

PARODIA E INTERTEXTUALIDAD EN LA TRILOGÍA AMOROSA DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Barbara GRECO

ABSTRACT • *Parody and intertextuality in Enrique Jardiel Poncela's love trilogy.* The article analyses Enrique Jardiel Poncela's humorous trilogy (*Amor se escribe sin hache*, 1928, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, 1929, *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, 1931) from the perspective of parody. It focuses on the technique of dehumanization in the caricatural characters and on the humoristic demystification of the literary *clichés* that characterize the erotic literature; moreover, it studies the intertextuality with the romantic genre –“hypogenre” – and in specific texts – “hypotexts” –. Through the use of Genette, Bachtin and Segre's theories, it examines the parody phenomenon, according to its multiple manifestations in the trilogy. Finally, the article analyses the aphoristic language and the avant-gardist typographic experimentation as important elements of Jardiel's parodical project.

KEYWORDS • Modern Spanish literature, parody, humor.

El humorismo es una paradoja vital y solemne.
Ramón Gómez de la Serna, *El novelista*

ENRIQUE Jardiel Poncela (1901-1952), humorista destacado de la “otra generación del 27”, la de “creadores del humor contemporáneo”, tal y como la definió Laín Entralgo (*apud* López Rubio 2003: 42), compuesta por José López Rubio (1903-1996), Antonio de Lara “Tono” (1896-1978), Edgar Neville (1899-1967) y Miguel Mihura (1905-1977), es considerado uno de los renovadores del teatro cómico español del siglo XX. Su importante papel en la elaboración de una dramaturgia basada en el *nonsense* y en lo inverosímil, que anticipa y preanuncia el teatro del absurdo, ha llevado la crítica a interesarse principalmente en este ámbito de su producción, desatendiendo su obra novelística. Pese al escaso interés por parte de los estudiosos¹, las novelas de Jardiel, publicadas entre 1928 y 1932 en la “Colección de grandes novelas humorísticas” de Biblioteca Nueva, conocieron un notable éxito de público, como atestigua Ramón Gómez de la Serna, quien, hablando de su primer título, *Amor se escribe sin hache* (1928), comenta que “su éxito fue fantástico, pues lo leían desde las horteras de la rambla hasta los filósofos” (Gómez de la Serna 1973: 8). Cabe señalar, asimismo, que la producción novelística de Jardiel, siguiendo la estela de su teatro, se ve marcada por una profunda experimentación lingüística y literaria, que se revela fundamental para la aprehensión de su estética humorística, conocida con el nombre de *jardielismo*.

¹ Además de las ediciones críticas de las novelas, editadas por Cátedra y Biblioteca Nueva, se han publicado algunos artículos y una monografía, por los cuales remitimos a la bibliografía.

Aprovechando la gran difusión de novelas y cuentos erótico-sentimentales en boga en las primeras décadas del siglo XX², Jardiel lleva a cabo una original operación de reescritura paródica de los arquetipos literarios – formales y semánticos – que caracterizan la narrativa amorosa. Sus primeras tres novelas, *Amor se escribe sin hache, novela casi cosmopolita* (1928), *¡Espérame en Siberia, vida mía!, novela de aventuras* (1929), y *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *novela del donjuanismo moderno* (1931), pueden legítimamente considerarse una trilogía de amor en versión humorística, donde el autor lleva a cabo un proceso de desmitificación y consiguiente superación de los falsos tópicos y clisés de la literatura rosa a través de un humor corrosivo e iconoclasta, que se convierte en una poderosa arma – Jardiel lo define el ‘desinfectante’, el ‘alcaloide’ de la literatura vulgar – para combatir un género literario que el autor juzga anquilosado y trivial. El humor, por tanto, constituye la clave de escritura y de lectura de estas novelas y se traduce en la adopción de la parodia como modalidad textual que, por su estatuto, comunica y dialoga con otros textos previos – hipotextos, según la terminología de Genette – o con los paradigmas del género amoroso, asumido como modelo abstracto – hipogénero – conllevando relaciones intertextuales múltiples y complejas.

Empezaremos este breve recorrido a lo largo de las referencias literarias aludidas o manifiestas presentes en la trilogía con el análisis de específicas correspondencias intertextuales, para luego investigar la intrincada red de relaciones que las tres novelas establecen con el género erótico-sentimental por medio de la parodia. Abarcaremos, finalmente, el estudio de las normas que rigen los mecanismos de esta singular práctica literaria.

