 37). No obstante, aunque perdiendo su carácter festivo y popular inicial,

la forma del grotesco carnalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtín, 1971: 37).

Como vemos, la reflexión de Kundera queda clara: el desarrollo de la subjetividad moderna, del continuo cuestionamiento del individuo sobre sí mismo y sobre su situación en el mundo que le ha tocado vivir va vinculado necesariamente a la novela, la cual, a su vez, camina a la par que el humor. No es de extrañar, pues, que en ese mismo artículo, el novelista checo sitúe al *agelasta*<sup>6</sup> como principal enemigo de este género. A través del humor, se reflexiona sobre lo que el hombre es y lo que puede ser, siempre bajo el malestar del sentirse incompleto *entro un groviglio degradato e vitale di istinto e forma, stereotipi e identità, scherzi e valori* (Forni, 2016: 3); ya no estamos ante el castigo de lo excéntrico, como veíamos en la *corporalidad* de Sancho o en la función de lo cómico según Bergson, sino en el intento de *produrre la diversità, l'impensato, la creatività personale a contatto con le contraddizioni dell'esistente, educando il lettore alla libertà d'idee* (Forni, 2016: 4); frente a la rigidez trágica y unívoca del *agelasta*, el humor instauro el perspectivismo como el filtro adecuado para la observación del mundo.

La figura del bufón medieval, de la que Bajtín advierte un papel vehicular de los

---

<sup>6</sup> Su origen es griego y quiere decir: el que no ríe, el que no tiene sentido del humor (...) Como jamás han oído la risa de Dios los agelastas están convencidos de que la verdad es clara, de que todos los seres humanos deben pensar lo mismo y de que ellos son exactamente lo que creen ser. Pero es precisamente al perder la certidumbre de la verdad y el consentimiento unánime de los demás cuando el hombre se convierte en individuo (Kundera, 2012: 188).

principios carnalescos en lo cotidiano al situarse en un punto intermedio entre el arte y la vida (1971: 13), mutaría a través de la tradición literaria, reencarnándose en el humorista moderno; éste, al descomponer las contradicciones y particularidades de la existencia, fijadas por la lógica y el arte en un todo indiscutible, en consonancia con la *búsqueda de los detalles más íntimos y pequeños (...) y aquella búsqueda de los contrastes y las contradicciones, sobre la que se basa su obra* (Pirandello, 2002: 129), manifestaría el papel atávico del bufón que subvertía lo solemne al plano terrenal, no sólo dejando constancia de la amalgama de aspectos que conforman la realidad, sino también participando en un acto lúdico que haga frente a la gravedad de la vida.

Sobre la confluencia de elementos heterogéneos en la manifestación literaria del humor, Aída Díaz Bild<sup>7</sup> observa la total confluencia de lo trágico y lo cómico en un mismo género: lo *tragicómico*. Éste ya estaba presente en el Renacimiento, aunque mantenía la diferencia entre tramas, personajes y estilos (Díaz, 2000: 92), sin embargo, es a partir del XIX cuando lo cómico y lo trágico confluyen conformando un todo indiscernible. Esta novela tragicómica participa del carácter dicotómico del mundo y la existencia humana, mostrando aquellos elementos paradójicos, en ocasiones enfrentados, que sin embargo conviven entre sí. A su vez, como señala Pavel (2016: 3), este carácter dual que impulsa la novela realista participa de una risa *compasiva*: no castiga la insuficiencia de sus personajes, sino que los sitúa en el foco de lo risible para despertar la comprensión y la piedad del lector. Ya en el siglo XX, esta compasión suscitada en el personaje literario llega a reflejar al propio lector en la realidad a la que éste pertenece: *la compassion est présente mais s'évanouit lorsque, une fois les masques enlevés, on aperçoit le visage effrayant du monde* (Pavel, 2016: 4).

## 2. Enrique Jardiel Poncela: vanguardia y renovación

### 2.1. El humorismo vanguardista en España: el *Humor Nuevo*

Para adentrarnos en este tema habremos de tratar, necesariamente, la figura antecedente de Wenceslao Fernández Flórez, así como a dos de los nombres clave en el

---

<sup>7</sup> Díaz se apoya en los trabajos de R. Craig (*The Tragicomic Novel*, 1989) y F. Wylie Sypher (*Comedy*, 1956) para desarrollar este tema.

contexto de la vanguardia en España: José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna; todos influyentes en la que se conoce como “la Otra Generación del 27”<sup>8</sup>, así como el influjo que el surrealismo ejerció en el grupo. Aunque no lo desarrollaremos, es fundamental mencionar la organización de estos autores en torno a una serie de revistas a través de las que impulsaron sus propuestas innovadoras: *Buen Humor*, *Gutiérrez* o *La Codorniz* son, sin lugar a dudas, las más importantes. Por otro lado, las limitaciones que la naturaleza de este trabajo genera nos impiden profundizar en los rasgos particulares de cada uno de estos humoristas; así, bastará con que reparemos en las tres líneas generales señaladas sobre el humorismo español.

No nos detendremos demasiado en la teorización del humor por Fernández Flórez pues, como veremos, las ideas de Gómez de la Serna y, en general, las que presentarán Jardiel y el resto de humoristas del 27 tendrán grandes paralelismos con las del autor gallego. Señalaremos, no obstante, sus principales consideraciones: para Fernández Flórez, *el humor es, sencillamente, una posición ante la vida* (1945: 10) generada en un clima de descontento; de esta forma, *cuando ni gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda más que una actitud : la de la burla* (1945: 13). Además, incide en la desvinculación entre el humor y en la risa, apuntando a, como comentábamos antes, su naturaleza escéptica, *seria*:

Yo puedo decir de mí que cuando escribí *Las siete columnas*, *El secreto de Barba Azul* o *El Malvado Carabel* no fue mi propósito hacer reír a alguien, sino combatir ideas que me parecían equivocadas. Cuanto más tiempo pasa, más me persuado de lo difícil que es convencer a la gente de que el humor puede no ser solemne, pero es serio. (1945: 10)

Pasemos ahora a las ideas expuestas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), las cuales pueden considerarse uno de los principales motores del que será el *Humor Nuevo* español. La aplicación de sus teorías, la llegada hasta el humor “deshumanizado”, es realizada por parte de los humoristas del 27 a través de dos vías: la primera de ellas, como señala González-Grano de Oro (2004: 72), es el distanciamiento de la realidad sociopolítica de aquel humor decimonónico, conseguido mediante el

---

<sup>8</sup> Este término fue acuñado por José López Rubio, en su discurso de recepción en la RAE en 1983, en referencia a todos aquellos escritores relegados a su segundo plano por su dedicación al humor: Edgar Neville, *Tono*, Miguel Mihura, el propio López Rubio, Álvaro de Laiglesia o Jardiel Poncela, por mencionar a los más notables. Gallud Jardiel (2014: 99) señala, además de su coetaneidad, su particular uso del humor y de las nuevas técnicas vanguardistas que dan motivos más que suficientes para considerarles como generación literaria.

sometimiento de los viejos arquetipos a través del absurdo cómico. Esta *exageración o distorsión deshumanizante* (2004: 73) implica una sustancial reducción de la esencia y los comportamientos humanos, hecho que dota al objeto artístico de la autonomía defendida por Ortega.

La segunda vía es el de la intrascendencia del arte: una vez desprovisto del elemento humano, el arte puede volverse sobre sí mismo, asumiendo la comicidad como principal característica, no por poseer un contenido explícitamente cómico, sino porque *sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma* (Ortega, 2009: 118); así, *todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo* (2009: 121). De esta forma, las obras que nacen en el seno del *Humor Nuevo* manifiestan una suerte de juego infantil protagonizado por el derroche imaginativo palpable en lo absurdo de los argumentos, sus personajes inverosímiles o incluso en los diferentes recursos gramaticales, gráficos y tipográficos (González-Grano de Oro, 2004: 74).

Ramón Gómez de la Serna, por su parte, no sólo organizó y encauzó el desarrollo intelectual de todos estos humoristas desde la tertulia del Café Pombo (fundada en 1912), de quienes fue un admirado maestro<sup>9</sup>, sino que cumplió un importantísimo papel en la recepción y divulgación de los movimientos vanguardistas europeos en nuestro país desde su revista *Prometeo*. Hemos de destacar su estrecha vinculación con el humorismo desde dos frentes: el primero de ellos, fundamentalmente teórico, lo encontramos en su artículo «Gravedad e importancia en el humorismo», publicado originalmente en 1928 y después recogido y ampliado en su obra *Ismos* (1931); el segundo, relacionado al plano de la creación literaria, lo podemos observar – dejando aparte su trabajo narrativo– en sus famosas *greguerías*<sup>10</sup>, auténticos ejercicios de ingenio cuya función es muy próxima al aforismo. Dada la influencia de Ramón en el

---

<sup>9</sup> En la excepcional monografía de González-Grano de Oro que estamos usando como referencia se recogen diversos testimonios sobre la influencia de Ramón en los humoristas del 27. Señalaremos, de forma anecdótica y significativa, las siguientes palabras de Jardiel: *Sin Ramón Gómez de la Serna, muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no pudo digerir entonces de Ramón, se lo dimos nosotros masticado y lo aceptó sin pestañear siquiera.* (Cita extraída del discurso de recepción en la RAE de José López Rubio, p.15; cit. por G.G. de Oro, 2004: 82.)

<sup>10</sup> Éstas, a su vez, suponen un vestigio de la estela orteguiana dada la importancia que el teórico le dio a la metáfora en el marco del arte deshumanizado: *La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee (...) y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades* (Ortega, 2009: 102).

autor que nos ocupa, volveremos sobre estas composiciones en lo sucesivo; ahora será suficiente con que desarrollemos sus teorías sobre el humor.

En el capítulo de *Ismos* dedicado al humorismo, Gómez de la Serna establece un precepto clave del humor vanguardista: *casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida* (1975: 200). Esta actitud vital definida por Ramón acarrea una gran consonancia con los aspectos que señalábamos con anterioridad en relación a la tradición humorística moderna: por un lado, la subversión *de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado* (1975: 198-199) que agita todos elementos heterogéneos de la realidad en un mismo continente, trayendo con ello el perspectivismo que hace frente a lo absoluto, incluso cuando se aplica a nosotros mismos; por otro, la necesaria visión que nos ayuda a *soportar el tinglado de lo social* (p. 201), sirviendo como respuesta imprescindible a la dureza de la vida de la que irremediablemente formamos parte.

