



Banditi, vendetta, debito di sangue y otros tópicos de la
Córcega romántica
en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* de Jardiel Poncela

Cécile François

Universidad de Orléans (Francia)
cecile.francois@univ-orleans.fr

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la secuencia paródica titulada "Aventuras en Córcega" que aparece al principio de la segunda parte de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, una novela que el escritor madrileño Enrique Jardiel Poncela escribió en 1929. Se tratará de demostrar que el hipotexto en que se asienta esta microparodia es *Colomba*, el famoso relato corto de Prosper Mérimée a quien se suele achacar la responsabilidad de la proliferación de cuantos tópicos románticos plagan la literatura sobre Córcega a lo largo del siglo XIX y principios del XX.

Palabras clave: Jardiel Poncela; Prosper Mérimée; parodia; tópicos; romanticismo

Cuando se habla de la Córcega literaria, el nombre del escritor francés Prosper Mérimée se nos viene a la mente. Y en seguida se mencionan *Mateo Falcone* y *Colomba*, dos de sus narraciones cortas más conocidas publicadas en 1830 y 1840 respectivamente, es decir en el apogeo del movimiento romántico. Cierto es que Mérimée no fue el primero en escribir sobre la isla y las costumbres de sus habitantes. El tema de Córcega había empezado a despertar el interés a principios del siglo anterior, cobrando especial protagonismo con la llegada al poder de Bonaparte y la subsiguiente elaboración del mito napoleónico. En aquel tiempo, y antes de que Mérimée empezara a escribir *Mateo Falcone*, la isla ya había generado una abundante literatura. Tanto en los relatos de viajes como en las obras de ficción de la época se trasluce una verdadera fascinación por aquella tierra de costumbres antiguas y peregrinas en la que unos individuos fuera de lo común viven pasiones extremadas en un contexto exótico y violento.

Prosper Mérimée no viajó a Córcega hasta el año 1839 pero, antes de recorrer la isla como Inspector General de Monumentos Históricos, ya había echado mano de esa abundante producción que proponía una visión estilizada, e incluso estereotipada, de los corsos y de sus tradiciones. Si el escritor francés no "inventó" nada, en cambio puso el énfasis en algunos aspectos que ya había destacado la literatura anterior, condensando sus efectos dramáticos y confiriéndoles ese tipismo o "color local" tan celebrado por los románticos. El éxito de *Mateo Falcone* y *Colomba* fue tan rotundo que estos dos relatos se convirtieron en modelos para toda la producción posterior hasta las primeras décadas del siglo XX.

En España, el nombre de Prosper Mérimée viene asociado ante todo al de Carmen, otro personaje suyo que se convirtió en verdadero mito literario y favoreció la adscripción del escritor francés al movimiento romántico, aunque él mismo siempre reivindicó su eclecticismo y su independencia respecto a cualquier escuela literaria. A pesar de las denegaciones del autor, es esta falsa imagen de proveedor de temas y hasta de tópicos seudo románticos la que sigue vigente hoy en día. Y es la que recoge el joven escritor madrileño Enrique Jardiel Poncela en 1929 cuando en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* define a Prosper Mérimée, en una nota a pie de página, como "el ilustre importador en Francia de la España de pandereta" (p.324). Lo interesante es que esta nota rápida, escrita un poco al descuido, está insertada en un capítulo titulado "Aventuras en Córcega" y remite a la explicación del término corso "tintinajo". En realidad, esta mención es menos intrascendente de lo que parece ya que establece una relación intertextual entre la novela de Jardiel Poncela y la obra de Mérimée cuyo relato breve, *Colomba*, constituye el hipotexto de una microparodia titulada "Aventuras en Córcega" situada al principio de la segunda parte de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*.

Una versión paródica de la *Colomba* de Mérimée

Las "Aventuras en Córcega" constan de cuatro episodios que parodian los momentos clave de la obra francesa. De entrada, Jardiel Poncela señala al lector su afán de distanciamiento irónico en el epígrafe que encabeza la primera secuencia : «¡Mamá, que me ahogo!...» (p.295). Éstas son las últimas palabras pronunciadas por el protagonista, Mario, antes de perder el conocimiento de resultados de sus esfuerzos prolongados por alcanzar las costas de Córcega a nado. Este grito infantil señala de antemano el carácter pusilánime del protagonista, un carácter que contrasta violentamente con el temperamento enérgico de los personajes de Mérimée. Colocado estratégicamente en el umbral del relato, el epígrafe funciona como un disparador del proceso desmitificador constitutivo de la parodia, a la par que propociona al lector una clave de desciframiento del texto.

Si comparamos las "Aventuras en Córcega" con *Colomba*, notamos que, en los dos casos, el relato se abre con un viaje por el Mediterráneo. En el relato francés, la escena pasa en una goleta que ha zarpado de Marsella rumbo a Ajaccio. A bordo están miss Nevil y su padre, dos viajeros británicos, y Orso, el hermano de la temible *Colomba*. El narrador aprovecha esta escena de introducción para brindar al lector el retrato psicológico de los personajes resaltando su determinación y su arrojo. Lord Nevil y Orso son militares que han descollado en las campañas de Napoleón y miss Lydia, pese a su apariencia frágil, es una mujer de rompe y rasga a quien le encantan las largas jornadas a caballo y las noches al raso [1]. Esta joven es la que ha tomado la iniciativa del viaje a Córcega adonde se dirige enardecida por el aliciente del famoso "color local".

La fantasiosa miss Nevil se exalta al evocar las costumbres exóticas y fieras de los isleños y la famosa "vendetta". En cambio, el narrador de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* no deja de recalcar el miedo de Mario quien, tras largas horas en el agua, es salvado de milagro y metido en una barca, rumbo a un destino desconocido.

En el momento en que empieza el episodio de las "Aventuras en Córcega", lo primero que oye el protagonista, al recobrar el sentido, son dos versos de una canción en dialecto corso: "...*S'entrassi 'ndru paradisu, santu, santu, / E nun truvassi a tia, mi n'esciria!*...". Ahora bien, estos dos versos son precisamente los que reproduce Mérimée en *Colomba*. Durante la noche a bordo de la goleta, miss Lydia oye un fragmento de esta canción corsa que el narrador francés transcribe, igual que el narrador español, en cursiva. Del resto de la letra no se enterará ni el lector de Mérimée ni el lector de Jardiel Poncela. La canción quedará truncada, reducida a estos dos únicos versos. Una diferencia importante separa sin embargo los dos textos. Si en *Colomba* el fragmento poético no aparece más que una vez, en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* viene repetido siete veces en una sola página. Además, la disposición gráfica de estos dos versos, escritos en cursiva y centrados respecto al resto de la narración, no deja de llamar la atención del lector y plantear interrogantes en cuanto al interés de esta repetición. Siguiendo las pautas de lectura propuestas en el epígrafe, podemos pensar que este procedimiento participa de la estrategia desmitificadora del autor y responde a fines lúdicos y estéticos.

Así, a nivel narrativo, el efecto producido por esta cantinela es el de suspender la acción jugando con las expectativas del lector. Éste ha ido compartiendo las tribulaciones de Mario desde su salida de España y sabe que al joven le persigue una partida de asesinos a sueldo que le está pisando los talones. A estas alturas del relato, el lector anhela saber lo que va a ser del héroe en la carrera contra reloj que ha de llevarlo a Siberia. El mismo Mario parece compartir la irritación del lector cuando, tumbado en el fondo de la barcaza, se pregunta "hasta cuándo tendr[á] que soportar aquella murga" (p.296). A nivel estético, la repetición mecánica de los dos versos contribuye a despoetizar el hipotexto, quitándole su carga de emoción y su lozanía. En efecto, en *Colomba*, el contexto de aparición de los dos versos es un dúo bajo la luna en el que el joven Orso aprovecha la letra de la canción para requebrar discretamente a miss Lydia. En cambio, en *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Jardiel Poncela pone estos mismos versos en boca de unos feroces raqueros sacando el mayor provecho posible del contraste entre el aspecto huraño de estos hombres que no temen ni a Dios ni al diablo y el contenido sentimental de la canción. Además, cabe notar que el narrador enfatiza con su recuento el carácter mecánico del procedimiento de la repetición: "cinco veces llevaba oídos Mario estos versos de la *Serenata di Zivaco*" (p.295), o bien: "[...] fue para oír diez veces consecutivas aquellos versos desconocidos del lector", frase de fuerte sabor irónico ya que, en este caso, el lector ya los ha leído ocho veces (p.299). En otro momento, el recuento se lleva a cabo de esta forma: "dos versos más", "dos versos nuevos" (p.295), sintagmas que anuncian un cambio que nunca se lleva a cabo pues en seguida el narrador transcribe la misma cantinela.

En realidad, lo que se propone Jardiel Poncela a través de la parodia de *Colomba*, es denunciar los tópicos que plagan la literatura de la época romántica y que Mérimée contribuyó a estilizar y a difundir. Aquí la reproducción mecánica de los mismos versos remite directamente al procedimiento de fabricación del estereotipo o del cliché. En efecto, según el Diccionario de la Real Academia, antes de pasar a ser una "expresión demasiado repetida o formularia", el cliché designa un "procedimiento de reproducción con planchas de metal de una composición de imprenta de la que previamente se ha sacado un molde". El recurso a la repetición mecánica que aparece aquí remeda el proceso de automatización de una fórmula que desemboca en el desgaste de la misma y en su congelación en estereotipo. Es de notar por otra parte que el narrador nunca usa la palabra "repetición" sino que habla de "variaciones sobre un mismo tema". En realidad, juega con la palabra "variación", la cual normalmente implica una diferencia aunque sea tenue, ora en el significado (o contenido) de los versos, ora en el significante (o sea en la formulación) de los mismos. Aquí, los versos siguen idénticos y las variaciones a las que alude el narrador tienen que ver con los cantantes. Éstos sí cambian o mejor se turnan, pero si ello implica una diferencia, ésta concierne a elementos suprasegmentales como la entonación, el acento e incluso la tesitura de la voz, elementos que evidentemente un lector no es capaz de apreciar.