Desde el punto de vista metodológico, nos serviremos de las teorías de Segre sobre la fenomenología de las fuentes. En un célebre ensayo, el crítico italiano establece la diferencia entre los conceptos de “intertextualidad” e “interdiscursividad”, sugiriendo la adopción de la primera categoría para referirse únicamente a las relaciones endoliterarias y el empleo de la segunda, conocida también como “intermedialidad” o “pluridiscursividad” bajtiniana (Bajtín 1979: 33), para indicar las relaciones semiológicas – exoliterarias – que cada texto entabla con todos los enunciados y ‘discursos’ de otras artes:

Poiché la parola intertestualità contiene “testo”, penso essa sia usata più opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di interdiscorsività (con neologismo affine alla pluridiscorsività di cui parla Bachtin) (Segre 1982: 28).

En el caso de la trilogía amorosa jardielesca, las apelaciones y referencias a otros textos y la contaminación con diferentes formas artísticas nos permiten observar la copresencia de ambas categorías.

Si bien la cuestión de la interdiscursividad no será objeto de este estudio, nos limitaremos a señalar la confluencia de elementos procedentes del lenguaje cinematográfico, fotográfico, periodístico y publicitario en las tres novelas. Las alusiones al séptimo arte, que Jardiel conocía muy bien³, se observan tanto en los primeros planos de los personajes, confeccionados por el autor y que Lacosta describe como ejemplos de “grafismo cinematográfico dentro del mejor

² Entre los escritores españoles más populares que cultivaron este género destacan Eduardo Zamacois, Felipe Trigo, Alberto Insúa, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro y Pedro Mata. La difusión de novelas erótico-sentimentales está atestiguada por el éxito de la colección “Novela rosa” (1924-1939), de Editorial Juventud; cfr. Lejárraga 2011.

³ Jardiel trabaja como guionista en Hollywood en 1932, 1934 y 1935, contactado por la Fox; en 1933 realiza los *Celuloideos rancios*, cortometrajes retrospectivos que sonoriza con un texto humorístico y paródico, subvirtiendo su sentido original; en 1935 prepara la versión cinematográfica de su comedia *Angolina o el honor de un brigadier*; en 1938 dirige los *Celuloideos cómicos*.

estilo surrealista” (Lacosta 1964: 504), como en las situaciones cómicas que remiten a los *slapsticks* del cine mudo, gracias a la mecanización bergsoniana del lenguaje corporal que caracteriza los grotescos personajes novelescos:

El propio humor gestual que inunda la novelística y la dramaturgia de Jardiel contribuye a la creación de un clima peculiar de irrealidad, cercano al desbocado cine cómico de Buster Keaton o Harold Lloyd. Los alocados personajes oscilan entre el slapstick cinematográfico y el puro dadaísmo, funcionando como maquinarias fuera de control, lo cual remite tanto a Bergson como a Chaplin (Domínguez Leiva 2011: 111).

La fuerte experimentación tipográfica de las novelas se manifiesta a través de la reproducción de letras de tamaño creciente, la representación gráfica de anuncios y carteles publicitarios y la presencia de imágenes que “reflejan la predominancia de lo visual” (Domínguez Leiva 2011: 112). La práctica de la contaminación interdiscursiva o intermedial supone un claro contacto con las vanguardias literarias y artísticas de los ‘rugientes’ años veinte, bajo cuyo clima renovador el autor compuso su trilogía, detectable en la hibridación de diversos lenguajes artísticos y en la dimensión rupturista del humor jardielesco, de ascendencia ramoniana.