Otro de los aspectos fundamentales de la teorización del humorismo que hace Gómez de la Serna es la de señalar su función analítica, alejada de cualquier intención correctiva o pedagógica, y sostenida sobre una base de amargura<sup>11</sup> (1975: 200). Desde esta definición, realiza un estudio de los componentes del humorismo, de forma muy similar a la de Fernández Flórez: lo grotesco, el sarcasmo, y ligeramente lo bufo y lo patético (1975, 207-208); quedan fuera la ironía, *un humorismo sin curar, al que le falta la nota grave y profunda que hace perdonar el agravio* (p. 210), y lo cómico, que exige la risa y carece de emoción (p. 211-212).

El último punto fundamental de la configuración del *Humor Nuevo* reside en su vinculación con el surrealismo. La desinhibición subconsciente, que recoge y propugna Breton en su *Manifiesto* de 1924, tendrá un lugar muy importante en el humorismo; frente a la razón lógica, el surrealismo trae la vía de escape del mundo onírico. Sin embargo, los humoristas se alejan en cierta medida de los regios preceptos del *Pape du surréalisme* para, consciente o inconscientemente, acercarse a las teorías de Freud, precursoras del movimiento: así, sus páginas estarán pobladas de temas, personajes y

---

<sup>11</sup> Podemos ver en la *amargura* ramoniana un eco del *descontento* y la *disconformidad* a los que apuntaba Wenceslao Fernández Flórez.



situaciones absurdos e ilógicos, donde primará lo inverosímil, la paradoja. Ésta será la mejor forma de encontrar *la dosis de locura e infantilidad reprimida, escondida en nosotros, para poder encararse con la servidumbre de las apariencias y las reglas de la convivencia* (González-Grano de Oro, 2004: 144). Para concluir, recogemos aquí un fragmento del artículo «Lo moral y lo inmoral»<sup>12</sup> de Jardiel Poncela, quien clarifica la relación entre ambos movimientos de vanguardia que venimos tratando:

En varias de mis comedias yo he hecho con éxito surrealismo. Valía la pena explicar lo cerca que está el humor del surrealismo y cómo ambos son emanaciones directas de la sinrazón, por lo que le son difíciles de comprender a las gentes vulgares no preparadas para el ensueño.

## 2.2. Enrique Jardiel Poncela, un novelista revolucionario

Es por todos conocida la importancia como comediógrafo de Jardiel en la historia de nuestras letras, no ya sólo por la gran cantidad de estudios dedicados, en los últimos tiempos, a su peculiar manifestación del humor en las tablas, sino por la propia vigencia que, a día de hoy, mantienen sus obras. Sin embargo, en una figura ya denostada de por sí, su papel como novelista parece haber quedado relegado a un segundo plano de una forma totalmente injusta. Es en su narrativa larga donde podemos observar de forma más clara todos los aspectos renovadores propios del humor de vanguardia que aplicó a nuestra literatura, haciendo de él un escritor adelantado a su tiempo. Dado que en el próximo apartado trataremos de manera especial su última novela, *La «tourné» de Dios* (1932), recogeremos aquí las principales características de su prosa y de su concepción novelística, que más tarde contextualizaremos y ejemplificaremos.

Antes de profundizar en el conjunto de métodos literarios empleados por el autor en su incesante búsqueda de renovación y originalidad literaria, hemos de apuntar a su concepción del humor, en la cual se presienten claros ecos con aquella de Gómez de la Serna: no lo considera simplemente una manifestación literaria, sino *una inclinación analítica del alma* (Jardiel, 2002: 141); además, si ya Ramón apuntaba que todo humorismo *tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil* (Gómez

---

<sup>12</sup> Cita extraída de Jardiel Poncela, Enrique. *Obras completas, vol. III*. Barcelona: A.H.R., 1973<sup>7</sup>. Cit. por Gallud Jardiel, 2014: 102.

de la Serna, 1975: 200) que lo imposibilitaba para cualquier acción pedagógica o correctora, no sólo Jardiel se sitúa en esta óptica pesimista, sino que la ejerce con cierta violencia y acritud: el humor de Jardiel es la observación de un mundo irreparable en el que la risa es *la única respuesta posible ante la miseria repugnante de la condición humana* (Kunz, 2001: 171). Aunque rehusó cualquier intento de definición, sí habló nuestro autor del humorismo; resulta interesante destacar su teoría del *humorismo racial español*<sup>13</sup>, al cual se inscribe: heredado de Cervantes, Quevedo, Larra o Goya, su característica común es *la acritud, la violencia, la descarnadura* (Jardiel, 2002: 142), oponiéndolo así al *humour* inglés, al que atribuye una actitud compasiva.

Sirvámonos ahora de la cita de Jardiel sobre el humor y el surrealismo, recogida con anterioridad, para asentar las bases de su planteamiento narrativo: la inteligencia y el ensueño. Sus ansias de renovación literaria pasan necesariamente por intelectualizar la lectura, alejándose de los manidos preceptos realistas y, por consiguiente, apuntando hacia lo maravilloso y lo fantástico: aquí reside su principal esencia renovadora, en el intento continuo de superar la tradición literaria anterior, aplicando los rasgos humoristas a todos los componentes de la ficción (temas, escenas, personajes, argumentos, diálogos...). Enemigo del chiste fácil,

emplea el absurdo como elemento de ruptura y se asegura de que exista siempre un mensaje oculto en cada párrafo, una denuncia a la hipocresía reinante, una invitación continua a la reflexión sobre el mundo en el que nos ha tocado vivir, elaborado siempre desde la perspectiva crítica del escepticismo (Gallud, 2014: 158).

Para que esta crítica sea posible, debe existir una relación entre el autor y el lector, en quien recae la tarea ulterior de la comprensión del texto. Roberto Pérez (2011: 54-55) señala dos vías de inclusión del lector: la primera reside en los procedimientos cómicos que buscan la risa inmediata y sirven para mantener *la cadena jocosa de la novela*; la segunda ya corresponde al humorismo, que incita a la reflexión y busca la complicidad del receptor, en cuya capacidad intelectual recae la tarea de deducir el mensaje. No es éste el único rasgo que hace de Jardiel un innovador a la hora de tener en cuenta al lector en el proceso de recepción de la novela, sino que, como advierte Gallud Jardiel (2014: 157), existe en la prosa del humorista madrileño una serie de

---

<sup>13</sup> Muy similar al “malhumorismo” unamuniano: *los españoles (...) estamos más expuesto a condenarlo todo, no sé si por no comprender nada o por comprender demasiado bien. Y el fondo de todo ello es que no solemos estar bien avenidos en la vida. Somos, en el fondo, pesimistas.* (Unamuno, 1956: 69).

novedades formales, de profundo carácter metaliterario, que abren las puertas del proceso de creación literaria sin atentar contra el principio de ficcionalidad: *que no es sino un juego que el lector debe aceptar de lleno y cuyas reglas ha de asumir sin reparo.*

Otros aspectos que claramente podemos relacionar con la experimentación formal vanguardista será la subversión de los elementos tipográficos: para Jardiel no sólo el relato está al servicio del humor, sino toda la obra, en sentido material y, por ende, sujeto a la renovación. Así, muy en línea de la puerilidad orteguiana (González-Grano de Oro, 2005: 282), las páginas de sus novelas se llenarán de ilustraciones, en su mayoría propias, así como de diferentes tamaños y fuentes de letra, incluso de caligramas, siempre atendiendo a la recepción del lector (sorprenderle, hacer brotar la risa, clarificar situaciones de la trama o emociones de los personajes, etc.) y al fin de renovar la expresión novelística. Estas técnicas encuentran un precedente en la tradición de la novela humorística a manos de Laurence Sterne, quien en su *Tristram Shandy* (1759-1767) ya presenta el empleo del dibujo y de los diferentes recursos tipográficos para renovar el género novelístico y conseguir, a su vez, un nuevo concepto de *humour*.

Correspondería incluir aquí la interrelación entre las artes, propia del afán de novedad. En primer lugar, la incursión de todos estos elementos visuales se debe al auge de dos nuevos procedimientos que vienen con el siglo: las artes gráficas y el cine, que ofrecían un nuevo modo de comunicación bastante útil para el nuevo humor (González-Grano de Oro, 2005: 341). El acierto artístico reside en saber aprovechar el impacto que estas provocan en el lector, como decimos, además de aligerar las escenas o enfatizar aquello *que con la palabra quedaría menos agresivo o sorprendente* (Pérez, 2011: 51). Respecto al cine tomará también no sólo la expresividad de la imagen, sino la potencia cómica de los “gags”, a su vez una muestra del ingenio y la capacidad verbal para la creación literaria de Jardiel Poncela.

Además del aprovechamiento de las artes gráficas, dentro de la novela de Jardiel tienen cabida rasgos de los diferentes géneros literarios, principalmente del teatro, algo que podemos ver de forma clara tanto en algunos de sus diálogos como en la inclusión

de apartes, y del ensayo académico: famosas son sus notas a pie de página<sup>14</sup>, convertidas a través de la subversión en otra de sus innumerables manifestaciones cómicas.

Por último, si antes señalábamos el absurdo propio del surrealismo como rasgo común en los humoristas del 27, hemos de distanciar en cierta forma a Jardiel respecto a esta técnica; no es que no se sirva de este recurso, al contrario, toda la obra jardielesca rezuma inverosimilitud; no obstante, como advierte González-Grano de Oro (2005: 284-285), siempre cae en la explicación del absurdo al final del mismo, en una actitud complaciente para con el lector. Sí podemos considerar como herencia puramente surrealista el uso del humor negro que era para el autor, en palabras de Gallud Jardiel (2014: 133) *una mina inextinguible*. Como sabemos, el movimiento surrealista se preocupó por el rescate de ciertos autores decimonónicos marginados, así como de diferentes vías de expresión y manifestaciones literarias; un ejemplo de esto último lo encontramos en este tipo de humor: baste citar la *Anthologie de l'humour noir* (1940) de Breton, donde se recogen textos pertenecientes a autores que van desde Swift y Sade (siglos XVIII y XIX) hasta contemporáneos vanguardistas como Péret o Dalí.