En lo que toca a la letra de la canción, Mérimée añade al texto de *Colomba* una nota a pie de página destinada a aclarar el sentido de los versos e indicar su origen, imprimiendo así al texto un marchamo de autenticidad: "*«Si j'entrais dans le paradis saint, saint, et si je ne t'y trouvais pas, j'en sortirais.» (*Serenata di Zivaco*)" (*Colomba* p.322). Asimismo, en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* se procede a la traducción de los dos versos al español y se mencionan las fuentes, pero la diferencia es doble. Primero, el narrador juega con las expectativas del lector ya que aplaza la aclaración que no llega sino después de una larga analepsis destinada a relatar los antecedentes del salvamento. Además, la versión española de la canción viene acompañada de un comentario desenfadado: "(Bueno, ya es hora de traducir los versitos, ¿eh? Quieren decir: «Si yo entrase en el paraíso santo, santo, y no te encontrase a ti en él, me marcharía!»)" (p.299). En el caso presente, podemos suponer que Jardiel Poncela no traduce directamente del corso sino que se vale del trabajo de Mérimée. En efecto, es probable que el autor español no conociera este dialecto. Prueba de ello es que todas las palabras que taracean el texto de las aventuras de Mario en Córcega son las mismas que se encuentran ya en *Colomba* y cuyo sentido aclara el escritor francés de manera sistemática.

El afán paródico del autor de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* se trasluce precisamente en el uso reiterado de la nota a pie de página que remeda, deformándolo o exagerándolo, el procedimiento del que se vale Mérimée para acreditar su relato y conferirle este famoso "color local" característico de la literatura romántica. Como en el caso de la letra de la canción, Jardiel Poncela se funda, para explicar los términos corsos del relato, en las definiciones proporcionadas por el propio Mérimée. Se notan así muchas similitudes en las explicaciones de palabras como "*mucchio*", "*bastaccio*", "*rimbecco*" o "*mezzaro*". Sin embargo, hace falta recordar que el propósito de Jardiel Poncela no es copiar ni plagiar a Mérimée sino divertirse a costa suya. El uso de la nota a pie de página tiene una finalidad desmitificadora y le sirve al novelista español para burlarse del carácter seudocientífico del texto de Mérimée y de sus seguidores. Por eso, en su mayor parte, las explicaciones a pie de página no se reducen a ser una mera traducción de las definiciones proporcionadas por Mérimée sino que se acompañan de un comentario irónico como en este ejemplo: "*Bruccio*: requesón cocido, plato clásico de la cocina corsa. Palabra de honor que es verdad, señores" (p.300). El proceso desmitificador se puede llevar a cabo también mediante el recurso a la acumulación. Al final del episodio de las "Aventuras en Córcega", el narrador reproduce el parlamento de uno de los personajes en el que aparecen cinco palabras y expresiones corsas en siete líneas apenas:

¿No se os cae la cara de vergüenza viendo a vuestro padre dar el *rimbecco*?* ¿Olvidáis que para un corso decente que tiene agravios que vengar, no hay más solución que la de escoger entre las *tres eses***? ¡¡No merecéis llevar *barretas*, sino *mezzaros*!!***. ¡Entre nuestras familias hay mucha sangre!****. ¡¡Vengad esa sangre, *vittolas*!!*****" (p.319)

Según el procedimiento habitual, las palabras y expresiones corsas van acompañadas de sendas notas que, en este caso, ocupan un tercio de la página. Por eso, tras la explicación del último término, el narrador jardielesco, a modo de disculpa, abre un paréntesis cuyo propósito es claramente desmitificador: (*De sopra comprendo que dar estos datos es de una pedantería incomensurable, aun cuando saberlos está al alcance de todo el mundo, pero si no recurro con cierta frecuencia a la pedantería, ¿cómo podré aspirar nunca a que se me considere incluido en el grupo de los escritores importantes?...*) (p.319). A todas luces, Jardiel Poncela se mofa aquí de la erudición de Mérimée a quien le encantaba lucir sus conocimientos. Pierre Salomon indica que el escritor francés presumía de sabio y cuando ignoraba algo, fingía saberlo inventando fuentes y referencias, citando obras que no existían o fabricando documentos apócrifos (Salomon 1968: 30).

En cuanto a los personajes, Jardiel Poncela reduce la nómina de *Colomba* cumpliendo así con la preceptiva de la parodia. La meta de esta simplificación es volver más eficaz la caricatura concentrando en un solo personaje los rasgos destacados de dos o tres figuras distintas. Es lo que pasa en el caso de la mujer a la que encuentra Mario en sus "Aventuras en Córcega". Jardiel Poncela condensa en la rusa Siska las características de las dos figuras femeninas de la novela corta de Mérimée, es decir miss Nevil y la propia *Colomba*. Como la británica Lydia, Siska es una extranjera cuya ocupación principal es el dibujo. En *Colomba*, miss Nevil evoca esta afición suya para convencer a su padre del interés de un viaje a Córcega: "Pendant que vous chasserez, je dessinerai : je serai charmée d'avoir dans mon album la grotte dont parle le capitaine Ellis, où Bonaparte allait étudier quand il était enfant." (*Colomba* p.318) [2]. Ahora bien, Mario encuentra a Siska precisamente en una cueva:

"Una mujer cantaba en ruso en el interior de una cueva de Córcega... [...] había una silla de tijera que sostenía una paleta de pintor. Y junto a la pared iluminada, una dama canturreaba distraídamente mientras decoraba la pared con estas pinturas rupestres" (p.306).

La gracia radica, como en los mejores chistes, en el remate de la frase que el narrador acentúa reproduciendo a continuación unos dibujos de mamuts como los que se pueden contemplar por ejemplo en Altamira. A buen seguro, Jardiel Poncela conocía a Mérimée mejor de lo que se pueda suponer a primera vista. Es de pensar que estaba enterado de la relación que publicó el escritor francés a raíz de su gira por Córcega como Inspector General de Monumentos Históricos. En esta memoria titulada *Notes d'un voyage en Corse* y fechada en 1840, Mérimée señalaba la pobreza arquitectónica de la isla y lamentaba no haber descubierto más que "vestigios horrorosamente dudosos" (Salomon 1992: 8.). Pero quizá esta escena se pueda interpretar también como una alusión al gusto de Mérimée por la mistificación. En efecto, ya en 1825, el escritor francés había publicado un conjunto de obras de teatro que no había firmado con su nombre sino con el de una comediante de su invención, Clara Gazul. Como lo apunta Pierre Salomon, con Mérimée nunca se sabe exactamente lo que es cierto o falso, lo que sacó de otros autores o él mismo imaginó (Salomon 1968: 30).

Más allá del guiño y del aspecto meramente lúdico de una escena que mueve a risa por lo absurdo de la situación, el cotejo de los dos textos pone de relieve una diferencia esencial en la concepción que cada personaje tiene de su actividad artística. Si la miss Nevil de Mérimée se contenta con copiar o reproducir pasivamente, la actitud de Siska en cambio es activa y en cierta medida creativa:

"No pudiendo hacer nada nuevo, resolví volver a lo más antiguo y me dediqué a buscar cuevas y cavernas por todo el mundo para decorarlas con pinturas murales de la escuela rupestre, hechas con los mismos procedimientos del hombre prehistórico." (p.309)

Bajo el humor se trasluce una reflexión del propio autor sobre la creación artística, en su caso la creación literaria. Concebida en el contexto de la deshumanización del arte que ya había diagnosticado el filósofo Ortega y Gasset a principios de los años 20, la narrativa de Jardiel Poncela lleva el sello de su época y refleja los debates que enardecían a artistas, ensayistas y filósofos acerca del nuevo arte y de la muerte anunciada de la novela [3]. La reflexión de Siska entronca con el pesimismo de Ortega ya que ella declara que "En pintura no se puede hacer nada nuevo; los maestros españoles antiguos y modernos lo han hecho todo ya" (p.309). A través de las "Aventuras en Córcega", como a lo largo de su obra narrativa, Jardiel Poncela intenta brindar una solución al problema del agotamiento de la novela tal como se planteaba en la época. Ya que no se puede inventar nada nuevo, lo mejor para él es inspirarse en los clásicos o los "antiguos", valerse de sus recursos (estilísticos, narrativos, retóricos), sustentarse en ellos para que de la imitación nazca una obra original, híbrida, que aúne tradición y modernidad. Éste es el sentido de la parodia en la narrativa de Jardiel Poncela. La transformación lúdica e irónica de un texto famoso, como es el caso de *Colomba*, desemboca en un hipertexto que, arrancando del texto original, lo modifica para integrarlo en el amplio proyecto de renovación de la narrativa que está en el centro de la preocupación de Jardiel Poncela en aquel entonces.