Volviendo a la cuestión de la intertextualidad en el sentido segriano del término, podemos descubrir una primera e importante relación entre la trilogía de Jardiel y la producción juvenil del italiano Pitigrilli, seudónimo de Dino Segre (1893-1975). Se trata de *Mammiferi di lusso* (1920), *La cintura di castità* (1921), *Cocaina* (1921), *Oltraggio al pudore* (1922) y *La vergine a 18 carati* (1924), novelas y cuentos ‘pecaminosos’ compuestos antes de la conversión del autor al catolicismo (1948) y traducidos al español a partir de 1923⁴. Muchos críticos han reconocido el influjo del humorista italiano en la obra de Jardiel, avalado por las declaraciones de Miguel Mihura, amigo y colega del autor:

Recuerdo que llegaron unas novelas de Pitigrilli a España y entonces Jardiel me dijo: “Mira, he leído una cosa de Pitigrilli que es increíblemente buena. Es un humorista fenomenal. Te voy a dejar un libro suyo”. Y a mí me pareció un humorista estupendo. A continuación Jardiel se marchó a La Pedriza, a no sé dónde, a escribir esa novela: *Amor se escribe sin hache*, que está claramente influenciada por Pitigrilli. Vamos, que Pitigrilli le abrió el camino (*apud* Chierichetti 1997-1998: 78).

Efectivamente, es posible observar, a través de un análisis comparativo de los textos de ambos autores, analogías y afinidades que se repiten en sus universos narrativos, a partir del empleo de un humor iconoclasta y desacralizador de los *topoi* de la literatura erótica, aprovechado para enseñar al lector la artificiosidad del acto ficcional. Los puntos de contacto entre la producción narrativa de Jardiel y Pitigrilli se asientan básicamente en el tratamiento paródico que reciben los estilemas de un género de consumo que los dos humoristas tachan de trillado, entre los cuales destacan la presencia de mujeres fatales y donjuanes y la ambientación cosmopolita⁵. Además del común proceso de refuncionalización paródica de la literatura sentimental, ambos autores comparten el gusto por el género aforístico, en cuyas mordaces sentencias se condensa una concepción desentimentalizada del amor, que implica una fuerte dosis de machismo y misoginia. Esta visión escéptica y cínica se expresa prepotentemente a

⁴ Cfr. Chierichetti 1997-1998: 79.

⁵ El cosmopolitismo, que constituye un tópico de la literatura sentimental, se descubre en la presentación humorística de escenarios típicos del género parodiado, tales como las islas desiertas, los transatlánticos etc.

través de la descripción del amor como acto mecánico, biológico y sexual, reforzada por el vituperio de la mujer, como muestran los siguientes ejemplos:

Due uomini che vogliono fare la pace, vanno a pranzo insieme. Un uomo e una donna, vanno a letto (Pitigrilli 1999: 165).

Para obtener una casa hay que comenzar por levantarla y para obtener una mujer hay que empezar por acostarla (Jardiel 1990: 189).

Voi almanaccate su quali possano essere le ragioni psicologiche, fisiologiche, patologiche, degenerative per cui la vostra amante vi inganna. Ma una donna si dà, il più delle volte, solamente perché ha un bel paio di giarrettiere da far ammirare (Pitigrilli 1999: 252).

La mujer es un amasijo de muchas pasiones confusas sostenido por una sola pasión diáfana: la válida (Jardiel 2009: 336).

L'amore è uno pseudonimo con cui gli uomini hanno convenuto di chiamare il piacere dei sensi, ma quasi tutti credono che sia il nome d'una cosa diversa, astratta, indefinibile. Di una cosa che, in realtà, non esiste (Pitigrilli 1921: 34).

Esto era el amor: en el hombre una presunción ridícula. En la mujer una vanidad sucia. Y en los dos un instinto animal, de secreciones y glándulas (Jardiel 1990: 363).

Sin embargo, la narrativa jardielesca implica un tratamiento menos cáustico e incisivo del componente misógino, al tiempo que un menor desarrollo de la carga erótica, tratándose de elementos que están siempre al servicio de una finalidad paródica, que los justifica y legitima.

Los dos autores desarrollan una forma de ironía basada en el absurdo y en el *nonsense*, que puede desembocar en un provocatorio y desacralizador humor negro, mediante el juego con lo tragicómico y el desafío a la moral establecida⁶. Hasta el constante *intrusismo* del autor omnisciente que dirige y gobierna la narración y las numerosas apelaciones al lector participan de la tupida y densa red de contaminaciones intertextuales que los dos universos narrativos tejen, con la diferencia de que el Jardiel narrador es siempre heterodiegético, mientras que en Pitigrilli el narrador heterodiegético alterna con el narrador interno u homodiegético.