### 3. *La «tournée» de Dios*

*La «tournée» de Dios* es la cuarta y última novela larga de Jardiel Poncela. Publicada en 1932, le valió no pocas críticas tanto por parte de la República como del posterior régimen franquista. Veremos, en este punto, aquellos elementos propios de la innovación vanguardista; los diferentes mecanismos cómicos presentes en la novela, así como a la función a la que responderían y, finalmente, la reflexión humorística que en ella entraña. Antes de esto, hemos de señalar algunos aspectos relevantes en consonancia con la trama y la tesis de la novela.

*La «tournée»...*, introducida por un prólogo del cual nos ocuparemos a continuación, se presenta dividida en tres libros y un epílogo. Como Jardiel nos dice en el prólogo, la novela es una crítica contra la Humanidad (2010: 35), la cual se lleva a cabo desde dos argumentos que se entrelazan: el principal sería la visita de Dios a la Tierra, a través de la cual puede observarse esta tesis de forma más clara, que ocuparía la segunda y la tercera parte; el secundario corresponde al matrimonio del novelista

---

<sup>14</sup> Recurso también presente en la ya citada *Tristram Shandy*.

Federico García Orellana y la actriz Natalia Lorzain<sup>15</sup>, donde se pueden destacar otros dos personajes de vital importancia para el desarrollo de la obra: el periodista Perico Espasa, amigo de Federico, y el esperpéntico doctor Flagg, perteneciente a su primera novela *Amor se escribe sin Hache* (1929); esta trama protagoniza la primera parte del libro. La vinculación entre ambas ramas correrá a cargo de Perico, a quien se elige para entrevistar a Dios, y de Flagg, el único que obtiene la gracia de Dios al ofrecerle un vaso de limón helado (2010: 319). De esta forma, cuando el hijo de Federico y Natalia agoniza a causa de unas fiebres, Perico y Flagg acuden en su búsqueda para que obre un milagro que salve a la criatura, uniendo las dos tramas. Tras la negativa de Dios se constata el abandono ante el que es relegado por parte del ser humano y deja la Tierra.

Señala Ródenas de Moya (2001: 18) la intención del autor de introducir una intriga individual, novelesca, para crear así una alegoría de la Humanidad en su conjunto y atraer el interés del lector; de otra forma, se perdería la pretensión puramente ficcional y con ella el encanto de la obra: *La «tournée» de Dios* es una manifestación del pensamiento más personal de Jardiel Poncela, una reflexión sobre la sociedad de los años 30 y sobre la misma espiritualidad que, consideramos, no podría haberse llevado a cabo de otra forma más que desde la novela humorística<sup>16</sup>. De esta manera, al mismo tiempo que la Humanidad acabará renegando de Dios, los personajes “individuales” también acabarán por darle la espalda ante la indiferencia que éste manifiesta hacia la agonía del hijo de Federico, consiguiendo así *duplicar en un grupo de seres humanos la reacción de toda la Humanidad* (Ródenas, 2001: 18).

Encontramos tres temas principales que conforman la tesis de la obra:

- a) La ya comentada masificación de la Humanidad, de la cual ya se nos advierte en el prólogo de la misma; Jardiel explica que la novela no está escrita ni contra las

---

<sup>15</sup> No son pocos los críticos que han señalado los rasgos autobiográficos de esta relación con la que nuestro autor mantuvo con Josefina Peñalver; los paralelismos son más que evidentes, así como la resolución de la pareja: tras el fracaso amoroso, Jardiel quedó al cuidado de la hija de ambos, Evangelina, lo cual le marcará para el resto de su vida y dejará impronta en sus obras. No nos extenderemos más sobre estos aspectos personales del autor, mas sí habremos de volver sobre sus ideas del amor y la pareja en este trabajo.

<sup>16</sup> Resulta muy interesante destacar cómo Dios, en su entrevista con Perico, da a entender que tanto las ideas creacionistas como las teorías evolucionistas; Él creó no sólo una Tierra, y no directamente a los seres vivos, sólo la *materia prima* (Jardiel, 2010: 324-325).

derechas ni contra Dios, sino contra el ser humano, (2010: 35), que se ha convertido en una masa carente de espiritualidad, absorbida por el consumismo, la hipocresía y la soberbia, y que rezuma odio contra todo lo ajeno para conseguir hacer más soportable su existencia (p. 31-32).

- b) La incomunicación entre la Humanidad y Dios es manifiesta desde el primer momento de la novela: cuando éste anuncia su *tournée* al Papa, el mundo entero le toma por loco. Se necesitarán dos intervenciones milagrosas para que se crea en su venida (el derrumbamiento y la reconstrucción de la Torre de Pisa y de todas las iglesias del orbe); acto seguido, todo el mundo se convierte al catolicismo, en una especie de fervor religioso<sup>17</sup> sin precedentes. Sin embargo, nadie –exceptuando al ya mencionado doctor Flagg– conseguirá entender a Dios: ni las instituciones gubernamentales y eclesiásticas, quienes le harán pasar por infinidad de actos oficiales que harán bostezar al Señor, ni la ciudadanía, que verán en Él una fuente de demandas y peticiones que nunca llegarán a cumplirse.
  
- c) La crueldad de Dios hacia los hombres, que deriva de la incomunicación anteriormente señalada, y que se relaciona con el dolor de la propia existencia. Señala Garrido (1993: 278-280) el carácter impasible y autoritario del Dios del Antiguo Testamento, de un Moloch mítico exigente de sacrificios; de hecho, estos “sacrificios” se dan, aunque de forma involuntaria: la marabunta de gente que es tiroteada por las autoridades para abrir paso a la llegada de Dios; las muertes, contusiones y desapariciones colaterales producidas por la gran confluencia de personas en las presentaciones multitudinarias; los suicidas... De la relación con el dolor, las palabras del Sumo Hacedor en la plaza de toros son bastante claras: presenta una actitud indiferente ante el sufrimiento humano puesto que es algo natural, propio de la existencia (Jardiel, 2010: 425).

Es en esta concepción pesimista donde se sitúa el humorismo agrio y violento que señalamos con anterioridad como propio del autor que nos ocupa. Puede observarse, a lo largo del desarrollo de la narración, cómo lo hilarante va desinflándose paulatinamente conforme las páginas nos conducen al final de la obra: pasamos de la

---

<sup>17</sup> He aquí otro de los rasgos que Jardiel le da al hombre de su tiempo: la manifestación religiosa como acto hipócrita.

amplia carcajada a la risa cómplice y de ésta a la mueca. Quizá sea *La «tournée» de Dios* uno de los mejores ejemplos de novela humorística de nuestra literatura: el humorismo está presente en toda la novela, a veces como humor desenfadado, inocente, *cómico*, en especial en todo lo relacionado con la figura de Dios: no se pretende ridiculizar a la Divinidad en ningún momento, aunque irremediamente esté sujeto a la caracterización inverosímil propia del autor: Dios aparece en la Tierra como hombre por su propia decisión y, como tal, se comporta; en el resto, Jardiel esgrime su humorismo y descarga toda su acritud y su violencia contra el ser humano, objeto de su crítica: perdido el individualismo, el hombre aparece convertido en masa, tanto de forma física –las hordas que asedian el Cerro de los Ángeles ante la llegada del Creador, los mismo que desencantados, esperando algo de Dios, abarrotan la plaza de toros hasta que ésta literalmente explota– como en su distanciamiento crítico de la realidad, lo cual es apreciable en la gran presencia que el periodismo como medio de control informativo tiene en la novela. Así, la soberbia Humanidad, masificada, está ciega ante la llegada del auténtico Dios y acaba rechazándolo puesto que no se ajusta a la imagen que de Él se ha creado ni a sus expectativas.

### 3.1. La innovación verbal y estructural

En el apartado 2.2. señalábamos la importancia de Jardiel dentro de nuestra tradición literaria dado su carácter renovador, en el caso que nos ocupa, como novelista. En este apartado recogeremos algunos ejemplos de los diferentes recursos innovadores empleados que no están directamente relacionados con una función cómica, de los cuales nos ocuparemos a continuación; sin embargo, teniendo en cuenta el estilo creador del autor, resulta muy difícil conseguir aislar del todo estas manifestaciones sin que algunas acarreen cierto componente hilarante.

El primer estadio en el que debemos situar el afán de renovación que pretende Jardiel es en el uso verbal. Empezaremos por la ya comentada influencia ramoniana en la creación de greguerías: la obra de Jardiel abunda en metáforas y sentencias de este estilo; en *La «tournée»*... podemos observar algunos ejemplos como *En tus ojos hay la tristeza de una puesta de sol indecisa* o *Tu lengua es mi comunión* (2010: 94-95); también en la descripción del doctor Flagg, que *parecía un limón veraneando* (p. 239). Cabe señalar otras metáforas, de claro corte surrealista, como la de aquella ama *de ojos*

*color tranvía en domingo* (p. 158).

También se vale de diferentes recursos retóricos y gráficos para generar distintas emociones en el lector; ya comentamos con anterioridad la importancia que Jardiel le daba a la inclusión del lector en la obra, tanto para mostrarle el proceso de elaboración de la misma como para influir en sus emociones. En esta segunda función es donde se inscribirían los aspectos que vamos a señalar: desde el punto de vista del texto, vemos cómo, por ejemplo, para enfatizar una pausa de Federico en su discusión fatal con Natalia, nos dice que es *larga*, término que repite treces veces; *muy larga*, otras trece y, finalmente, *larguísima*, veinte veces más.