Si la rusa Siska saca algunas de sus características del personaje de miss Nevil, no menos cierto es que su figura se amolda también a la de Colomba, la heroína de Mérimée. En el relato francés, el narrador recurre a la isotopía del salvajismo para configurar el personaje de la vengadora. Colomba es un ser primitivo que infunde sentimientos encontrados, una mezcla de fascinación y de pavor. Su aparición provoca un movimiento de rechazo y un malestar que embarga a los más valientes, incluido su propio hermano:

"Orso, stupéfait, regardait sa soeur avec une admiration mêlée de crainte. [...] Il y avait dans la voix et dans l'attitude de Colomba quelque chose d'imposant et de terrible ; à sa vue, la foule recula épouvantée, comme à l'apparition de ces fées malfaisantes dont on raconte en Corse plus d'une histoire effrayante dans les veillées d'hiver." (*Colomba* p.425 y p.446)[4]

Por su parte, el narrador de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* describe a la rusa Siska como una mujer que "tenía un perfil vigoroso; unos ojos negros, profundos y con un blanco azulado; la frente abombada; la boca, roja, dura y dominante"; retrato que completa un poco después con estos datos: "Tenía una cabellera ferozmente roja y encrespadísimas. Acaso denunciaba violencia de carácter... No hay que olvidar que Medusa era violenta" (p.307). La comparación con la Gorgona se remite a todas luces al pavor que infunde la heroína de Mérimée a sus interlocutores. En realidad, la rusa Siska aparece como un ser híbrido medio varonil medio femenino ya que viste un traje de montar con blusón, corbata y fieltro pero lleva también un "conjunto de sortija, pulsera y pendientes, hecho a base de esmeraldas redondas" (p.307). El personaje de Jardiel Poncela se amolda de esta forma a la figura de Colomba de la que Pierrette Jeoffroy-Faggianelli nos dice: "Si este personaje de vengadora tiene algo de varonil, su feminidad es incuestionable" [5]. La originalidad de Mérimée consiste en haber concentrado rasgos de primitivismo y fiereza en un personaje femenino, rompiendo con la tradición literaria de la mujer corsa sumisa y callada que acata las leyes y decisiones de los hombres.

Jardiel Poncela y el motivo del bandido corso

En los textos que anteceden a la publicación de *Colomba*, la imagen que se desprende de Córcega es la de una tierra salvaje y hasta bárbara, ajena a la civilización de la metrópoli y en la que vive un pueblo de pastores y serranos sediciosos, vengativos y belicosos. Para los viajeros y literatos, el principal aliciente de la isla era el bandido corso considerado en sus distintas modalidades (bandolero, forajido, proscrito), aunque el tipo preferido era el "banditu di onore", un personaje probo, heroico y generoso, muy quisquilloso en lo que tocaba a su honra. Esta imagen es más bien un tópico que traspone por ejemplo toda la literatura española desde el Siglo de Oro. Como lo señala Mathias Ledroit, la palabra "bandido" procede del participio pasivo de "bandire", que significa "proscribir", "exiliar" o "desterrar" [6]. Desde el punto de vista etimológico, el bandido es pues una persona que vive al margen de la ley, fuera del alcance de la justicia. La palabra corsa "banditu" ha conservado este sentido político y no tiene casi nunca un matiz despreciativo [7]. Por lo general, el pundonor y la venganza son las dos causas del destierro voluntario. El "banditu" tiene que huir porque ha querido vengar su honor cometiendo un asesinato. En adelante, su reino será el "macchi" o "maquis", un monte poblado de arbustos, espesuras y matas en el que se esconde e intenta sobrevivir con la ayuda y la complicidad de los habitantes de la comarca. Es de notar que esta imagen romántica no es privativa de la literatura sobre Córcega sino que contribuyó a forjar en España el mito de famosos bandoleros, como José María *El Tempranillo* o Luis Candelas.

Enrique Jardiel Poncela no podía dejar de recoger un motivo tan difundido y trillado. En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, se echa de ver que el autor es consciente de que el personaje del "bandido de honor", sea corso o español, es un tipo cuando no un estereotipo que recorre la literatura desde la época clásica. Da fe de ello el diálogo que entablan en pleno siglo XX personajes que parecen haberse escapado de una comedia de Lope o de Mira de Amescua. En el prólogo de las "Aventuras en Córcega", el lector descubre un grupo de bandidos cortesés y caballerescos que se expresan en una lengua elegante plagada de arcaísmos. Cuando

Mario les pregunta porqué le han salvado la vida, ellos contestan "porque así nos manda hacerlo la ley de Dios nuestro señor, educado náufrago", a lo cual responde Mario con el mismo estilo florido y ampuloso: "¡Oh, gracias, gracias, amigos míos! Dejad que mi fina mano de aristócrata estreche vuestras callosas manos de vagabundos vitalicios." (p.299-300). La comicidad no nace tan sólo del desajuste entre unos locutores vulgares y hasta despreciables por una parte, y por otra la lengua arcaica, la cortesía extremada y el amaneramiento preciosista de su discurso. Jardiel Poncela enfatiza lo absurdo de la situación haciendo que cada parlamento termine por una aposición encomiástica que ensalce las prendas y virtudes de los interlocutores. Si Mario exalta la hidalguía, la dignidad y la generosidad de los bandidos calificándoles de "buenas gentes", "nobles caballeros", "apuestos jóvenes", sus interlocutores no le van a la zaga y le responden con la misma consideración llamándole "carísimo señor", "ilustre caballero", o "educado náufrago" (p.299).

La referencia a la *comedia* del Siglo de Oro se hace aún más patente con la disposición gráfica del diálogo, la supresión de los verbos *dicendi* o declarativos y la introducción de la acotación final ("*Abrazándolos uno a otro*") (p.300). Y para que al lector no le quepa la menor duda acerca del carácter paródico del fragmento, el narrador lo enmarca por dos comentarios metanarrativos colocados al principio y al final. El diálogo se introduce, en efecto, con esta frase en cursiva: "*He aquí cómo tendría que desarrollarse ahora la narración si el autor fuera un idiota*" (p.299) y se cierra con un comentario diametralmente opuesto: "*Pero como el autor no es un idiota, la narración se desarrolla de esta distinta manera*" (p.300). La intervención del narrador deja suponer que a la parodia de las *comedias* del Siglo de Oro le va a seguir una relación de los hechos que se atenga a la realidad de Córcega y pretenda ser objetiva. Pero, en realidad, Jardiel Poncela refuerza el efecto producido por el diálogo enfático y teatral que el lector acaba de leer, proponiéndole una versión romántica a lo Mérimée. De esta forma, el texto de las "Aventuras en Córcega" encierra una doble parodia, a no ser que se considere el diálogo entre Mario y los raqueros como una microparodia del teatro del Siglo de Oro engarzada en una parodia más amplia, la de la literatura romántica.

En el prólogo de su antología *Corse noire*, Roger Martin señala que una etimología caprichosa, vigente durante dos siglos, pretendía que las palabras "corso" y "corsario" tenían el mismo origen (Martin 2001: 5). Jardiel Poncela recupera este dato para acentuarlo y deformarlo cumpliendo otra vez con las preceptivas de la parodia. En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, el autor español condensa las imágenes del corsario y del bandido fundiéndolas en la figura del pirata. El héroe se encuentra al principio del episodio en la barca de "cinco raqueros", los cuales son, según el diccionario de la Real Academia, "rateros que hurtan en puertos y costas". Al abrir el relato con la presentación de estos personajes, Jardiel Poncela subvierte de entrada el tópico del bandido simpático y heroico que malvive en el "macchi" entre peligros y sobresaltos. Los personajes de las "Aventuras en Córcega" no se individualizan ya que el narrador los presenta casi siempre agrupados. Además, cada pirata se caracteriza por un solo rasgo reiterado machaconamente [8]. La estilización tiende a la caricatura puesto que a cada aparición de un bandido, se le designa con el mismo calificativo hiperbólico, generalmente enmarcado por la doble mención de su nombre: "Paolo, el terrible Paolo", "Beppo, el espantable Beppo", "Vicentello, el aterrador Vicentello". El procedimiento es similar cuando los bandidos se presentan juntos: "Y el espantable Beppo, el aterrador Vicentello, el tremebundo Tomaso y el imponente Orlanduccio acudieron a proa" (p.300). Asimismo, en la página siguiente se lee: "Entretanto, allá en la proa, el espantable Beppo, el terrible Paolo, el aterrador Vicentello, el imponente Orlanduccio y el tremebundo Tomaso hablaban entre sí" (p.301).

La mecanización del procedimiento de designación de los bandidos, junto con la elección de cinco epítetos de contenido semántico parecido, contribuyen a confundir a los bandidos o reunirlos en una misma figura hiperbolizada. Su calificación tan escueta y simplificada les quita la categoría de personajes y los designa como estereotipos. Al confabularse colectivamente contra el pusilánime protagonista, al que aterrorizan con su gesto esquivo y su actitud amenazadora, entroncan directamente con el tipo del "malo" o del "traidor alevoso" del melodrama decimonónico. Con todo, igual que para el conjunto de las "Aventuras en Córcega", el modelo privilegiado sigue siendo el de los personajes de Mérimée como se ve en el ejemplo siguiente. En el capítulo segundo de *Colomba*, el capitán de la goleta y Orso hablan en corso pero cuando quieren estar seguros de que los dos ingleses, miss Nevil y su padre, no entienden lo que dicen, recurren a lo que el narrador llama "el lenguaje de los signos":

"Celui-ci (le patron de la goélette) plaça son index sous son œil gauche et abaisse les deux coins de la bouche. Pour qui comprend le langage des signes, cela voulait dire que l'Anglais entendait l'italien et que c'était un homme bizarre. Le jeune homme sourit légèrement, toucha son front en réponse au signe de Matei, comme pour lui dire que tous les Anglais avaient quelque chose de travers dans la tête" (*Colomba* págs.320-321; el subrayado es mío) [9]