La obra 'pecaminosa' pitigrilliana – que será repudiada por el autor después de su conversión católica – y su imaginario narrativo le proporcionan a Jardiel una importante fuente de inspiración para el desarrollo de temáticas y situaciones diegéticas que no implica, en ningún caso, un proceso emulador: el español somete el material heredado a un tratamiento humorístico original y personalísimo. Jardiel, de hecho, concibe y crea un tipo de humor hipertrófico y autotélico, característico de toda su obra literaria, que los críticos han denominado *jardielismo* y del que ofrecemos la siguiente exhaustiva definición:

El jardielismo es un conjunto de procedimientos humorísticos en una base de inverosimilitud y deshumanización. Es un concepto del humorismo en que la imaginación del autor crea un mundo de inéditas posibilidades, llegando a pasar las fronteras de la realidad. Allí nos da una obra de "humor violento", donde se mezclan la fantasía, los seres anormales y extravagantes, los contrastes fuertes e hiperbólicos, las comparaciones nuevas e inesperadas, las situaciones complicadas e imposibles, los diálogos rápidos y los juegos de palabras ingeniosos [...] Realiza la deformación de un mundo desrealizado donde todo obedece a unas leyes distintas de la lógica y donde imperan lo inesperado y lo incongruente. Y para llegar al mayor grado de deformación e inverosimilitud posibles inyecta

⁶ Cfr. Greco 2014: 62-63.

una dosis fuerte de exageración, pues “sin desproporción no hay belleza posible” (Seaver 1985: 103-104).

Siguiendo con el tema de la intertextualidad en la trilogía jardielesca, podemos descubrir un nexo, de carácter lúdico, entre una escena de *Amor se escribe sin hache* (1928) y el momento de la revelación sexual descrita en *El amante de Lady Chatterley* (1928) del inglés David Herbert Lawrence. Se trata de una transposición en clave paródica del episodio, central en la novela, de la iniciación sexual de la protagonista. Como observa François, Jardiel se deleita en reescribir este pasaje operando una degradación caricaturesca de la heroína inglesa, que se convierte en un personaje deshumanizado e inverosímil, una auténtica “máquina sexual” (François 2010: 23). La operación de desmitificación de la figura lawrenciana conlleva un rebajamiento irónico del contexto en el que se inscribe la escena: la abundante y próspera vegetación del bosque, cómplice de la protagonista con su ancestral carga de sensualidad y vida, viene a ser, en la transposición jardielesca, un parque privado poblado por flores reales e inventadas, en sintonía con el proceso de desrealización llevado a cabo por el autor. Finalmente, la escena de amor entre lady Chatterley y el guardabosques Mellors, descrita en estilo prolijo y elevado, se transforma en un mero acto mecánico, que dura “unos seis minutos” (Jardiel 1990: 107), entre la fatal lady Brums y su jardinero escocés Jim. En esta microparodia el humorista desacraliza y vulgariza la pulsión erótica que atormenta a lady Chatterley, despojando a su protagonista de todo enfoque psicológico:

Pero lady Brums cayó de un modo vulgar con el jardinero del castillo, un mozo que se llamaba modestamente Jim y que pasaba el día construyendo silbatos con trocitos de ramas de álamo y una navajita de Birmingham (Jardiel 1990: 107).

En su segunda novela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, en cambio, Jardiel realiza una doble operación (macro)paródica, subvirtiendo los paradigmas del género sentimental y de la novela de aventuras, cuyo denominador común está representado por el componente cosmopolita y el tema del viaje. Dentro de este marco macroparódico el autor inserta una serie de microparodias que remiten a episodios y fragmentos de otros textos. En una escena del capítulo *Aventuras en Córcega*, Jardiel se inspira en el cuento de Prosper Mérimée *Colomba* (1871), con alusiones y referencias explícitas al hipotexto, entre las cuales destaca la reproducción de los versos de la *Serenata di Zivago*, que abandona su sentido original de instrumento de seducción y conquista amorosa, siendo entonada por un grupo de risibles bandoleros corsos, cuyo aspecto brutal contrasta con el contenido de la canción, creando una situación cómica⁷.