En relación a los recursos gráficos, podríamos señalar la sucesión de dibujos de relojes que van marcando el tiempo restante para la aparición de Dios: van aumentando progresivamente bajo el lema *A LAS ONCE APARECERÁ DIOS*, y llegan a ocupar cuatro páginas, donde la última es un reloj enorme que da las once (p. 293-296). No es la única de estas técnicas que hacen alusión a la ansiedad generada por la espera; cuando se acerca la hora del derrumbe de la Torre Inclinada, Jardiel introduce al lector en el grupo de espectadores, subrayando la cuenta de los segundos mediante la alteración de la tipografía:

Las **5** y **36**... Las **5** y **36** con **20**...  
Las **5** y **36** con **40**...  
Las **5** y **36** con **50**...  
Las cinco y treinta y siete.  
*Era la hora.* (Jardiel, 2010: 186)

No sólo se valdrá el humorista madrileño de estos recursos para generar diversas sensaciones en el lector, sino que se servirá de ellos también para reflejar el estado emocional de sus personajes; veamos dos ejemplos: en la discusión entre Natalia y Federico, encontramos un caligrama que representa la *caída* de las palabras de ésta cuando le anuncia que van a tener un hijo [FIG. I]; por otra parte, el estado de turbación en el que queda el protagonista puede observarse en cómo éste se queda mirando fijamente el dibujo de la alfombra, que Jardiel nos muestra automáticamente [FIG. II].



Para tratar más a fondo las innovaciones estructurales que presenta *La «tournée» de Dios* hemos de atender a dos características que Jardiel extrae de la novela vanguardista: la subversión del texto y la confluencia entre formas. Sobre la primera, encontramos una auténtica segmentación de la novela: por un lado, tenemos capítulos que aparecen subdivididos en otros capítulos, titulados, cuyo fin sería el facilitar la lectura, dando puntos de reposo al lector y agilizando el ritmo narrativo (Gallud, 2014: 161); por otro lado, encontramos una total alteración del orden de los capítulos<sup>18</sup> sobre la que nos advierte, muy en línea con su humor sorprendente por inverosímil, en la *NOTA IMPORTANTÍSIMA (Que no hace falta leer)* (Jardiel, 2010: 37)<sup>19</sup> que sigue inmediatamente al prólogo: Jardiel lleva al extremo la analepsis, técnica que considera clásica, arguyendo que su novedad estriba en *numerar con arreglo a la cronología de los acontecimientos que se narran*; el lector no debe preocuparse, nos dice, puesto que la lectura *tal como aparece es sencilla, rítmica y apropiada para lectores tranquilos y sedentarios*. Para aquellos lectores *inquietos y de imaginación ardiente* propone el autor dos nuevos sistemas para enfrentarse a la novela, en realidad tres:

- 1.º Leer saltando de capítulo a capítulo, buscando el 1 y luego el 2, luego el 3, etc.  
y
  - 2.º Desencuadernar el ejemplar, alterar las páginas hasta situar ordenadamente los capítulos, mandarlos encuadernar de nuevo y, ya encuadernado de modo correlativo, emprender la lectura.
- Finalmente, aún hay otro sistema: coger el libro sin leerlo y arrojarlo por el balcón. (Jardiel, 2010: 37)

Podemos encontrar, si bien desde una perspectiva cómica, una anticipación de la ruptura de la secuencia y la estructura narrativa que pretenderán, entre otros, autores como Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963) o Italo Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979), así como los escritores de la OuLiPo, como Georges Perec (*La Vie mode d'emploi*, 1978).

La subversión de los paratextos también es destacable en las novelas de Jardiel; para el autor, toda la obra, como un conjunto material, puede responder a su intención

---

<sup>18</sup> Atendiendo al índice, aparecen numerados de la siguiente forma: Libro primero - 20, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, *Continúa y termina el capítulo 20*, 22, 23, 24; Libro segundo - 34, 25, 28, 26, 30, 27, 31, 32, 29, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50; Libro tercero - 53, 51, 52, 54, 55, 21, 56, 57, 58; Epílogo.

<sup>19</sup> El resto de citas corresponden a la misma página.

cómica y humorística. De esta forma, lo primero que encontramos al abrir la novela es la siguiente inscripción en la página legal: *ES PROPIEDAD DEL AUTOR Derechos reservados. La traducción, la adaptación, el robo y el plagio se perseguirán a tiros sobre motocicleta blindada, único procedimiento eficaz ya en el mundo* (Jardiel, 2010: 9). Igualmente destacable son las páginas que anuncian el inicio del siguiente libro y del epílogo, todas con la misma estructura de *ASÍ TERMINA EL LIBRO [PRIMERO], [SEGUNDO], [TERCERO]*; frase acompañada por *PASANDO LA HOJA SIGUIENTE ENCONTRARÁN USTEDES EL LIBRO SEGUNDO | ¡AHORA VIENE LO BUENO!* (p. 203); *PASANDO ESTA ENCONTRARÁN USTEDES EL LIBRO TERCERO | VALE LA PENA LEERLO CRÉANME USTEDES...* (p. 435), y *A LA VUELTA DE LA PÁGINA SIGUIENTE ENCONTRARÁN EL EPÍLOGO | ¡VALOR! ES CORTÍSIMO*<sup>20</sup> (p. 475). De igual forma vemos como antes del desarrollo del capítulo 36 Jardiel nos advierte que *LOS LECTORES IMPACIENTES PUEDEN SALTARSE A LA TORERA EL CAPÍTULO QUE SIGUE (ES ASQUEROSAMENTE DESCRIPTIVO)*<sup>21</sup> (p. 269). Finalmente, al terminar de la novela, vemos una clara intención sarcástica en la anotación de la fecha: *MADRID (ESPAÑA-EUROPA). Se escribió este libro en los días que van desde el 2 de marzo al 12 de junio, o, para que resulte más republicano: desde el 2 de Ventoso al 12 de Pradial. Año 1932* (p. 482).

Respecto a la confluencia de formas, dejando de lado las notas a pie de página que acercan la novela al ensayo académico y el diálogo teatral, de los que nos ocuparemos a continuación, hay que señalar la alta intención periodística de la novela. Gallud (2011: 160) sostiene que la inclusión de este estilo informativo permite relegar la voz autoral a la de la “opinión pública” como narradora de los acontecimientos, hecho estrechamente relacionado con una “novela de masas” como es *La «tourné»*... Así, tras la primera aparición de Dios ante el Papa, la noticia se difunde como la pólvora por todo el mundo a través de la prensa; el escepticismo reinante provoca la burla general y la consideración del Papa como un enfermo mental<sup>22</sup>. Desde este momento, la mayor

---

<sup>20</sup> Son claros los dos rasgos típicos de la narrativa de Jardiel que hemos señalado con anterioridad: la implicación del lector, haciéndolo consciente del proceso de creación ficcional, así como la explicación de que al pasar la página encontrarán el siguiente libro, bastante absurda.

<sup>21</sup> Además de la inclusión del lector, se puede entrever el desprecio de Jardiel por el realismo en la novela, precepto contrario a su concepción fantástica e inverosímil de la historia.

<sup>22</sup> Los únicos cinco sujetos que creen en la primera visita de Dios son presentados por Jardiel dentro de la inverosimilitud que le caracteriza: tres protestantes de Illinois, un vendedor de plátanos de Guanabacoa, La Habana, y *el Rajah de Copsala, que creía en la aparición del Dios de los cristianos con esa fe ardiente propia de los budistas* (Jardiel, 2010: 174).

parte de los hechos acaecidos en relación a la Divinidad aparecerán reflejados a través de los periódicos. Garrido (1993: 277) hace hincapié en la importancia de los medios de comunicación en la obra –no en balde uno de los protagonistas, Perico, es reportero–, respondiendo a un doble significado: por un lado, para mostrar lo prestigioso de aparecer reflejado en la prensa; por otro, su contrario: cuando Dios deja la Tierra, sumido en el más absoluto abandono, *La Razón* se hace eco de su marcha de una forma totalmente opuesta a la repercusión que tuvo en un principio: entre un anuncio de un producto para el dolor de pies [FIG. III] y una noticia de un robo de cabras en un pueblo de Ávila<sup>23</sup>, aparecen estas breves líneas: *DIOS SE VA Mañana, en el tren-tranvía de Getafe a las 8.45, saldrá el Supremo Hacedor con rumbo al Cerro de los Ángeles. Le deseamos un feliz viaje* (Jardiel, 2010: 481). Por su parte, la manipulación informativa también será tratada por el humorista: cuando se hace un recuento de las bajas colaterales producidas durante la visita de Dios, nos dice Jardiel que *nada de esto dijeron los periódicos (...) pero en lo demás, ¡qué derroche de detalles!* (p. 341).

También dará la visita de Dios lugar a la inclusión del texto publicitario: el asombro de Dios ante las cuchillas Gillette servirá como reclamo publicitario para la marca [FIG. IV].

Para finalizar retomamos una de las artes más influyentes en los humoristas del 27: el cine. No sólo Jardiel hizo sus pinitos en la industria de Hollywood, sino que consiguió llevar el cine a sus páginas; podemos señalar dos ejemplos bastante claros de esto: el primero de ellos es el cartel, en el que se considera a *La «tourné»...* como *una superproducción que tira de espaldas*, que abre la novela [FIG. V]. El segundo es algo más difícil de producir, lo que nos vale como una muestra más del ingenio creador del humorista: en la escena en la que Natalia va a dar a luz, Jardiel genera una situación totalmente frenética propia de los *gags* del cine cómico, donde los personajes entran y salen continuamente, chocando unos con otros (Jardiel, 2010: 135-137), y esto sólo con dos breves párrafos que presentan las situaciones y un diálogo más extenso. Señala González-Grano de Oro (2004: 344) dos vinculaciones más con el cine: el comportamiento de los policías que ametrallan a la muchedumbre en la huida a la estación de ferrocarril *como en una película de “gansters” dibujada por un*

---

<sup>23</sup> La intención cómica y degradatoria es clarísima.

“*cartoonist*”, y la explosión de la plaza de toros, escena propia de un dibujo animado.

### 3.2. Lo cómico en *La «tournée» de Dios*: un análisis procedimental

Para atender a los recursos cómicos de la novela, hemos de distinguir dos campos de estudio: el de la comicidad verbal, donde el objeto risible surge directamente de los recursos lingüísticos empleados, y la comicidad de situación, donde aquello que provoca la risa emana de la propia acción que genera el relato. Comenzaremos, pues, por la comicidad verbal.