Jardiel Poncela aprovecha este aspecto, a la vez original y humorístico, de la comunicación entre los dos personajes de *Colomba* y otra vez busca en el melodrama los materiales que le permitan elaborar una caricatura. Por supuesto, el autor, que es ante todo un comediógrafo, conoce a fondo el teatro, sea clásico o popular, antiguo o moderno, y pudo echar mano de este fondo para diseñar su microparodia. Pero también es notoria la afición de Jardiel Poncela al cine y es en este nuevo medio de expresión artística en el que busca ideas y medios para regenerar una narrativa moribunda o por lo menos esclerotizada (François : 2005). Por los años 20, el público madrileño descubría en las pantallas las obras maestras del cine expresionista y los melodramas de Hollywood en que los actores encarnaban personajes inquietantes y perversos al acecho de

futuras víctimas. Es obvio que, en las "Aventuras en Córcega", Jardiel Poncela se divierte a costa de los actores del cine mudo, inspirándose en su actuación hiperbólica que se traducían en gestos, ojos desorbitados, muecas y aspavientos para suplir a la ausencia de palabras. La escena en que Mario se enfrenta con los temibles raqueros se parece a una secuencia de película muda [10]. Frente a la incompreensión del protagonista que no logra captar los matices de un idioma compuesto de "una mezcla de dialecto corso y jerga marina" (p.300), los cinco "corsos del mar" deciden hablar por gestos :

"Paolo [...] puso una cara feroz, hizo ademán de dar una puñalada, se tiró de los cabellos, pegó patadas al aire, fingió que alguien le suplicaba y se cruzó de brazos en una actitud dura, soberbia y desdeñosa." (p.302)

Pero, al contrario del espectador de la época que no tenía dificultades para interpretar las actitudes estereotipadas de los actores en la pantalla, Mario se equivoca cada vez acerca de las intenciones de los bandidos. Es sin duda alguna esta incapacidad para descifrar un lenguaje codificado y convencional la que provoca la risa del lector-espectador tan ducho en esta materia. La incompreensión del protagonista nace de la imagen falsa y novelesca que sin duda éste tiene de los bandidos.

En Mérimée, como en toda la literatura anterior, destaca pues la figura del bandido honrado y generoso que considera indignante robar. Como lo indica el hermano de Colomba: "Il y a plus d'assassinats chez nous [...] que partout ailleurs ; mais jamais vous ne trouverez une cause ignoble à ces crimes. Nous avons, il est vrai, beaucoup de meurtriers, mais pas un voleur." (*Colomba* p.332) [11]. Si el "banditu" corso no se rebajaría nunca robando, tampoco juzga digno aceptar dinero o dádivas que él no merece. Para el bandido, la ley de la hospitalidad es sagrada y no tiene por qué ser recompensada. Cuando Orso ofrece a Brandolaccio algunas monedas a cambio de la comida que acaba de compartir con él, el famoso bandido las rechaza ofendido (*Colomba* p.394). A Brandolaccio Savelli le gusta vanagloriarse de su pasado militar y recordar que participó en la famosa batalla de Waterloo a raíz de la cual, viendo confirmada la derrota de Napoleón, decidió desertar. Aunque proscrito, afirma rotundamente su diferencia respecto al despreciable ladrón que se dedica a despojar a viajeros y campesinos:

"Si j'étais un coquin, poursuivait Brandolaccio, une canaille, un supposé, je n'aurais qu'à ouvrir ma besace, les pièces de cent sous y pleuvraient [...] Mais je suis un homme d'honneur, mon lieutenant." (*Colomba* p.391) [12]

Ahora bien, los raqueros con quienes se encuentra Mario en sus "Aventuras en Córcega" se sitúan al extremo opuesto de los "banditi di onore" de la novela corta de Mérimée. Para los feroces piratas de Jardiel Poncela, todo se paga, y el rescate de Mario no es un acto altruista, humano y generoso sino un servicio que tiene un precio que el beneficiario tiene que pagar. Aunque los raqueros no saben hablar español, sus ademanes, gestos y demás aspavientos no dan lugar a dudas en cuanto a sus intenciones:

"Ahora [Paolo] se metió las manos en los bolsos de su mugriento traje de paño, hizo ademán de contar dinero y extendió hacia Mario su mano abierta. [...] Cuatro manos más se extendieron, también abiertas, hacia el joven" (p.302).

Al contrario de lo que pasa en *Colomba*, Mario no disfruta de la protección de bandidos de noble corazón, defensores de los débiles y necesitados sino que tiene que aguantar las consecuencias de la codicia de los piratas. Apenas salvado, Mario vuelve a convertirse en náufrago ya que los raqueros lo tiran por la borda al ver que no puede pagar el rescate. A los ojos de los bandidos de Jardiel Poncela, el protagonista no es más que un trasto inútil del que hay que deshacerse cuanto antes si no puede ofrecer nada provechoso.

Pierrette Jeffroy-Faggianelli señala que dentro de la acción dramática de *Colomba*, las escenas en que aparecen los bandidos se configuran como secuencias cómicas. La estudiosa francesa consigna la opinión de unos cuantos críticos que consideran que los personajes de Mérimée son bandoleros "de opereta", superficiales y poco verosímiles. Uno de ellos, G. Roger se pregunta incluso si el autor francés no habrá querido diferenciarlos de los bandoleros españoles, téticos y taciturnos, haciendo de sus homólogos corsos unos personajes habladores y jactanciosos (Jeffroy-Faggianelli 1979: 253). Ahora bien, si la parodia se asienta en el principio de inversión y de mundo al revés, ¿no acertó Jardiel Poncela al poner en escena unos bandidos muy parcos en palabras que hasta se comportan como mudos? Un fragmento de las "Aventuras en Córcega" muestra que el autor español debía de compartir la opinión de los críticos citados por Pierrette Jeffroy-Faggianelli según los cuales los bandidos corsos de la literatura francesa se parecen a los bandoleros del género chico o de la opereta:

Los cuatro compadres de Paolo contestaron a un tiempo, muy afinadamente, con esa facilidad y esa destreza que para improvisar coros de opereta tienen los italianos : - *Non capiiiscooo!*" (p.300)

Esta comparación es tanto más interesante cuanto que la entrada en el relato de las aventuras de Mario se hace mediante el fragmento de una canción cuya lengua es fácil de confundir con el italiano ("*¡S'entrassi 'ndru paradisu, santu, santu, / E nun truvassi a tia, mi n'esciria!*"). Como lo hemos visto, la comicidad estriba

en el contraste caricaturesco entre la letra tierna y sentimental y el aspecto de los aterradores piratas que la corean [13]. La recuperación paródica de los versos de la "Serenata di Zivaco" puede aparecer así como el desencadenante del proceso de desmitificación llevado a cabo por el escritor español, un proceso que culmina con la representación de la "vendetta" a la que Jardiel Poncela dedica más de la mitad del episodio de las "Aventuras en Córcega".

El escenario de la *vendetta* y el retrato de los protagonistas

Según el diccionario, "vendetta" significa "venganza" y es una voz que designa en Córcega "la enemistad que proviene de una ofensa y se transmite a todos los parientes de la víctima". *Colomba* es ante todo la historia de una *vendetta* y de una vengadora que pone todo su afán en el cumplimiento de lo que ella considera un deber sagrado. En ningún momento cejará en su empeño y a lo largo del relato no deja de hostigar a su hermano Orso instigándole a actuar y a lavar la honra de la familia. De lo que se trata es de vengar el asesinato del padre que ella achaca a sus enemigos, los Barricinis.

En las "Aventuras en Córcega", Jardiel Poncela lleva a cabo una reorganización de los elementos de la historia de la *vendetta* empezando por los nombres de los personajes. En el relato de Mérimée, los dos hijos Barricinis se llaman respectivamente Orlanduccio y Vincentello, nombres que recupera Jardiel Poncela, pero para bautizar con ellos a dos de sus feroces raqueros [14]. Asimismo, "Brando", apócope de Brandolaccio, era el nombre de uno de los bandidos de Mérimée y pasa ahora a designar al padre de la familia enemiga. El juego onomástico permite así la transferencia de rasgos de unos personajes a otros, y en particular de sus connotaciones cómicas. Pero Jardiel Poncela no se contenta con esta sutil modificación sino que va mucho más lejos en la designación de las dos familias a las que atribuye los apellidos tan sugestivos como ridículos de "Cretinacci" e "Idiotinni". Otra vez, el novelista español nos introduce en el ámbito de lo burlesco ya que el primer apellido puede aparecer como un homenaje a André Deed, a quien se suele considerar como el primer actor burlesco. En efecto, este artista encarnaba, a finales de los años 10, un personaje muy popular en Europa, cuyo nombre variaba según los países aunque conservando siempre un valor cómico, como el de "Cretinetti" con el que se le conocía en Italia.