Otra referencia intertextual presente en la novela se observa en la construcción de la grotesca UGAT (Unión General de Asesinos sin Trabajo), que remite a la *Sociedad de los Peritos en el Asesinato*, protagonista del artículo de Thomas De Quincey *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827). Los extravagantes miembros de esta sociedad, formada por “curiosos del homicidio, aficionados y *dilettanti* de las diversas modalidades de la matanza y, en una palabra, caprichosos del crimen” (De Quincey 1966: 15) organizan una conferencia, que da título a la obra, en la que buscan el sentido estético del asesinato. Los asesinos jardielescos, en cambio, ridículos mercenarios del crimen, lamentan el abandono del estado, que no quiere reconocer el asesinato como una de las bellas artes. Jardiel se inspira entonces en el texto de De Quincey, recuperando, además del personaje colectivo, la temática central, fuente de irreverente humor negro.

⁷ Cfr. François 2010-2011.

Finalmente, la muerte accidental y ridícula del protagonista, quien, después de vivir infinitas aventuras rocambolescas – que forman el argumento de la novela – se reúne con su amante y, ansiando poseerla, tropieza por las escaleras, se cae y muere, nos recuerda el accidente fortuito de Calisto en *La Celestina*. La muerte del personaje rojiano, en efecto, se produce de la misma manera grotesca y parece simbolizar el resultado tragicómico del loco amor, entendido como conjunto de deseos y pasiones irrefrenables, que “se sitúa fuera de cualquier orden y no tiene más salida que la muerte”(Vian Herrero 1990: 67-68).

Continuando nuestro breve recorrido a lo largo de las diversas referencias y conexiones literarias que se entrelazan en el tejido narrativo jardielesco, tan denso que podríamos mencionar otros ejemplos, nos parece oportuno tratar el problema de la parodia de género, en la cual se inscribe la trilogía en cuestión. Ya a partir del prólogo de su primera novela, *Amor se escribe sin hache* (1928), Jardiel expresa una explícita declaración de intenciones, que revela al lector la correcta clave hermenéutica del texto:

La diferencia existente entre lo que aprendí en las novelas de amor y lo que he aprendido viviendo, me prueba que esas novelas inculcan falsas y absurdas ideas en los cerebros juveniles. He creído necesario y loable deshacer esas falsas ideas, que pueden emponzoñar los claros manantiales de la juventud y he decidido poner a los jóvenes de España y América cara a cara con la sinceridad. Para ello he escrito *Amor se escribe sin hache*, pues pienso que las novelas “de amor” en serio sólo pueden combatirse con la novelas “de amor” en broma [...] Hay que reírse de las novelas “de amor” al uso. Riámonos. Lancemos una carcajada de 400 cuartillas (Jardiel 1990: 98).

El humor, por tanto, se convierte en el recurso principal para desenmascarar estas falsas y absurdas ideas, enseñando al lector su carácter engañoso y ficcional. La definición de “novelas de amor en broma” y su finalidad subversiva implican una primera filiación en el dominio de lo humorístico, que se conjuga en la parodia de un género literario o hipogénero. Esta modalidad literaria, aparentemente sencilla por su esencia irónica, se revela, en realidad, profundamente compleja, debido a los procedimientos intertextuales que conlleva.

Si adoptamos la definición de Genette, la parodia se caracteriza por ser una transformación semántica y semiótica de un texto, que nunca puede ser mimética: el autor reescribe un texto transformando su estilo pero dejando inalterado su contenido. Genette, a diferencia de otros críticos, excluye la posibilidad de una “parodia de género”, llegando a juzgarla una “utopía” (Genette 1997: 92). Considero ésta una limitación, tal y como la señala Bajtín. El crítico ruso define la parodia un “híbrido intralingüístico dialogado e intencional” (Bajtín 1979: 438), atribuyendo al término lengua el significado general de visión del mundo. Si bien las dos lenguas en cuestión son opuestas y por tanto intraducibles, dialogan y comunican de manera dialéctica. Por esta razón, precisamente, el texto paródico se configura especialmente como una estructura semiótica paradójica, donde el hipertexto se produce a partir de la refuncionalización del hipotexto – en la trilogía jardielesca encontramos ejemplos de hipotextos e hipogénero – y de la subversión de su sistema de valores, como señala Bonafin:

La parodia dispone di una doppia referenza, dal punto di vista semiotico, ha una duplice direzionalità: verso l'oggetto del discorso, come la comune parola, e verso l'altra parola, il discorso altrui [...] La compresenza di due lingue ne fa un processo di ibridazione linguistica, non di mera imitazione. La parodia comporta l'acquisizione della lingua del parodiato da parte del parodista, che non oblitera la propria, anzi mantiene il dialogo che così si instaura fra le due lingue, la comunicazione parodica si qualifica come un fenomeno assimilabile al bilinguismo [...] La parodia è l'unico tipo di intertestualità bivocale che si basa sul disaccordo delle voci nel dialogo [...] Il testo parodico è uno e bino, doppio e paradossale, abitato da intenzioni conflittuali (Bonafin 2001: 44).