Si bien la comicidad verbal es mucho más notable en sus obras teatrales, dado que le permite generar comicidad a partir situaciones equívocas, poner de manifiesto el carácter de sus personajes, generar situaciones cargadas de la inverosimilitud que caracterizan a sus textos o simplemente dar cuenta de su portentoso ingenio, podemos observar algunos de estos procedimientos en la novela. Generalmente, aunque no es exclusiva, le sirve a Jardiel para restar dramatismo a determinadas escenas de la narración: una muestra muy clara de este recurso lo encontramos en el momento en el que Natalia va a dar a luz, una escena frenética que culmina en una confusión de términos y una exclamación coloquial que elimina toda la seriedad del momento: — *Pero tú no eres federico, Ingeniero. Digo, tú no eres ingeniero, Federico... ¡¡Dios mío!! Tengo la cabeza loca* (2010: 135). También es destacable el uso de la anfibología en la escena donde se toma la segunda aparición de Dios ante el Papa como una estrategia política de mal gusto: *Se establecían paralelos molestos entre él y Alejandro IV; hubo quien citó a los Borgias, pero los Borgias no acudieron a la cita* (p. 181); o en la descripción de la clientela de un bar: *sólo se oían claramente las voces de tres ingenieros que discutían, entre plato y plato, un problema de resistencias y no pensaban que el verdadero problema de resistencias era oírles diez minutos sin darles un silletazo* (p. 68).

El símil también aparecerá supeditado a la comicidad *cuando el término comparativo es totalmente inesperado por apartarse de lo previsto* (Gallud, 2014: 117); encontramos una muestra muy clara de este recurso en el pasaje del alumbramiento de Natalia, señalado con anterioridad: *Toda la casa se movilizó, como el ejército de un país que ya tuviese al enemigo friendo pimientos en las fronteras* (Jardiel, 2010: 135). Lo mismo ocurre con la prosopopeya, como vemos en *Cinco tinteros, hábilmente*

*colocados en la nariz del jefe del Gobierno con la violencia innata en los tinteros cuando se deciden a cruzar por el aire un salón* (Jardiel, 2010: 228).

Por último, podríamos señalar algunos juegos de palabras que quedan en un mero ejercicio cómico; una suerte de paralelismo en un diálogo entre Federico y Natalia:

El despecho de ella se diluyó en una frase orgullosa:

—Todavía soy alguien. Empiezo de nuevo mi carrera estando anunciada en todas las esquinas.

Y él, a su vez, diluyó su odio en la respuesta:

—Estando en todas las esquinas es como acaban su carrera otras mujeres (Jardiel, 2010:158);

o este otro, de clara alusión sexual, entre Federico y Perico:

— Ciertamente que al llegar, en el amor, *la hora de la verdad*, poco caso hacéis los enamorados de las piernas de vuestro ídolo...

— Ningún caso. Nos las echamos a la espalda (Jardiel, 2010: 72).

Siguiendo en esta línea del diálogo entre personajes, hemos de señalar otra manifestación cómica, de sabor teatral: el diálogo inverosímil propio de las comedias de Jardiel, basado en una sucesión de réplicas que *causan perturbación en los personajes* (Gallud, 2010: 116). Un ejemplo claro es esta conversación entre Perico y Federico sobre la edad de Natalia:

—Pero... ¿qué representa?

—Comedias de Benavente.

—¿Eh?

—Sí: es actriz. Dicen que tiene veinticinco.

—¿Comedias de Benavente?

—Años de edad. Sin embargo, no representa arriba de quince.

—¿Años de edad?

—Comedias de Benavente.

—En fin... ¿en qué quedamos? —exigió Federico.

—¿Respecto a las comedias de Benavente?

—Respecto a su edad.

—Pero... ¿la edad de Benavente?

—¡La edad de ella!

—¡Ah! Pues: eso.

—¿El qué?

—Que dicen que tiene veinticinco. (Jardiel, 2010: 73-74).

Respecto a la comicidad de situación, hemos decidido aplicar el, en palabras del

propio Roberto Pérez, *paradigma* utilizado por él para desentrañar las claves y procedimientos del humor jardiesco en la novela *Amor se escribe sin Hache* (2011: 45-56). Como nos dice en el prólogo crítico del que se hace cargo, estas pautas son aplicables a cualquier novela del autor que nos ocupa; por este motivo, intentaremos reflejar aquí algunas de las técnicas más utilizadas por Jardiel atendiendo a la obra que nos ocupa. Hemos de matizar que, aunque *a priori* resulta un método muy útil a la hora de visibilizar estos procedimientos narrativos, no responden a estamentos estancos y aislados, sino que en muchas ocasiones aparecen solapados unos con otros, conformando un todo cómico.

Pérez establece cinco puntos clave: la *sorpresa*, el *contacto con el lector*, el *uso de la imagen*, la *ridiculización* y la *reacción/recepción del lector*; excluirémos este último ya que está estrechamente unido con la reflexión que genera el humorismo, de la cual nos encargaremos en el apartado siguiente. Veamos, pues, los cuatro primeros:

- 1) **Sorpresa**: vinculada a la teoría de la incongruencia señalada con anterioridad, supone la mayor parte de los artificios cómicos de Jardiel. Ésta se basa en *el impacto que lo inesperado produce en el lector* (Pérez, 2011: 46) y, atendiendo a los diferentes recursos y técnicas a través de las que se hace notable, pueden distinguirse tres manifestaciones:

- a) Deformación

Consiste en la destrucción de tópicos y la alteración de la realidad a través de lo incongruente o inverosímil, de *ir en contra de lo que el lector podría esperar dentro del mundo que conoce* (Pérez, 2011: 46). Un ejemplo claro de esto sería la aparición humana de Dios: ante la gran expectación, la acumulación de espectadores y la sobrecarga ceremonial de preparativos para su llegada, vemos que surge un hombre bajo, recio, con una barba corta de color blanco y que viste un traje oscuro, un guardapolvo y un sombrero de tipo hongo color café (Jardiel, 2010: 298-299). En general, toda la figura divina está rodeada de ésta característica, desde los bostezos que le producen los formalismos religiosos (p. 316) hasta su conducta desarraigada del padecimiento humano, pasando por su vestimenta como revisor del tranvía (p. 314), su insistencia en que no se arrodillen ante él –primero el Papa (p. 302), luego las Damas

Católicas (p. 367)– o su estancia final la pensión *El Indio Comanche*, de 7'50 «*todo comprendido*» (p. 446).

#### b) Recargamiento

Pérez señala como *recargamiento* la *exageración injustificada* producida por la *acumulación de elementos que al presentarse de modo simultáneo ofrezcan una situación de conjunto sorprendente* (2011: 47); podemos observar una muestra bastante clara de este recurso en la descripción del bar al que van Federico y Perico en el capítulo 5:

un minúsculo restaurante recién abierto por allí cerca, donde todo había sido elegido escrupulosamente para obtener un conjunto refinado y abrumador: los porteros negros, las pantallas moradas, la vajilla de esmalte y de cristal de roca, los grandes búcaros donde se desmayaban los lirios, la orquesta de cosacos, que entonaba melodías lúgubres de estepa arrasada por un ciclón y la dentadura postiza del *maître* (2010: 67-68).

Otras veces no surge de la acumulación de elementos, sino de la propia hipérbole: [Natalia] *se excitaba y acaba recurriendo al veronal, sin el cual no conseguía dormirse. (En un año, consumió dos bidones)* (p. 88).

#### c) Inverosimilitud

Es, sin lugar a dudas, el recurso más utilizado en las obras de Jardiel Poncela, propio tanto de su estilo como de su concepción artística: fantasía, imaginación, absurdo... todo lo que se aleje del precepto realista, haciendo que *el mecanismo de reacción lógica quede constantemente suspendido* (Pérez, 2011: 48). Al igual que Pérez, podríamos señalar las invenciones del doctor Flagg, mentiroso patológico; de forma más concreta, encontramos innumerables escenas del todo inesperadas y absurdas, algunas del estilo son: el desmayo repentino de un policía montado al que atropella un coche y lo arrastra *convertido en un pingajo* (Jardiel, 2010: 267); cómo en la ceremonia de bienvenida de Dios desde el dirigible papal, el *Agnus Dei*, se arrojan *flores y tabaco, que no se sabe quién ha intentado colar en España de contrabando* (p. 304); la necesidad de que dos escuadrillas de aviones bombardeen el Cerro de los Ángeles para desalojar a la gente que se resistía contra las autoridades (p. 338), o la

estampida de toros producida en la explosión de la plaza que obliga a intervenir a la Guardia Civil quienes, en medio del tiroteo contra los animales, son vituperados con *calurosos aplausos y alentadores ¡olé! de los buenos aficionados madrileños*, incluso *al benemérito Andrés Carrasco se le concedieron las dos orejas y el rabo de uno de los toros* (p. 410).

2) **Contacto con el lector:** Ya mencionamos con anterioridad que Jardiel necesitaba de la colaboración del lector para dar significado a su mensaje. Además de esto, vemos cómo mediante diversos recursos el autor le interpela directamente, bien para mostrarle que está ante una obra de ficción, bien para conducirlo a través de ella; en ambos casos, suponen una interrupción del discurso narrativo que, a su vez, refuerza las dos funciones señaladas. La inclusión del lector puede realizarse de forma sutil, como parte de la narración, lo cual podemos ver en las dos últimas frases del capítulo 13: *Aquí Federico se detuvo, francamente cansado. Detengámonos nosotros también* (Jardiel, 2010: 126), o de forma abrupta, en la que se introduce como un personaje más: véase el lector ficticio que se introduce en el prólogo con el fin de presentar, a modo de discusión, una reflexión de forma mucho más profunda (p. 21-25). Otros mecanismos de contacto con el lector señalados por Pérez (2011: 49-50) son:

a) Acotaciones, explicaciones, paréntesis

Encontramos una clara resonancia de la escritura teatral en estos recursos dada su similitud con los apartes. A través de diferentes recursos tipográficos, nos dice Pérez (2011: 49), como la cursiva, la negrita, los paréntesis o los cuadros, Jardiel mantiene ese contacto directo. Algunas muestras destacables serían la acotación que se encuentra en el prólogo, donde después de que el *autor* haya roto a llorar vemos: *EL AUTOR* (enjuagándose las lágrimas). *En resumen, señores, ni contra las derechas ni contra Dios. De ir contra alguien este libro va contra la Humanidad. ¡Y ya es bastante!* (Jardiel, 2010: 35); la explicación que sigue a una de las abundantes metáforas que señalábamos con anterioridad,

Los ojos de Natalia se posaron en el rostro del hombre, al que un farol iluminaba azuladamente, como dos cuervos sobre un cadáver. (*Cuervos, porque los ojos eran*



*muy negros, y cadáver, porque el rostro estaba descompuesto. Tan descompuesto como un Meccano sin tornillos.*<sup>24</sup>) (Jardiel, 2010: 120);

Sobre los paréntesis, encontramos un caso bastante representativo sobre la búsqueda de distanciamiento, además de resultar bastante cómico:

Natalia se desmayó.  
(*Todos lo estábamos esperando desde la página 114*).  
Federico llamó a un taxi.  
(*Esto no lo esperábamos.*) (Jardiel, 2010: 131).