Algunas semanas después de la publicación de *Colomba*, el famoso crítico francés Sainte-Beuve hizo una reseña de la novela corta de Mérimée comparando a *Colomba* con la *Electra* de la tragedia clásica. Rápidamente esta interpretación del personaje de la vengadora se convirtió en un lugar común recogido por varios estudiosos de Mérimée. Pascaline Mourier-Casile señala a este respecto que "con la pareja formada por los dos hermanos (*Colomba* y *Orso*), a los que une indisolublemente el cumplimiento de la venganza, Mérimée vuelve a escribir a su modo la historia de *Orestes* y *Electra*" [15]. Por su parte, Pierrette Jeoffroy-Faggianelli recuerda que, en las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides, *Electra* encarna la venganza y se muestra cada vez más violenta mientras que su hermano *Orestes* parece más débil. Además, la virginidad esquivada de las dos vengadoras refuerza el lazo entre la heroína clásica y el personaje de Mérimée (Jeoffroy-Faggianelli 1979: 371). Para terminar, la estudiosa francesa añade que *Colomba* encarna también el remordimiento para *Orso*, a quien ella persigue como las *Erinias* de Esquilo en las *Euménides* (Jeoffroy-Faggianelli 1979: 372). Jardiel Poncela no ignora esta dimensión trágica del personaje de Mérimée pero reinterpreta el tema de la venganza en clave lúdica. En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, el narrador condensa dos momentos de la obra del francés, el de la "ballata" que se desarrolla dentro de la casa del muerto y el cumplimiento de la venganza que tiene lugar en el exterior, en un lugar apartado y solitario. En la primera escena de *Colomba*, los personajes se hallan reunidos en una habitación cerrada. La reducción del espacio contribuye a dramatizar el enfrentamiento entre las dos familias enemigas que culmina con la "ballata", canto de odio y venganza improvisado por *Colomba* y cuya letra se puede interpretar no sólo como un reto a los *Baricinis* sino como un verdadero llamamiento al asesinato.

En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, la acción pasa también en un espacio cerrado en el que están reunidos los dos clanes enemigos a la espera del momento preciso, las once de la noche, hora en la que comiencen las hostilidades. La indicación temporal acompaña la escena, funcionando como un poderoso resorte dramático. Pero el narrador procura desactivar la carga trágica de la escena. A diferencia del famoso plazo de los dramas románticos que solía arrastrar a los protagonistas hacia su destino fatal, la indicación temporal no es verbal y abstracta sino que se materializa bajo la forma de un "reloj de cuco", convocando en seguida la imagen de un mecanismo que hace brotar alguna figurilla de la caja en que estaba encerrada. Como lo señala el filósofo Henri Bergson: "[Se conseguirá] un efecto jocoso cada vez que se desarrolle un símbolo o un emblema en el sentido de su materialidad y se pretenda otorgar a este desarrollo el mismo valor simbólico que el emblema" [16]. El narrador acentúa aún más lo grotesco de la presencia del reloj de cuco recurriendo a una técnica más propia del cómic que de la tragedia, es decir: la onomatopeya. Así, en el momento álgido de la escena, un comentario tautológico, ya gracioso por lo absurdo e inútil, introduce dos renglones en los que se repite once veces de manera mecánica la onomatopeya "cu-cú":

El reloj comenzaba a dar los once golpes que suelen dar los relojes para indicar que son las once.

cu-cú cu-cú cu-cú cu-cú cu-cú cu-cú

El afán desmitificador y subversivo de Jardiel Poncela se manifiesta también en la descripción del ambiente que reina en la sala. El narrador finge recalcar lo solemne y dramático del momento con la recuperación de un léxico específico en el que se destacan términos como "tragedia", "sangre", "asesinatos" o "muerte". Pero el mismo narrador procura también desvirtuar el significado de estas palabras y despojarlas de su contenido emocional o dramático al engazarlas en un contexto lingüístico impropio y chocante que produce un efecto grotesco. Éste es el caso de una frase como "Oía el aire a tragedia y a manteca rancia" (p.318), en la que el zeugma, al reunir en el mismo plano sintáctico dos términos pertenecientes a campos semánticos totalmente diferentes, repartidos entre registro abstracto y registro concreto, produce una disonancia graciosa. El mismo efecto grotesco surge del empleo de los adjetivos "turbador" y "exquisito" que se suelen emplear para describir actos y sentimientos delicados y refinados pero que aparecen aquí en un contexto de brutalidad extremada o de matanza: "¿No es turbador y exquisito -pregunta uno de los personajes- pensar que dentro de unos minutos este comedor estará decorado por veinticinco o treinta cadáveres?" (p.316). Esta reflexión podría remitirse al famoso título de la obra de Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Pero, la dimensión hipérbolica de la violencia, así como el uso impropio del participio "decorado" que desvía la atención sobre la materialidad del asesinato, bastan para conferir a la pregunta, y por ende a la situación, una dimensión cómica y grotesca.

Pascaline Mourier-Casile recuerda que, en Córcega, todo pasa entre corsos dentro de una comunidad autárquica, indiferente a cualquier tipo de influencia exterior (Mourier-Casile 1989: 13). En la posada de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, casi nada ha cambiado desde hace más de un siglo. El lugar no ha sufrido los estragos del tiempo y el dueño y sus parroquianos viven ajenos a la evolución de la sociedad moderna. Cuando llega Mario, el huésped le ofrece un traje que, según el narrador, había estado "de moda en el país allá por el año 1801" (p.314). Luego el narrador apunta la lista de cada prenda de vestir que ha de llevar Mario y notamos que se corresponden con las ropas que Colomba le manda a su hermano que vista a su regreso a la isla. Mario y Orso llevan la misma "chaqueta de pana verde, con un gran bolsillo a la espalda" y el mismo "gorro de pana negra bordado en azabaches" llamado *barreta pinsuta*. (*¡Espérame en Siberia, vida mía!*, p.314 y *Colomba*, p.383). Aunque el narrador jardielesco no añade a la descripción ningún comentario irónico, el lector de Mérimée se acuerda de que este atuendo le había parecido a Orso un disfraz de opereta: "J'ai l'air d'un vrai brigand de l'Ambigu-Comique" [17].

En Córcega, la venganza es asunto privado de los miembros del clan e impera en la isla la ley del secreto. Jardiel Poncela invierte la situación al hacer de la escena de la venganza un espectáculo público a los que asisten no sólo los huéspedes de la posada, sino turistas, aldeanos y "muchos curiosos, inflados de avidez por presenciar la batalla" (317). Entre los que acuden a la cita están Mario y Siska, la pintora rusa, enardecida por la perspectiva de una bella matanza:

"nos divertiremos: va a haber tragedia en la posada. Apresuremos el paso para no perdernos detalle [...] ¡Corra usted! ¡Corra usted! -exclamaba Siska Takadiawna-. Nunca me perdonaría haberme perdido ese espectáculo..." (págs. 312 y 314)

Al transformar la venganza privada y tácita en espectáculo, Jardiel Poncela introduce entre la escena y el lector una distancia que se mantiene a lo largo de la secuencia gracias a los comentarios que hacen de los actores de la tragedia unos "gladiadores" dispuestos a proporcionar al público "estos momentos de emoción [que] valen por años enteros de vida" (p.318). El proceso desmitificador se completa con la descripción de los enemigos. Si Colomba y su hermano Orso tienen rasgos específicos que favorecen su comparación con personajes heroicos y míticos de la tragedia griega, la figura del vengador en las "Aventuras en Córcega" ha perdido esta unicidad, este carácter extra-ordinario o fuera de lo común, que distingue al héroe del resto de los mortales. Jardiel Poncela pone en escena un grupo de diecinueve "vengadores" para el clan de los Idiotinnis y otro de veintidós para los Cretinaccis. La proliferación hipérbolica corre pareja con la trivialidad de los protagonistas ocupados en jugar tranquilamente al dominó. Estamos muy lejos de la escena de la "ballata" de *Colomba* que había desencadenado la furia homicida de la protagonista y la encarnizada pelea de la que Orso hubiera salido malparado sin la intervención violenta de su hermana.

En cuanto al retrato de los protagonistas, críticos y estudiosos han resaltado el estilo sobrio y lapidario de Mérimée, muy alejado del énfasis trasnochado de los románticos. Las descripciones de Orso son, por lo general, muy escuetas y le bastan al narrador unas cuantas palabras para esbozar un retrato positivo y hasta halagador, aunque no excepcional, del protagonista: "Alors seulement Miss Nevil remarqua que le jeune lieutenant avait de fort grands yeux, des dents blanches, une taille élégante, de l'éducation et quelque usage du monde" (*Colomba* p.332) [18]. En las "Aventuras en Córcega", Jardiel Poncela no resiste la tentación de parodiar este estilo tan característico del escritor francés yuxtaponiendo también sintagmas compuestos de un substantivo y un solo adjetivo, pero destruye el valor encomiástico del retrato añadiendo, según la técnica del chiste, un remate gracioso, en este caso una perogrullada: "diecinueve hombretones de rostros bronceados, cabellos negros y narices provistas de dos agujeritos" (p.317). La introducción de este rasgo final, incongruente por ser excesivamente trivial, confiere a la descripción de los vengadores un matiz no ya insólito sino absurdo. Otra vez, el arte del narrador está más cerca de la caricatura o del tebeo que de la descripción literaria.

Muchos viajeros, escritores y ensayistas han señalado el papel descatado del padre y su sacralización en la sociedad tradicional corsa. Él es el guardián del honor del clan y encarna las virtudes cardinales de los habitantes de la isla: la dignidad y la virilidad. El padre infunde respeto e incluso temor a los miembros de la familia y nadie se atrevería a llevarle la contraria. En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, El narrador enfatiza el carácter arisco y altanero de los dos padres que se desafían a distancia, intercambiando "miradas fúlgidas" y haciéndose "gestos de aborrecimiento" (p.317). Cuando suena la hora señalada para la venganza, los dos jefes se ponen de pie "tremolantes de furor" para increpar a sus "respectivas tropas filiales" (p.319). Esta actitud teatral y el léxico escogido por el narrador hacen de ellos verdaderos personajes de melodrama como lo sugiere también lo enfático de sus réplicas cuajadas de signos de admiración: "¡¡Sed implacables, descendientes míos!!", "¡¡Sembrad entre ellos la muerte y el exterminio!!", "¡¡Que no quede ni uno solo de esa raza maldita!!" (págs.319 y 318). Aquí, Jardiel Poncela parece inspirarse más bien en otro autor francés, Honoré de Balzac, quien había escrito, diez años antes que Mérimée, es decir en 1830, una novela corta titulada *La Vendetta*. Lo que se trasluce en el relato del famoso novelista francés es su afición al teatro que asoma en su escritura melodramática. Como lo apunta Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, el lector tiene a menudo la impresión de que Bartolomeo [el padre de *La Vendetta*] interpreta el papel de un corso de melodrama cuya actuación exagerada señala el narrador de manera sistemática" (Jeoffroy-Faggianelli 1979: 233) [19].