Por estas reflexiones, la palabra paródica, según Bajtín, se puede definir “bivocal”, incorporando dos representaciones conflictivas y divergentes del mundo. Margaret Rose integra

este concepto hablando de “síntesis bi/meta-textual” – en un sentido hegeliano del término – donde el texto parodiado viene a ser la tesis a partir de la cual el autor construye un antitexto a través de una operación dialéctica (*apud* Bonafin 1986: 26).

Múltiples son, como estamos observando, las aportaciones teóricas sobre el concepto de parodia, pero todas coinciden en subrayar el papel del lector, fundamental para la descodificación del mensaje humorístico. Efectivamente, es al lector a quien le corresponde la reactivación del circuito intertextual, que le permitirá reunir hipotexto e hipertexto, descifrando e interpretando críticamente las dobles referencias que el autor insinúa: el lector, por tanto, se encontrará ante una doble posición, siendo involucrado en el pacto ficcional y alejándose simultáneamente de éste por reconocer su artificiosidad⁸. La primera condición necesaria para el alcance de este objetivo será la elaboración de una visión crítica compartida – entre lector y autor – bre el objeto parodiado, representado, en la trilogía jardielesca, por la literatura erótico-sentimental. Para ayudar a descifrar el mensaje paródico, el autor disemina en el texto una serie de pistas y sugerencias interpretativas que proporcionen al lector la clave hermenéutica adecuada. Gil González señala la frecuencia de esta técnica de implicación del receptor en las novelas de Jardiel, que define “metadiscursivas” por mostrarnos desde dentro el “taller” del escritor:

Las novelas cómicas de Jardiel Poncela presentan una fuerte unidad macrotextual, debida además de a su común temática amorosa, puesta al servicio de la parodia de la novela sentimental, a una idéntica modalización metafictional. El autor, que no duda en usar su nombre y apellidos, practica un constante intrusismo sobre su narración, de tal modo, que, al resaltar permanentemente su condición de artificio verbal y desenmascarar los clichés y las convenciones del género, no permite la consolidación del mundo referencial de la historia (Gil González 2001: 141).

De hecho, Jardiel interrumpe constantemente la narración para recordarle al lector que está leyendo una parodia, una versión humorística de las novelas de amor, donde los personajes heredados de la tradición rosa, siendo *signos abiertos* susceptibles de transformaciones⁹, se convierten en contrafiguras risibles y caricaturescas de mujeres fatales y donjuanes enamoradizos; las situaciones típicas del género parodiado (naufragios, aventuras cosmopolitas, duelos, etc.) se concretan en una dimensión grotesca y surrealista y las historias de amor se insertan en un mundo desrealizado, mostrado al lector en toda su ficcionalidad. La presencia del hipogénero se revela también en la dosis de erotismo que acompaña la narración de las aventuras sentimentales de los personajes jardielescos. Cumpliendo con estas estrategias, gracias a las cuales el constante *intrusismo* del autor se manifiesta tanto en la narración como en el riquísimo aparato paratextual que la acompaña, Jardiel consigue crear un género que es imagen deformada y crítica del género amoroso, que responde a todos los criterios sobre los que se cimienta la práctica de la parodia y hasta llega a extremizarlos, con el objetivo de destacar su finalidad subversiva y, en cierto sentido, moralizadora.

BIBLIOGRAFÍA

A. Fuentes

- Jardiel Poncela, E. (1992), *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, ed. R. Pérez, Madrid, Cátedra.
Jardiel Poncela, E. (1990), *Amor se escribe sin hache*, ed. R. Pérez, Madrid, Cátedra.
Jardiel Poncela, E. (1973), *Obras completas*, prólogo de R. Gómez de la Serna, Barcelona, AHR.