O este otro, en relación a una prosopopeya, rompiendo del todo cualquier atisbo de intención poética: *Ya es día claro. La aurora, que saltaba, cogiendo flores, por los caminos, se ha detenido a hacer un ramo.* (La aurora tiene cosas así) (p. 473).

#### b) Notas a pie de página

Las notas a pie de página son quizá el elemento que más llama la atención por inusual en lo que a una novela se refiere y, además de suponer una interpelación al lector, dan pie a infinidad de cuestiones cómicas, como por ejemplo, la burla académica hacia el conocimiento de lenguas, como el latín en

Así fue como consagró a Federico su belleza, su cuerpo, su alma y su albedrío.\*  
\* Del latín *arbitrium*. Libertad de la voluntad humana para elegir lo bueno o lo malo de que depende el mérito o el desmérito del ser. También significa perchero (Jardiel, 2010: 97).

También serán un medio ideal para uno de los procedimientos lúdicos muy presentes en la obra de Jardiel: la creación de apócrifos<sup>25</sup>, que le valen *como instrumento de sátira estilística y conceptual* (Gallud, 2014: 163):

---

<sup>24</sup> Obsérvese la confluencia de elementos a la que aludíamos antes: dentro de la explicación aparece un símil cómico.

<sup>25</sup> Como señala Gallud (2014: 164), también resulta un proceso de creación de apócrifos “a la inversa”, introduciendo a personas reales del momento en sus novelas: ya hemos visto a Jacinto Benavente en un ejemplo anterior; pueden observarse además, en la novela, a figuras como el marqués Luca de Tena (Jardiel, 2010: 247), Wenceslao Fernández Flórez e incluso el propio Jardiel (p. 324).

Entre el legado y los caballeros distinguidos aplasta el suelo una esbelta hacanea blanca\*\* (...)

\*\* Se llama hacanea a la jaca de dos «cuerpos» que no llega a tener las siete cuartas de la alzada normal.

Tanto la *hacanea* como *el anillo* fueron en un tiempo símbolos del vasallaje o investidura del poder temporal de los reyes sobre Nápoles. Lean la *Historia de Nápoles*, de Pandolfo Colentucci, verán cómo se aburren. (Jardiel, 2010: 280)

Como dijimos, también suponen una forma de reforzar el distanciamiento hacia el lector y recordarle que en todo momento está ante una obra de ficción más aún, a la materialidad del libro en sí:

Hasta se le había apropiado, no sólo su vocabulario y sus tecnicismos, sino sus muletillas, sus gestos y sus ademanes\*\*

\*\* Véase la página 111 ahora mismo. O espérese a verla luego (Jardiel, 2010: 97).

- 3) **Uso de la imagen:** Sería redundante volver a señalar la implicación con el cine o con el humor gráfico propio de las revistas de la época, por lo que nos limitaremos a señalar algunos empleos de la imagen cuyo fin sea sorprender al lector y hacer brotar la risa. Quizá una de las más significativas sea, en el prólogo, la sustitución de la palabra “cabra” por una imagen de ésta para referirse al género humano [FIG. VI]<sup>26</sup>; dado el carácter agrio y desesperanzado del prólogo, cabría considerar esta muestra más propia del *humorismo* que de lo *cómico*. En este punto remitimos a la figura VII del anexo, donde se muestra un ejemplo significativo de la confluencia de elementos cómicos tales como la alteración tipográfica, lo inverosímil, el humor negro y el uso de la imagen.
- 4) **Ridiculización:** Este último recurso está estrechamente relacionado con el de la inverosimilitud, de hecho, podríamos decir que es una derivación de ésta. La ridiculización se da en temas, personajes y situaciones, y parte de la percepción de *dos realidades incongruentes* de tal forma que el *choque* producido entre ambas *resulte más sorprendente e inesperado* a fin de producir una mayor

---

<sup>26</sup> Si atendemos a la réplica presentada en el anexo, podemos encontrar además la utilización de la tipografía para enfatizar los adjetivos *repugnante* y *despreciable*, así como el sintagma verbal *da asco*. A su vez, podemos apreciar otras técnicas relacionadas con la interpelación al lector: tras el aparte (*Pausa.*) vemos un recuadro donde pide que se deje llorar al *pobrecito* autor.

reacción en el lector (Pérez, 2011: 52). Encontramos varios ejemplos en *La «tournée» de Dios*, tales como el jaleo producido por las voces de unos *analfabetos que discutían no se sabía si el resultado de una partida de mus o las consecuencias de la paz de Westfalia* (Jardiel, 2010: 109); la reconstrucción de la Torre Inclinada de Pisa, que *como Dios no podía hacer nada torcido (...) la había levantado vertical* (p. 191). Podemos encontrar también la ridiculización de la erudición, otro rasgo propio de la temática de Jardiel, tanto en la alocución en latín del Papa a quien *no le entendió nadie, pero gustó mucho* (p. 225) como en la entrevista que le hacen al director del observatorio astronómico sobre si ha aparecido alguna estrella que indique la venida de Dios, al igual que sucedió con el nacimiento de Jesucristo: éste *les soltó a los reporteros una excelente empollación* (p. 245) sobre los ciclos vitales de las estrellas o la ley de Kepler aplicada a la demostración de que fue cierta la aparición de la estrella de Belén, pero no respondió a la pregunta; los reporteros, por su parte, también son objeto de esta ridiculización: *al día siguiente publicaron lo dicho por el director y hasta incluyeron la ley de Kepler, con error en las cifras, según es costumbre al tratar cuestiones científicas en los periódicos* (p. 246).

### 3.3. La seriedad del humor

Nos dedicaremos en este último apartado al *humorismo* de la novela. Ya hemos visto que la particularidad del humorismo señalada por Pirandello estriba en que, sin necesariamente provocar la risa, se excita una reflexión de un asunto grave a través de un objeto, en principio, cómico: de la *percepción* de lo contrario deriva el *sentimiento* de lo contrario. Veamos, pues, la reflexión que Jardiel Poncela manifiesta en esta novela a través de su particular visión del humorismo: encontramos tres bloques principales, aunque los dos últimos se encuentran íntimamente vinculados: el amor, la Humanidad y la figura de Dios.

Aunque relegado a un segundo plano en esta novela, el amor es el leitmotiv fundamental de la obra de Jardiel (Gallud, 2014: 169); éste tiene mucho más peso en las tres primeras novelas del humorista, aunque, como señalamos, constituye el libro primero de *La «tournée»*... Cuando Federico y Natalia se conocen surge el amor de forma instantánea; los dos personajes se verán inmersos en un estado de distanciamiento

del mundo, inmersos en una idealización onírica y relegando progresivamente sus tareas laborales a un segundo plano, inmersos en sus actitudes cariñosas y sus arrebatos pasionales. Para Jardiel, nos dice Gallud (2014: 173), *el amor es una vulgaridad y una estupidez*, fácilmente apreciable en la actitud adolescente que embargará a los protagonistas. El único objetivo del amor romántico, nos dice el autor en palabras de Federico (Jardiel, 2010: 123-124) es el sexo<sup>27</sup>, acto que desprecia. Federico siente que Natalia le ha *engañado con el espíritu* (Jardiel, 2010: 129); desaparecido el filtro de ensueño de los enamorados sólo encuentra odio donde antes hubo amor, y deciden esperar al nacimiento del niño para separarse definitivamente. Así resulta el aforismo *en amor lo único que desune son los hijos* (Jardiel, 2010: 155), del que deducimos la sustitución del amor pasional por el amor paterno-filial, el *verdadero amor* (Gallud, 2014: 183) y único importante.

La Humanidad es, como hemos dicho, el blanco de los dardos humorísticos de Jardiel. Ya en el prólogo se nos anuncia que hacia ésta va dirigida toda la crítica; de hecho, encontramos un paralelismo entre las palabras del autor, con su alteración tipográfica enfática característica, *la Humanidad se resiste a aceptar: que LA DESIGUALDAD ES UNA LEY BIOLÓGICA INCONMOVIBLE y que MIENTRAS LA SOCIEDAD EXISTA, ES IMPOSIBLE LA LIBERTAD* (Jardiel, 2010: 24), y las palabras del propio Dios: *¿Cómo aspiráis a ser iguales si yo os he hecho diferentes? ¿Cómo aspiráis a ser libres si Yo os he hecho esclavos?* (p. 427). Todo el prólogo, en cierta manera, va trazando las diferentes líneas que se desarrollarán en la novela; para el tema que nos ocupa, la Humanidad convertida en masa a través del filtro cómico de lo inverosímil<sup>28</sup>, carente de espiritualidad, en la que *todo es odio, rivalidad, furia, bilis y ácido clorhídrico* (p. 32), se resiste a creer en la venida de Dios.

Jardiel nos presenta un mundo dividido en dos sectores políticos, los *blancos*, cuya ideología se engloba en las derechas, y los *negros*, de tendencias izquierdistas;

---

<sup>27</sup> Es interesante destacar el aforismo *el amor es el puente que sirve para pasar del onanismo al embarazo* (Jardiel, 2010: 85), que ilustra notablemente esta idea de la mecanización del amor relegado al puro acto sexual.