En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Jardiel Poncela se burla de la representación melodramática que de las costumbres corsas nos brindan autores como el Balzac de la época romántica. A pesar de su actuación enfática y de su tono grandilocuente, los personajes de las "Aventuras en Córcega" no logran impresionar ni otorgar a la escena una dimensión trágica. Al contrario, el narrador procura anular los efectos patéticos recurriendo a la deformación hiperbólica y a la hibridación. En efecto, el registro utilizado por los personajes no se mantiene de manera homogénea a lo largo de su actuación sino que dentro de un mismo parlamento se mezclan fragmentos de discurso enfático y culto con otros de léxico y tonalidad más trivial y burlesca como ocurre en el ejemplo siguiente: "¡A ellos, hijos míos! ¡¡Hacedlos cisco!! ¡¡Saltadles al cuello!!..." (p.318). La gesticulación de los jefes, sus gritos desaforados y las expresiones coloquiales con que salpican sus parlamentos los designan más bien como personajes cómicos.

Aunque el discurso solemne y enfático de los cabezas de familia parece indicar que Jardiel Poncela se inspira más en Balzac que en Mérimée, el autor español no abandona su principal fuente de inspiración como lo demuestran los nombres atribuidos a estos personajes. En efecto, los dos jefes de las "Aventuras en Córcega" se llaman Orso Idiotinni y Brando Cretinacci, siendo Orso y Brando los nombres que Mérimée atribuye respectivamente a su protagonista y a un "bandito di onor" en *Colomba*. Es obvio que el blanco de la ironía de Jardiel Poncela es ante todo el protagonista masculino de Mérimée ya que no se contenta con asociarle al apellido degradante "Idiotinni" sino que el narrador juega con la etimología de la palabra "Orso" procedente del latín "ursus" que significa "oso". Así, cuando el personaje se alza soberbio y digno instando a sus hijos a que saquen venganza de los Cretinaccis, "porque son nuestros rivales; ¡y porque la nobleza de nuestra sangre así lo exige!" (p.320), el narrador no deja de precisar el tono con que pronuncia estas palabras: "El anciano Orso gruñó". El verbo "gruñir" estrechamente ligado en el plano sintáctico con el nombre del jefe logra resemantizar dicho nombre provocando una sutil animalización del personaje.

El tratamiento paródico de la vendetta y del "debito di sangue"

En su libro sobre la imagen de Córcega en la literatura romántica, Pierrette Jeoffroy-Faggianelli indica que Prosper Mérimée fue el primero en pormenorizar los antecedentes de una *vendetta* cuyo desarrollo nos cuenta a lo largo del capítulo sexto de *Colomba*: "Mérimée da la impresión de la verdad al anclar en el tiempo y en lo cotidiano algunos hechos, precisos en cuanto a la descripción de las circunstancias, complejos en cuanto al relato de las relaciones humanas que se instauran." (Jeoffroy-Faggianelli 1979 : 352) [20]. El narrador de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, a ejemplo del de Mérimée, introduce también una analepsis en su relato para evocar las rivalidades, enemistades y venganzas que jalonaron la historia de los dos clanes a lo largo de los siglos. Y empieza, como en *Colomba*, por apuntar la fecha precisa a la que se remonta la enemistad entre Idiotinnis y Cretinaccis, en este caso el año 1342. Pero pronto se distancia de su modelo para brindar al lector una versión burlesca de las peripecias de la historia y de los enfrentamientos sangrientos que diezmaron a los dos clanes:

"[...] el padre de Giocanto cogió a Ghilfuccio por detrás y le partió en cinco trozos la cabeza, sabido lo cual por el padre de Ghilfuccio buscó al matador y se hizo un gorro con su estómago.[...] a la mañana siguiente Memmo y Sarddi, supervivientes de los Idiotinnis, entra[ron] en la mansión de Paoli y colgar[on] de las almenas a Paoli, a Brivio, a Chianti, a Bruccio, a Bastio, a once soldados, a un canario, a un perro, a dos halcones y a tres gatos mellizos. Y la nodriza de Bruccio dos semanas después despachurraba con una viga, tirada a voleo, a Memmo y a Sarddi." (p.312)

El lector reconoce fácilmente, en la evocación jardieleca de la *vendetta*, la extravagancia y la exuberancia de los cortometrajes de El Gordo y el Flaco en que los personajes rivalizan en ingenio e invención para agredir y humillar a sus adversarios. Asimismo, como en las primeras películas cómicas, el frenesí devastador

de los actores burlescos lo arrasa todo derribando juntamente a hombres, animales y cosas. Aunque la imagen del estómago convertido en gorro se remite más bien al ámbito del cómic, se nota que la influencia del cine está claramente reivindicada por el narrador quien concluye el relato de la venganza con esta comparación: "la lucha entre las familias continuó como una película de serie" (p.313). No cabe duda de que el tratamiento burlesco de la *vendetta* en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* destruye este famoso "efecto de realidad" que Mérimée procuraba dar a su relato, y alivia al mismo tiempo la historia de su carga dramática.

En las "Aventuras en Córcega", como en algunos relatos de la época romántica, la nueva generación se distancia de las costumbres sangrientas y arcaicas de la *vendetta* tan ajenas a la ley de los tribunales. Uno de los jóvenes se atreve así a pedir a su padre que justifique su petición: "¿Con qué derecho, di, con qué derecho exigéis de nosotros que matemos a los Cretinaccis?" (p.320). Pero, para el jefe del clan, la respuesta es obvia y no admite discusiones: "¿Y tú me lo preguntas? Porque son nuestros rivales; ¡y porque la nobleza de nuestra sangre así lo exige!" (p.320). La asociación de las palabras "sangre" y "nobleza" hace resurgir el recuerdo de los dramas de honor del teatro clásico, y en particular de las obras de Calderón de la Barca que también sufrirán en otros momentos los efectos disolventes de la parodia jardielesca (François: 2005). En estas piezas, sangre y honor van vinculados y es a la mujer a la que le toca preservar la reputación de la familia, procurando no mancillar el nombre ilustre con una conducta indecorosa.

El tema de la relación extraconyugal y del hijo espurio es un tópico que Jardiel Poncela subvierte aquí. Los dos jefes de familia apelan en efecto a la nobleza de la sangre de sus hijos para que se cumpla la venganza que ha de lavar el honor del clan. Pero, en el caso de los Idiotinnis y de los Cretinaccis, los herederos son, o bien de origen humilde, o de origen desconocido. Como lo explica el narrador al terminar la evocación de las causas de la *vendetta*, ninguna de las dos familias tenía sucesión y la lucha iba a extinguirse por sí sola por falta de combatientes. Por eso "Orso encontró una solución: dedicó un año a viajar por Italia, y al año se halló en posesión de diecinueve hijos naturales, obtenidos con diecinueve mamás diferentes". Mientras tanto, Brando Cretinacci "se trasladó a Roma, fue recto a la Inclusa y sacó de allí veintidós nenes de seis meses." (p.313). Esta situación tan insólita como extravagante es la que les facilita a los herederos un pretexto para no acatar la ley de la "*vendetta*". Uno de ellos evoca su origen plebeyo con tono irónico: "nosotros somos todo lo nobles que pueda serlo un traperero, y por tanto haríamos el beduino procediendo como aristócratas legítimos." (p.321). Y en seguida interviene el descendiente del clan enemigo para interpelar a su propio padre con estas palabras:

"Si los Idiotinnis acaban de decirle a su padre que ellos no son nobles por la línea materna, imagínate lo que tendremos que decirte a ti nosotros que hemos tomado el biberón en una Inclusa y que ignoramos si nuestros verdaderos padres fueron los descendientes de los Duxó coleccionistas de capicúas..." (p.321)

Si Jardiel Poncela recoge y desarrolla el tema de la nobleza de la sangre, cabe señalar que, para el curso de la época romántica, es ante todo la noción de "*debito di sangue*" la que está estrechamente relacionada con el concepto de *vendetta*. Dicha expresión alude a la deuda que todos los miembros del clan contraen respecto a la familia afrentada. Esta ley del talión es la que debe acatar muy a pesar suyo el hermano de Colomba pues, entre los corsos, la venganza reviste un carácter sagrado y sangriento. El acierto de Mérimée es haber hecho del dilema de Orso el nudo de la acción. A lo largo del relato, el hermano de Colomba vacila entre las costumbres ancestrales y bárbaras que exigen que cumpla su deber filial vengando el honor de la familia con el asesinato de su rival y el acatamiento a la ley oficial del continente en que ha vivido durante dos años. Como lo revela uno de sus monólogos interiores, Orso busca el medio de "concilia[r] sus ideas corsas y sus ideas francesas" y de encontrar una salida a este "combate entre su conciencia y sus prejuicios" (p.386).