⁸ Cfr. Ferratini 1985.

⁹ Cfr. Polacco 1998: 43-48.

- Jardiel Poncela, E. (2009), *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, ed. L. Alemany, Madrid, Cátedra.
- Pitigrilli (1999), *Cocaina*, Milano, Bompiani.
- Pitigrilli (1921), *La cintura di castità*, Milano, Sonzogno.
- Pitigrilli (2000), *Mammiferi di lusso*, Milano, Bompiani.
- Quincey, T. de (1966), *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Madrid, Espasa Calpe.

B. Literatura secundaria

- Bajtín [Bachtin], M. (1979), *Estética e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Bonafin, M. (1986), *Appunti sull'intertestualità parodica*, en Id. (ed.), *Intertestualità: materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, Genova, Il melangolo, pp. 21-28.
- Bonafin, M. (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet.
- Chierichetti, L. (1997-1998), *Vergini di lusso e Dongiovanni in tournée: appunti per un confronto tra Pitigrilli e Jardiel Poncela*, en "Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane", 26, pp. 77-101.
- Chierichetti, L. (2000), *Narrazione e Umorismo. López Rubio, Jardiel Poncela e Neville*, Roma, Bulzoni.
- Domínguez Leiva, A. (2011), *En el centenario de Enrique Jardiel Poncela*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", 609, pp. 105-116.
- Ferratini, P. (1985), *Dinamiche dell'intertestualità*, en "Intersezioni", 1, pp. 137-147.
- François, C. (2010), *Enrique Jardiel Poncela y David Herbert Lawrence. Lady Chatterley's Lover bajo la mirada burlona de un humorista español*, en "Destiempos", 24, <<http://www.destiempos.com/n24/francois.pdf>>.
- François, C. (2010-2011), *Banditi, vendetta, debito di sangue y otros tópicos de la Córcega romántica en ¡Espérame en Siberia, vida mía! de Enrique Jardiel Poncela*, en "Espéculo. Revista de estudios literarios", 46, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/banditi.html>>.
- Genette, G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Gil González, A.J. (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*, a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gómez de la Serna, R. (1973), *Prólogo in Jardiel Poncela (1973)*, pp. 7-17.
- Gómez de la Serna, R. (1995), *El novelista*, ed. D. Ródenas, Madrid, Espasa Calpe.
- González Lejárraga, A. (2011), *La novela rosa*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Greco, B. (2013a), *Amor se escribe sin hache: el humor de Jardiel frente al ideal romántico*, en *Idealismo, racionalismo y empirismo en la cultura hispánica*, Valladolid, Editorial Verdélis e Universitas Castellae, pp. 87-96.
- Greco, B. (2013b), *De la novela a la escena: las fuentes autorreferenciales de Enrique Jardiel Poncela*, en *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*, Roma, Aracne, pp. 113-122.
- Greco, B. (2014), *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Lacosta, F. (1964), *El humorismo de Enrique Jardiel Poncela*, en "Hispania", 47, pp. 501-506.
- López Rubio, J. (2003), *La otra generación del 27. Discurso y cartas*, ed. J. M. Torrijos, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- Magrì, E. (1999), *Un italiano vero: Pitigrilli*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Polacco, M. (1998), *L'intertestualità*, Roma, Laterza.
- Seaver, P.W. (1985), *La primera época humorística de Enrique Jardiel Poncela*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International.
- Segre, C. (1982), *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, en C. Di Girolamo, I. Paccagnella, *La parola ritrovata: fonti e analisi letterarie*, Palermo, Sellerio, pp. 15-29.
- Vian Herrero, A. (1990), *El pensamiento mágico en La Celestina, "instrumento de lid o contienda"*, en "Celestinesca", 2 (14), pp. 41-91.

BARBARA GRECO • PhD in Spanish Literature, Università di Pisa; Teaching Assistant for Spanish Language courses, Università di Torino. Last publications: *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela. I romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014; *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII al XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014; *La tournée de Dios de Enrique Jardiel Poncela: la divinidad al servicio del humor*, in *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX-XXI*, ed. B. Greco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 75-82.

E-MAIL • ba.greco@gmail.com; barbara.greco@unito.it