<sup>28</sup> Un ejemplo significativo de esta deformación lo encontramos ante el colapso de gente que acuden al Cerro de los Ángeles para asistir a la venida de Dios: la superpoblación hace que no queden más espacios públicos donde pasar la noche hasta el punto de que *la estatua del general Martínez Campos era una verdadera «residencia» de millonario yanqui en vacaciones* (Jardiel, 2010: 233).

estos últimos presentan un escepticismo que raya lo absurdo: cuando Dios reconstruye erguida la Torre de Pisa, alguno se atreve a preguntar *¿Y no será que la torre no ha estado inclinada nunca?* (p. 195). Tras la prueba definitiva de su existencia, días antes de su llegada, la conversión religiosa es total y, por ende, hipócrita; tras la conversión, el Hombre espera al Dios de su conveniencia. Cuando éste no resulta tan cercano como se esperaba, comienza el desencanto, lo que lleva a la Divinidad a dar un discurso en la plaza de toros, acción que supondrá la ruptura decisiva entre el Creador y su creación y su definitivo abandono: las respuestas de Dios no se corresponden con el modelo mental que el ser humano, en su egoísmo, había creado de Él. Las diferencias políticas vuelven a acentuarse ante la negativa de posicionamiento del Sumo Hacedor en uno u otro bando. Abandonado Dios, la vida vuelve a la normalidad, escena que resume perfectamente la visión de Jardiel:

Las calles recobraron su tránsito canalizado y rítmico.  
Se anunciaron próximas huelgas.  
(*Lo que indicaba que se había vuelto ya al trabajo.*)  
En algunas ciudades humo tiroteos entre obreros y autoridades, actos de sabotaje,  
explosión de bombas, cargas, muertos y detenciones.  
(*Lo que indicaba que la «normalidad de la vida» era ya indiscutible.*) (Jardiel,  
2010: 394)

Respecto a Dios, tras su aparición cómicamente degradada, encontramos a un ser que se muestra indiferente ante la muerte y el sufrimiento humano: cuando las autoridades acribillan a las masas enloquecidas inmediatamente después de su llegada, dice con *cierta melancolía fatigada*: —*Sí... siempre que intervengo Yo ocurre algo semejante...* (Jardiel, 2010: 310). El personaje, con sus declaraciones (sostiene, por ejemplo, que el único gobierno ideal que concibe es la dictadura), se mueve entre lo cómico y el rechazo por parte del lector; cuando el COODFYADASH (*Comité Oficial Organizador De Festejos Y Agasajos Dedicados Al Sumo Hacedor*<sup>29</sup>) le llevan durante una semana por diferentes eventos oficiales y destinos turísticos, Dios no puede más que expresar su aburrimiento: la Humanidad está lejos de comprender las ideas de la Divinidad. Es significativa la escena en la que Dios recibe tres audiencias, todas con una resolución negativa, momentos antes del distanciamiento definitivo: ante el Comité de Damas Católicas manifiesta su iconoclastia y las expulsa; ante los judíos se niega

---

<sup>29</sup> El nombre en sí es altamente paródico.

responder a peticiones de ningún tipo, lo mismo ante la Comisión de Ladrones y Rateros españoles<sup>30</sup>.

Llega el momento del mitin en la plaza de toros, y las palabras de Dios son contundentes: ante la petición de felicidad, no sólo niega que pueda otorgárnosla, sino que es nuestra tarea el obtenerla; Él nos dio todos los elementos necesarios para ser felices, pero estamos condenados a no ser felices nunca:

La felicidad (CONTINÚA DIOS) os la di Yo también cuando os di la Vida y la Muerte, la Conciencia, la Inteligencia, la Voluntad, el Entendimiento, la Memoria, la facultad sexual y la Procreación; los Sentidos, el Dolor y el Placer, y todo lo Creado. *La felicidad está en eso.* (...) Pero ¿tengo yo la culpa de que vosotros manejeis esos elementos, y el todo, de *un modo idiota*? No. Yo no tengo la culpa. *La culpa es vuestra* (Jardiel, 2010: 419).

Nos dice que su concepción de la existencia se basa en el dolor, y que por eso se muestra indiferente ante el padecimiento; que su voz está en la naturaleza, la cual siempre ha hablado *de lucha, de crueldad, de triunfo del más fuerte* (Jardiel, 2010: 431); necesariamente se aparta de las ideas de su Hijo puesto que con nosotros *no hay otra razón que el látigo* (p. 433) y concluye con una sentencia terrible: somos su vergüenza y su único arrepentimiento (p. 433). Para cuando ha acabado su discurso, en la plaza de toros ya no queda nadie: se completa el alejamiento por parte del Hombre hacia Dios, quien rompe a llorar y se decide a pasar sus últimos días en una pensión. Tras la negativa de ayudar al hijo de Federico y Natalia pierde a sus dos únicos amigos, Flagg y Perico, y a los pocos días abandona la Tierra: vemos cómo, en el mismo tranvía que le llevaba del Cerro de los Ángeles a Madrid, Dios viaja completamente solo.

Como vemos, Dios se mantiene entre la comicidad y el rechazo para inspirar compasión definitivamente; con su figura se evidencia aún más la crítica a la Humanidad, que no lo entiende, que lo crea a su imagen en función a sus intereses personales y que, finalmente, descarga contra Él sus frustraciones y su rechazo, relegándolo al olvido, a la soledad: los últimos días que Dios pasa en Madrid lo han convertido en una figura anecdótica, que sólo levanta un ligero murmullo a su paso en contraposición a las masas que le seguían a todas partes en los primeros días de su

---

<sup>30</sup> Las audiencias también responden a fines humorísticos: los judíos le piden a Dios que aumente el valor del dólar para hacer subir sus inversiones en Bolsa (Jardiel, 2010: 372); los ladrones que organice algunos desfiles más para concluir sus acciones delictivas y poder retirarse (p. 374).

llegada. Es un acierto, por parte de Jardiel, que el lector oscile entre la risa, el desagrado y finalmente la piedad hacia el desconuelo de la Divinidad sin que nos queden del todo claras sus intenciones; y es que, como sentencia el autor en el epílogo del libro, *Nadie conocerá nunca la opinión de Dios. Se opone a ello la estupidez humana* (Jardiel, 2010: 479).

## **Conclusión**

Tras señalar las principales teorías explicativas de la risa, las cuales se inscriben en la órbita de lo cómico, hemos distinguido dentro del marco literario entre la comicidad, manifestación cuya única finalidad es la de hacer reír, y humorismo, una particular visión analítica de la realidad que bien puede concluir en la risa o no; en caso de que provoque un efecto cómico, éste podrá verse truncado por la gravedad del asunto que muestra. Esta visión humorística, que nace del filtro humanista que el Renacimiento aplica a lo grotesco medieval, sirve tanto para reflejar la complejidad de la existencia del individuo como para suscitar la compasión en el lector hacia sus semejantes, incluso hacia sí mismo, o bien todo lo contrario, neutralizando la seriedad de la vida o atentando contra aquellos aspectos que, en particular, se consideran dañinos o urgentes de enmienda.

Una vez delimitadas estas dos vertientes, hemos visto las principales características del humorismo en tanto a movimiento de vanguardia en nuestro país, con especial atención a sus influencias teóricas y a la correlación con otras artes; en este contexto hemos situado la figura de Enrique Jardiel Poncela, señalando su proximidad y su distancia del movimiento, siempre haciendo énfasis en su visión personal del acto de creación literaria y su afán de renovación del género novelístico.

Respecto al análisis de *La «tournée» de Dios*, tras tratar de forma muy breve su argumento y los diferentes temas que refleja, hemos dividido las técnicas y fenómenos narrativos en dos bloques: el primero para evidenciar todas las innovaciones que Jardiel pretendió en su afán renovador; el segundo, subdividido a su vez, muestra los mecanismos cómicos y el significado de la reflexión humorística que entraña la novela. Creemos que se ha cumplido el objetivo inicial del trabajo: *La «tournée» de Dios*

supone un auténtico ejercicio teológico, sociológico y filosófico, abordado desde la perspectiva del humor que pone de manifiesto una durísima crítica hacia una sociedad corrupta y alienada; de otra forma quizá habría sido impensable plantear tal reflexión. Con esto queda demostrada la genialidad de un autor que como novelista, por circunstancias personales o históricas, ha pasado mucho tiempo alejado del lugar que realmente le corresponde en nuestra tradición literaria.



## Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1971.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- Díaz Bild, Aída. *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 2000.
- Fernández Flórez, Wenceslao. «El humor en la literatura española». Discurso de recepción de la Real Academia Española. Madrid: 1945. Accesible en: [http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_de\\_ingreso\\_Wenceslao\\_Fernandez\\_Florez.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Wenceslao_Fernandez_Florez.pdf) [consultado el 14/2/17]
- Forni, Giorgio. «“Umorismo”. Una lunga storia?». *Chi ride ultimo. Parodia satira umorisimi* (eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri), *Between*, VI.12, 2016. Accesible en: [ojs.unica.it/index.php/between/article/download/2625/2290](https://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/2625/2290) [consultado el 23/5/17]
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 2000.
- Gallud Jardiel, Enrique. *Jardiel. La risa inteligente*. Zaragoza: Doce Robles, 2014
- Garrido, Antonio. «Consideraciones teóricas sobre *La tournée de Dios*». *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12 y 13 de noviembre de 1992*. Barcelona: Anthropos, 1993. 271-285.
- Gómez de la Serna, Ramón. «Humorismo». *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975. 197-233.
- González-Grano de Oro, Emilio. *La Otra Generación del 27. El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*. Madrid: Polifemo, 2004
- «Enrique Jardiel Poncela». *Ocho humoristas en busca de un humor. La Otra Generación del 27*. Madrid: Polifemo, 2005. 261-331.