Jardiel Poncela resuelve a su modo el dilema de Orso haciendo de los supuestos vengadores de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* unos personajes abúlicos que ni siquiera se plantean el problema de la venganza o del perdón sino que, por cobardía, por pereza o por desidia se niegan a tomar las armas y arriesgar su vida. Es obvio que para los hijos de Orso el "*debito di sangue*" ya no tiene el sentido sagrado que le han dado los corsos a lo largo de los siglos ya que uno de ellos se atreve a contestar a su padre: "Ni yo ni ninguno de mis dieciocho hermanos estamos dispuestos a perder un solo glóbulo rojo" (p.320). Otra vez el efecto cómico nace de la resemantización de la palabra "sangre", utilizada anteriormente por el jefe del clan en su sentido metafórico. El hijo subvierte la expresión congelada "*debito di sangue*" interpretándola al pie de la letra o sea desviando la atención hacia su materialidad como lo explica Bergson.

El proceso de degradación desemboca en la subversión del estereotipo del hijo digno, valiente y respetuoso, dispuesto a acatar escrupulosamente las decisiones u órdenes del jefe del clan. El narrador de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* pone en escena dos grupos nutridos de personajes indóciles que desatienden las llamadas directas a la venganza para seguir jugando tranquilamente al dominó. Cuando por fin uno se sulfura y se levanta "bramando" y "dando dos puñetazos en la mesa" (p.320), no es el odio al enemigo lo que provoca su furor sino la pertinacia y las imprecaciones de su padre al que reconviene de manera soez e insultante:

"¿No te vas a callar nunca, viejo imbécil? Hace media hora que soportamos tus majaderías y ya es tiempo, ¡por la *madonna* de Portinari!, de que cierres el pico. ¿Todavía no has comprendido que no nos da la gana de matarnos?" (p.320)

Hasta el final del episodio de la "*vendetta*", Jardiel Poncela sigue burlándose de la ley tácita del derecho consuetudinario según la cual sólo el asesinato puede satisfacer la deuda. En su estudio sobre *Colomba*, Pascaline Mourier-Casile apunta una frase que se ha convertido en axioma para los corsos: "non si vende il sangue" ("la sangre no se vende)" (Mourier-Casile 1989 : 274). En las "Aventuras en Córcega", el lector asiste a la subversión de los valores y a la degradación del personaje del vengador cuando uno de los hijos desnaturalizados se levanta para pedir dinero, algo que hasta los bandidos de *Colomba* se negarían a hacer por considerarlo una afrenta a su honor :

"Si quieres que exterminemos a los Idiotinnis, págalo fuerte... Pero como no has de abrir tu bolsa porque eres más agarrado que una barandilla, despídete de ver muertos a los Idiotinnis de otra cosa que no sea una epidemia de *grippe*..." (p.321)

Esta réplica vergonzosa no deja de provocar una fuerte conmoción en los jefes de los dos clanes. A la manera de los personajes del melodrama, estos padres no resisten este último golpe que precipita su muerte. Pero el desenlace fatal e inesperado no suscita ninguna emoción en el narrador que concluye el episodio de la manera más neutra y distanciada: "Y el pleito de odios entre Cretinaccis e Idiotinnis quedaba zanjado para siempre en Córcega, desde el estrecho de Bonifacio hasta Bastia y desde Gessi hasta la punta di Girato" (p.322). Aquí, como en la novela corta de Mérimée, no es la acción voluntaria del vengador sino el azar el que solventa el conflicto poniendo término a una enemistad de siglos.

Algunos estudiosos han resaltado el tratamiento irónico del tema de la venganza en *Colomba*. Patrick Berthier habla así de "guiño del autor" y dedica un capítulo de su libro al humor de Mérimée y a la actitud distanciada de su narrador (Berthier 1992: 114). En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Jardiel Poncela va más allá de la ironía ya que el narrador se encarga de relatar el desenlace en clave burlesca, reduciendo la muerte de los dos jefes a una pantomima cuya descripción complementa con unos símiles grotescos: "El anciano Brando [...] abrió sus brazos, los agitó perdidamente y cayó, como el Imperio de Occidente, emitiendo un resoplido" (p.321). Por su parte, Orso "resopló también, abrió sus extremidades como se abre un bazar de ropas hechas y se derrumbó sobre el mármol de narices" (p.321). Así descritos, los dos jefes pierden su categoría de personajes trágicos para convertirse en peleles que gesticulan en el tabanque de muñecos de Jardiel Poncela.

Si la muerte repentina de los dos jefes enemigos defrauda a los espectadores reunidos en la posada a la espera de una bella matanza, provoca sorprendentemente la desesperación de los herederos que, como en las tragedias antiguas, "gemían, de rodillas junto a los cadáveres" (p.324). Pero el narrador desengaña pronto al lector indicando que el desconsuelo de la familia no es causado por el dolor de la pérdida o el remordimiento, sino por la codicia o el afán de lucro:

"Los cuarenta y un hijos adoptivos y naturales estaban inconsolables por las muertes de Brando y Orso, que les dejaban en la ruina, pues ambos ancianos se habían gastado hasta el último céntimo en preparar años enteros la frustrada venganza" (p.324).

El episodio de las "Aventuras en Córcega" termina, como en los mejores cortometrajes del cine burlesco, con una secuencia de persecución tras el pobre Mario, a quien los herederos achacan la responsabilidad de su "tragedia". Jardiel Poncela sigue otra vez los pasos de Mérimée quien había concluido *Colomba* con la evocación de la superstición más difundida en Córcega, la famosa "*annocchiatura*" o "mal de ojo". Al final del relato francés, cuando la protagonista se aleja después de despedirse cruelmente de su viejo enemigo, uno de los personajes presentes la señala a su hija diciéndole : "Tu vois bien cette demoiselle si jolie [...], eh bien, je suis sûre qu'elle a le mauvais oeil" [21]. De la misma forma, al final de las "Aventuras en Córcega", el narrador apunta que unos "extranjeros recién venidos se habían subido encima de la gran mesa para asegurar que conocían personalmente al hombre que hiciera «mal de ojo» a Orso y Brando" (p.324). Y otra vez, el narrador se sustenta en las explicaciones de Mérimée para desvirtuar el sentido de la expresión interpretándola literalmente. Si el escritor francés explicaba, en una nota a pie de página, que la "*annocchiatura*" es una "fascination involontaire qui s'exerce, soit par les yeux, soit par la parole" [22], el protagonista de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* restituye a la palabra su sentido recto. Así, cuando la rusa Siska le pregunta: "¿Cómo se le llama en España al «mal de ojo»?", el protagonista le responde sencillamente: "Conjuntivitis" (p.315).

Conclusión

El análisis de las "Aventuras en Córcega" muestra a las claras que Enrique Jardiel Poncela se aprovechó de muchos elementos de *Colomba* para elaborar su microparodia. Sin embargo, algo nos llama la atención y es que, en ningún momento, el autor español cita esta fuente directa. Ahora bien, ¿cómo explicar este silencio en un escritor que odia el plagio y nunca echaría mano de un texto ajeno si no fuera para deformarlo grotescamente y utilizarlo con fines paródicos? La primera explicación la encontramos en la relación

particular que Jardiel Poncela mantiene con el escritor francés con quien comparte el gusto por el juego y la mistificación [23]. Muchas veces ha advertido Jardiel Poncela que escribía para un lector cómplice y sagaz cuya actividad hermenéutica solicita constantemente. Aunque silencia su fuente de inspiración, el autor español no duda de que su lector sea capaz de descodificar el mensaje y detectar el hipotexto de la parodia. Pero más allá de esta dimensión lúdica de la narrativa de Jardiel Poncela, quizá haga falta pensar también en la fecha de redacción y publicación de *Colomba*, es decir el año 1840. En aquel entonces, el romanticismo está en plena decadencia y pronto dejará paso a la escuela realista. En cuanto a Mérimée, ya hace tiempo que se ha alejado de los excesos de los "románticos frenéticos". Como su amigo Stendhal, el autor de *Colomba* aborrece los sentimentalismos, el lirismo trasnochado y la impudicia estilística. El romanticismo de Mérimée es más bien moderado y su escritura seca, sobria y concisa, con toques humorísticos cuando no sarcásticos, da fe de la distancia que lo separa de las grandes figuras del movimiento.

A buen seguro, un escritor tan agudo y perspicaz como Jardiel Poncela no podía dejar de reparar en la dimensión irónica de la escritura de Mérimée y en su distanciamiento crítico. Quizá por eso haya omitido voluntariamente señalar a *Colomba* como fuente principal para su parodia. En efecto, lo que le reprocha a Mérimée no es haber escrito esta novela corta sino ser el principal proveedor de tópicos románticos. De hecho, si *Colomba* propone una lectura distanciada y desdramatizada del tema de la venganza, no menos cierto es que congela la imagen de la Córcega literaria llevando a cabo una síntesis y una estilización de sus rasgos más específicos. El resultado es una acumulación en unas pocas páginas de un sinnúmero de estereotipos que perduraron tras la publicación de *Colomba*. En efecto, aunque se suele considerar que la obra de Mérimée es inmejorable e insuperable, su publicación no logró detener el proceso de mitificación de la isla y de sus habitantes. Como lo señala Patrick Berthier, los tópicos sobrevivieron a Mérimée y la literatura sobre Córcega mantuvo la tradición y siguió alimentándose de ideas hechas y clichés (Berthier 1992: 152). En este contexto, la obra de Mérimée sufrió los efectos de lecturas sucesivas, demasiado superficiales y apriorísticas, que convirtieron a su autor no sólo en "el ilustre importador de la España de pandereta" sino también de una "Córcega de opereta".