- Hernández Muñoz, Silvia. «El humor y su concepto. Humor, humorismo y comicidad». *Monografía.org Revista temática de diseño* Marzo 2012. Accesible en: <http://www.monografica.org/Proyectos/4522> [consultado el 30/3/17]
- Jardiel Poncela, Enrique. *La «tournée» de Dios. Novela casi divina*. Barcelona: Blackie Books, 2010.
- «Ideas sobre el humorismo». *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* 2002 (7): 139 – 157. Accesible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/download/CIYC0202110139A/35355> [consultado el 17/1/17]
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2012<sup>4</sup>.
- Kunz, Marco. «Las novelas humorísticas de Jardiel Poncela». *Humor i literatura. Ridentem dicere verum* (eds. Germà Colón i Domènech, Santiago Fortuño Llorens). Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2011. Accesible en: [http://www.academia.edu/5882665/Las\\_novelas\\_humor%C3%ADsticas\\_de\\_Jardiel\\_Poncela](http://www.academia.edu/5882665/Las_novelas_humor%C3%ADsticas_de_Jardiel_Poncela) [consultado el 1/3/17]
- Llera, José Antonio. «Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 12, 2003: 613-628. Accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1t0> [consultado el 4/6/17]
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela* (ed. Gloria Rey Faraldos). Madrid, Castalia: 2009.
- Pavel, Thomas. «Rire et compassion». *Chi ride ultimo. Parodia satira umorisimi* (eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri), *Between*, VI.12, 2016. Accesible en: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2536/2150> [consultado el 23/3/17]
- Pérez, Roberto. «Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela». *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12 y 13 de noviembre de 1992*. Barcelona: Anthropos, 1993. 33-64.

- Prólogo a *Amor se escribe sin hache*. Por Enrique Jardiel Poncela. Madrid: Cátedra, 2011<sup>9</sup>.
- Pirandello, Luigi. «Esencia, caracteres y materia del humorismo». *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* 2002 (7): 95 – 130. Accesible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0202110095A/7339> [consultado el 19/1/17]
- Ritcher, Jean Paul. «Del humorismo». (*Cuadernos de Información y Comunicación*), 2002 (7): 53 – 68. Accesible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110053A/7337> [consultado el 19/1/17]
- Ródenas de Moya, Domingo. «El humorismo violento de Jardiel en *La tournée de Dios*». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. Diciembre 2001: 17-20.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación. Vol I.* (trad., introd. y notas Pilar López de Santamaría). Madrid: Trotta, 2004.
- Unamuno, Miguel de. «Malhumorismo». *Soliloquios y conversaciones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956<sup>4</sup>. 67-73.

Anexos



FIG. I. Caligrama que representa la *caída* de las palabras de Natalia  
(Jardiel Poncela, 2010: 115)



FIG. II. El dibujo de la alfombra a la que se queda mirando fijamente Federico en su turbación  
(Jardiel Poncela, 2010: 131)

y mucha  
 D duros  
 11a aij 18  
 n venta a  
 107. pmi  
 D  
**BUERO**  
 se vende  
 al. 7  
**LSO**  
 la Rado  
 ita. n 220  
 h.  
**MCB**  
 n comben-  
 inga. Ram  
 Tarrag.  
**RIA**  
 y c. ama-  
 mblo por  
 ta o Sarría  
 rda 2000  
**IS**  
 rretos co-  
 buemas con  
 o anch. 11  
**DE**  
 añano. Pa  
 12 Hosta-  
**ERO**  
 se trapan  
 2.500 ptes  
**PA**  
 Badajoz.  
 Pa. 67  
**ZUL**  
 200, por su  
 50 duros  
 pal  
**D**  
 carera

# Los Pies le causaban terrible dolor.

Si entre usted de callos o tiene los pies dolientes, use el siguiente remedio:



Los Agentes de policía están expuestos fácilmente a dolores de pies, el caso de M. Perraud, guardia de la paz que reside en la Rue de Rome, París-17.<sup>e</sup>, es de un gran interés. Sus pies le torturaban y declaró textualmente: Mis pies y tobillos se me hinchaban de tal manera que no podía abrocharme las botas. Poseía además pezones y gruesas durezas formando capas espesas muy sensibles; además de estas calamidades sufría también tres callos detestables.

Siguiendo el consejo de un amigo empezó el infortunado a usar los Saltratos Rodell y pronto sus pies lastimados quedaron libres de tan terribles dolencias. En un momento de júbilo declaraba con entusiasmo «Ya he vuelto a recobrar el gozo de la vida».

**PISO**  
 harán agu  
 pis. 51 Lav  
 P  
 Alquiler  
 Pisos d  
 NUEVOS  
 Inmuebles  
 (CAMER)  
**Torre**  
 Director A  
 Inita P  
**Piso: Rbb**  
 hoy 22 de  
 nes propio  
 con 5 bab  
 10 ds c  
 Carmen 5  
**VEN**  
 virula con  
 9771 G. e  
**30 PT.**  
 3 dorm g  
 rainit. su  
 R: Borrell  
**PISO**  
 Aragon 33.  
 lav y lav  
 por ser ve  
 a prueba  
 Carmen 5  
**Note A.**  
 rapida dit  
 o sin sald  
**CAM**  
 ajustado 7  
 P.P. 1.000  
**Barber**

FIG. III. El anuncio que precede a la noticia de la marcha de Dios (Jardiel Poncela, 2010: 480)

¡¡DIOS!!

DICE QUE



ES UNA

MARAVILLA

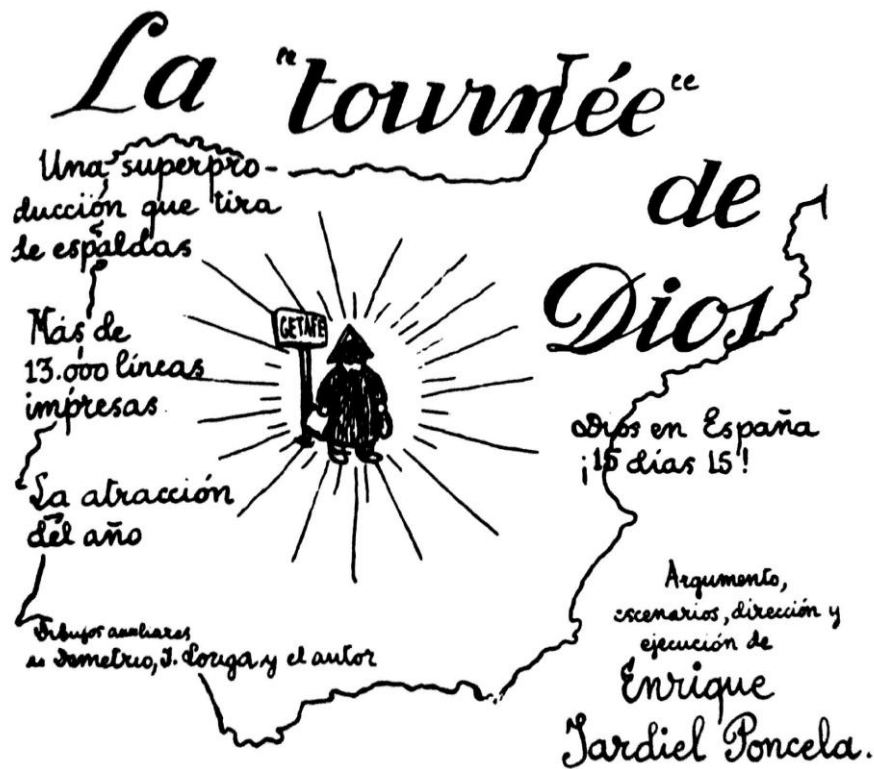
GILLETTE: EL ÚNICO PRODUCTO HUMANO  
QUE HA MEREcido EL ELOGIO DEL ALTÍSIMO

NO STROPPING NO HONING

KNOWN THE WORLD OVER

FIG. IV.  
reclamo  
de un

Dios como  
publicitario  
anuncio



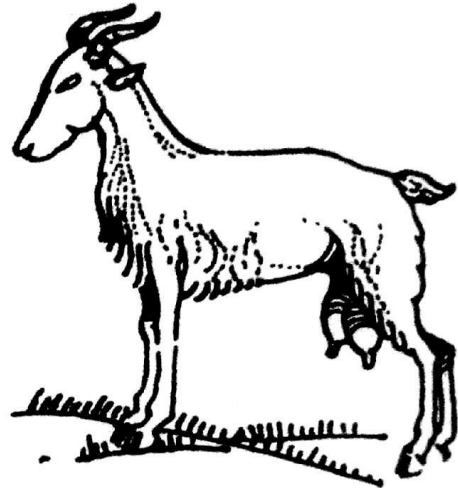
de Gillette (Jardiel Poncela, 2010: 387)

FIG. V. Cartel cinematográfico que abre la novela  
(Jardiel Poncela, 2010: 39)

*Todo el mundo habla de paz y todo el mundo se prepara para la guerra...*

*En fin...*

**LA HUMANIDAD  
ESTÁ COMO  
UNA**



**LA HUMANIDAD ES MÁS REPUGNANTE Y MÁS DES-  
PRECIABLE CADA DÍA.**

**LA HUMANIDAD DA ASCO.**

Y lo más triste es que uno pertenece a la Humanidad.

¡¡Qué pena tan grande!!

*(Pausa.)*

**EL AUTOR LLORA...  
(DEJÉMOSLE LLORAR AL POBRECITO)**

FIG. VI. Reflexión sobre la humanidad  
(Jardiel Poncela, 2010: 34)

Lo que hacía un total de

## 68.125 BAJAS

Nada en el Mundo, ni los más sangrientos combates, ni las más enconadas luchas políticas, ni las mayores catástrofes provocadas por las fuerzas de la Naturaleza, ni siquiera el consumo de leche esterilizada, habían causado más víctimas en menos tiempo desde las lejanas edades en que *el hombre de Neanderthal* le dio el primer estacazo al mamut hasta que, en 1927, el holandés Switz ganó el campeonato europeo de



FIG. VII. Confluencia de recursos cómicos tras el recuento de bajas tras el suceso del Cerro de los Ángeles: tipografía, inverosimilitud y dibujo dentro del marco del humor negro (Jardiel Poncela, 2010: 340)