Notas

- [1] "En vain [lord Nevil] parla de la sauvagerie du pays et de la difficulté pour une femme d'y voyager : elle ne craignait rien ; elle aimait par-dessus tout à voyager à cheval ; elle se faisait une fête de coucher au bivouac ; elle menaçait d'aller en Asie Mineure." (*Colomba*, p.318) ("Habló en vano de lo agreste del país y de la dificultad que representaba semejante viaje para una mujer: ella no le temía a nada, le gustaba por encima de todo viajar a caballo, le encantaría dormir al raso donde acamparan y si no, era capaz de irse al Asia Menor.", traducción de Isabel Vicente para las ediciones Anaya, p.10)
- [2] "Mientras usted cazara, yo dibujaría. Me encantaría tener en mi álbum el dibujo de la gruta de que hablara el capitán Ellis, adonde Bonaparte solía ir a estudiar cuando era niño." (traducción *ibidem*, p.10)
- [3] José Ortega y Gasset dedica los dos primeros capítulos de su ensayo *Ideas sobre la novela* a la "decadencia del género" y a su "autopsia", concluyendo el primero con estas palabras: "En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último". (*Ideas sobre el teatro y la novela*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995, p.19)
- [4] "Estupefacto, Orso contemplaba a su hermana con una admiración matizada de temor [...]. La voz y la actitud de Colomba tenían algo de imponente y terrible; al verla, la gente retrocedió, espantada, como ante la aparición de una de esas hadas maléficas de quienes, en Córcega, se refieren espeluznantes historias durante las veladas de invierno" (traducción de Isabel Vicente, págs.116 y 138)
- [5] "Si ce personnage de vengeresse a quelque chose de viril, sa féminité est incontestable", Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, (1979). *L'Image de la Corse dans la littérature romantique française*. Paris : Presses Universitaires de France, p.370.
- [6] Mathias Ledroit, "Le stéréotype du bandit catalan dans la littérature espagnole du Siècle d'Or", *Cahiers de Narratologie*, N°17, 22 décembre 2009, p.5.
- [7] "Bandit n'est point un terme odieux ; il se prend dans le sens de banni : c'est l'outlaw des ballades anglaises" (*Colomba*, p. 380, nota a pie de página) ("Bandido no es un término odioso: se toma en el sentido de proscrito; es el outlaw de las baladas inglesas", traducción de Isabelle Vicente, p.70)

- [8] Patrick Berthier destaca "el carácter sumamente mecanizado de los personajes secundarios [que] afecta también a los héroes" (102). De Colomba nos dice que es "una muñeca articulada de movimientos escasos e iterativos. Casi se podría reducir a Colomba a un solo rasgo de carácter: la exaltación, siendo todos sus actos y actitudes una variante de este rasgo." (Gallimard "Foliothèque": 104)
- [9] "Este se llevó el índice a su ojo izquierdo y echó hacia abajo las comisuras de la boca. Para quien conoce el lenguaje de los gestos, eso significaba que el inglés entendía el italiano y que era un tipo raro. El joven esbozó una sonrisa y, en respuesta al gesto de Matei, se rozó la frente dándole a entender que todos los ingleses estaban algo tocados de la cabeza." (traducción de Isabel Vicente, p.12)
- [10] En la edición Cátedra de 1992, además de la expresión metafórica "telégrafo de gestos", el narrador emplea, para calificar la gesticulación de los personajes, el oxímoron "discurso tácito". Sin embargo, Roberto Pérez señala que Jardiel Poncela había escogido primero el adjetivo "cinematográfico" antes de sustituirlo por "tácito" (*¡Espérame en Siberia, vida mía!*, p. 484, nota 150)
- [11] "En nuestra tierra hay más asesinatos que en ninguna otra parte -añadió-, pero nunca encontrarán usted a esos crímenes una causa innoble. Ciertamente que tenemos muchos homicidas, pero ningún ladrón." (traducción de Isabel Vicente, p.26)
- [12] "Si yo fuera un bribón o un canalla, pongamos por caso -prosiguió Brandolaccio-, no tendría más que abrir el zurrón para que llovieran dentro las monedas de cinco francos." (traducción *ibidem*, p.83)
- [13] Es obvio que les vendría mejor uno de esos "voceri" (o sea cantos de odio y venganza) que jalonan el relato de Mérimée. Curiosamente, entre todos los términos corsos que recoge Jardiel Poncela del texto de *Colomba*, la palabra "voceri" es casi la única que no figura en las "Aventuras en Córcega".
- [14] "El imponente Orlanduccio" y "el aterrador Vicentello". Se nota una leve modificación ortográfica (irrelevante para la narración) en la transcripción del segundo nombre que Jardiel Poncela escribe sin *ene* ("Vicentello" en vez de "Vincentello").
- [15] "Avec le couple du frère et de la sœur que réunit et soude l'exécution sanglante d'une vengeance, Mérimée réécrit à sa façon l'histoire d'Oreste et d'Electre." (Pascaline Mourier-Casile, Préface et commentaires de *Mateo Falcone* et *Colomba* de Prosper Mérimée, Paris : Pocket, 1989, p. 17)
- [16] "[On obtiendra] un effet amusant quand on développera un symbole ou un emblème dans le sens de leur matérialité et qu'on affectera de conserver à ce développement la même valeur symbolique que l'emblème" (Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 1969, p.89).
- [17] "Tengo la pinta de un auténtico bandolero del Ambigu-Comique" (traducción de Isabel Vicente, p.74). El Ambigu-Comique era uno de los dos teatros parisinos especializados en el melodrama. Asimismo, en el momento de la primera aparición de Colomba en el relato de Mérimée, el narrador describe detalladamente el atuendo de su acompañante comparándolo irónicamente con un "costume complet de brigand de mélodrame" (p.341), que Isabel Vicente traduce para Anaya por "el traje completo del bandolero de melodramas" (p.35).
- [18] "Sólo entonces advirtió miss Nevil que el joven Della Rebbia tenía los ojos muy grandes, los dientes blancos, un porte elegante, buena educación y cierto hábito de trato social." (traducción *Ibidem*, p.26)
- [19] Cuando habla, Bartolomeo echa miradas "sombrias, esquivas", "miradas de tigre". Sus ojos "fúlgidos" brillan como la hoja de un puñal y "relampaguean" (Balzac, *La Vendetta*, Le Livre de Poche, 2000, págs.65, 73, 74).
- [20] "Mérimée donne l'impression de la vérité en ancrant dans le temps et dans le quotidien quelques faits, précis quant à la description des circonstances, complexes quant au récit des rapports humains qui s'établissent" (Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, *op.cit.* p.352).
- [21] "¿Ves esa señorita tan linda? Bueno, pues estoy segura de que hace mal de ojo" (traducción de Isabel Vicente, p.168)
- [22] "Fascinación involuntaria ejercida con los ojos o la palabra" (traducción *ibidem*, p.131)
- [23] No cabe duda de que Jardiel Poncela conoce y juega con el gusto de Mérimée por la mistificación ya que, en la nota a pie de página mencionada al principio de este artículo, no sólo presenta al autor de

Colomba como "el ilustre importador en Francia de la España de pandereta" sino que añade: "Véase, para comprobarlo, su hermoso y famosísimo libro *Don Quijote de la Mancha*" (p.324).

Bibliografía

Corse noire, Dix nouvelles de Mérimée à Mondoloni (2001). Anthologie préparée par Roger Martin. Paris : Libro.

La Parodia. (1994). Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 18 al 21 de noviembre de 1992, Universidad de Zaragoza.

BALZAC, Honoré de (1830). *La Vendetta*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

BERGSON, Henri (1900). *Le Rire*, Paris, puf, 1969.

BERTHIER, Patrick (1992). *Colomba de Prosper Mérimée*. Paris : Gallimard "Foliothèque"

CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979). *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

FRANÇOIS, Cécile (2005): *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20*. Lille : A.N.R.T.

FRANÇOIS, Cécile (2009) "Dénonciation et récupération du stéréotype dans l'œuvre romanesque de Jardiel Poncela", *Cahiers de Narratologie* n° 17, "Stéréotype et narration littéraire", Université de Nice, 22 décembre 2009
<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1215>

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll."Poétique".

JARDIEL PONCELA, Enrique (1929). *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Edición de Roberto Pérez, Madrid : Cátedra, 1992.

JEOFFROY-FAGGIANELLI, Pierrette (1979). *L'Image de la Corse dans la littérature romantique française*, prólogo de Paul Silvani, Paris : Presses Universitaires de France.

LEDROIT, Mathias (2009). "Le stéréotype du bandit catalan dans la littérature espagnole du Siècle d'Or", *Cahiers de Narratologie*, N°17, 22 décembre 2009.

MÉRIMÉE, Prosper, *Colomba* (1840). Préface de Pierre Josserand. Gallimard, "Folio classique", 1996.

MÉRIMÉE, Prosper, *Colomba* (1840). Traducción y notas de Isabel Vicente. Apéndice de Constantino Bértolo Cadenas, Madrid : Ediciones Generales Anaya, 1985.

MOUNIER-CASILE, Pascaline (1989), Préface et commentaires de *Mateo Falcone* et *Colomba* de Prosper Mérimée, Paris : Pockett.

ORTEGA Y GASSET, José (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de crítica*, Madrid, Espasa Calpe, coll."Austral" n°13, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José (1925). *Ideas sobre el Teatro y la Novela*, Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995.

PUAUX, Françoise (1997). "Des précurseurs français pour mémoire", in *Le Comique à l'écran*, Revue *CinémAction*, n°82, 1^{er} semestre 1997, pp.22-30.

SALOMON, Pierre (1992). Préface de *Colomba*, Paris: Garnier-Flammarion.

SALOMON, Pierre (1968). Préface du *Théâtre de Clara Gazul* suivi de *La Famille de Carvajal*, Paris: Garnier-Flammarion.

© *Cécile François* 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

