

## HUMOR Y PROPAGANDA El caso de Miguel Mihura y Tono en *Unidad* (1937)

JOSÉ MANUEL ALONSO FEITO  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – This article investigates the relation between humor and propaganda within the context of the Spanish Civil War. It focuses on the contributions by two prominent white humor authors (Miguel Mihura y Antonio de Lara Gavilán, “Tono”) to the newspaper “Unidad” (1937) that approach satire in the war period. This work analyzes some tales produced by both authors, working in collaboration, that dismantle the myths and symbols of the Revolution, through the dehumanized humor, typical of the Spanish avant-garde.

**Keywords:** humorism; Miguel Mihura; propaganda; Spanish Civil War; Tono.

### 1. Escritores y guerra civil

Resulta complicado analizar la obra de la mayoría de los escritores que tomaron parte de alguna manera en la Guerra Civil. En la guerra la más potente de las formas de comunicación es la propaganda, de tal manera que cualquier manifestación artística, incluso la más superficial, corre el riesgo de ser tergiversada y utilizada como arma ofensiva o como motivo para denunciar al que ‘desafortunadamente’ escribió esto o aquello. Criminalizar al enemigo es una práctica lógica en una guerra y la propaganda es habitualmente entendida como la manipulación más o menos deliberada del pensamiento o de las acciones de otras personas en cuanto a valores, creencias y comportamientos, siendo lo verdaderamente importante de la propaganda los efectos y la repercusión que tienen los mensajes en los receptores (Pulpillo-Leiva, 2014, pp.115-136.). En una guerra como la española, además, las personas se vieron obligadas, por convicción o por necesidad, a tomar partido. También lo hicieron los escritores, y, claro, en la mayor parte de los casos la obra de estos es una obra de circunstancias escrita con entusiasmo más que con reflexión y, en consecuencia, quizás poco valiosa.

Y, sin embargo, precisamente porque la obra se realiza en condiciones extremas, porque una palabra mal dicha puede poner en entredicho toda una reputación, o una obra, o una vida, adivinamos en esa obra las filias o fobias, a veces reprimidas, o también los miedos y las ideas más recónditas del que escribe. Es como si se viera reflejada en el espejo la figura real del escritor, su verdad transparente: la valentía o el temor, la pusilanimidad o el coraje, la coherencia o la incoherencia, la convicción o la necesidad. Entonces nos preguntamos si todo aquello que los escritores decían o dejaron dicho durante la guerra mostraba su verdadera personalidad o no, si pretendían sólo salvar su pellejo o si, con la comprensible mezquindad de ciertas actitudes ante el miedo al futuro, trataban de adaptarse a las circunstancias, muchas veces sin estar a la altura de ellas.

Cualquier obra es producto de su contexto y de su circunstancia, pero aún más en una Guerra Civil, puesto que inevitablemente tiende a ser sellada con la marca indeleble del texto escrito en aras de la propaganda en mayor o menor medida. Pocos autores, durante nuestra guerra, mantuvieron una posición unívoca y coherente. En una España caracterizada por posiciones radicalmente contrapuestas, la posición del escritor pasó

muchas veces de la incomodidad propia del que no entiende muy bien lo que está pasando a la radicalidad más extrema. Pocos pudieron abstraerse de lo que sucedía, pero, quizá, los que mantuvieron una actitud más o menos escéptica fueron capaces de dar a su obra en aquellos desgraciados años un cierto valor universal. Parece bastante plausible pensar que las grandes obras han de ser escritas con escepticismo y han de ser leídas con entusiasmo. Pocas obras en la Guerra Civil fueron escritas con escepticismo y sí muchas con entusiasmo, «vieron la luz miles de páginas, pero la mayor parte de lo que se publicó entonces entra dentro del apartado de la agitación y de la propaganda» (Trapiello, 2010, p.15.), así que lo más probable es que podamos salvar bien poco de lo producido en aquellos años.

Estas premisas serán la base de este artículo, dedicado a analizar una serie de relatos escritos al alimón por dos autores, amigos entre sí: uno, poco dado a hablar de sí mismo y otro bastante locuaz. Ambos, sin embargo, y cada uno a su manera, transparentes; autores en cualquier caso que veían la vida y el mundo con escepticismo pero que participaron con un cierto entusiasmo en la tragedia de la Guerra Civil. Se trata de Miguel Mihura y de Antonio Gavilán 'Tono', a los que podríamos considerar en el contexto de la guerra civil un par de señoritos (Ríos Carratalá, 2005 a), si entendemos el término como propio de quien ama la buena vida y se preocupa bastante poco de la humanidad que le rodea. En cualquier caso, tenemos que indicar que algunos de los relatos a los que haremos referencia son, en un cierto sentido, textos en su origen de Mihura que después serán convenientemente modificados con fines propagandísticos y firmados por ambos autores.

## 2. Miguel Mihura y Tono: apolíticos hasta cierto punto

Resulta curioso observar cómo la obra de Mihura y Tono ha sido siempre considerada una obra llena de ternura; una obra que defiende por encima de todo la libertad individual, la capacidad de elegir el propio destino; una obra que se alza contra el tópico, contra el lugar común, contra los obstáculos, en definitiva, que impiden al ser humano ser libre y, siendo libre, ser feliz. Es evidente el cariño que Mihura muestra por sus personajes, siempre entrañables distraídos que buscan la felicidad a toda costa sin darse cuenta de que la están buscando, seres ineptos que viven en un espacio y un tiempo que probablemente no les pertenece y que nunca les perteneció; no menos entrañables son los monigotes de Tono, siempre a la búsqueda de su propia lógica y siempre enfrentándose al tópico con las armas de la ingenuidad y de una visión con múltiples perspectivas de la realidad. Todo esto es probablemente la verdad de Miguel Mihura y de Tono, pero su verdad es también su producción durante la guerra civil y lo cierto es que, aunque podríamos pensar lo contrario, tal producción se aleja no poco, y quizá precisamente por su circunstancialidad, de la producción de ambos antes y después del conflicto.

Pero vayamos por partes. Tratemos de delinear la personalidad de ambos artistas. Ríos Carratalá, que ha estudiado en profundidad la actitud de los llamados 'humoristas del 27' durante la guerra civil, desde Jardiel Poncela a Neville pasando por José López Rubio y por Antonio de Lara ('Tono'), considera a Mihura como el miembro más sincero de su grupo generacional. Lo retrata como un individuo alejado de cualquier ambición que pudiera complicarle la vida, amante de la tranquilidad y caracterizado por un radical individualismo. Y, sin embargo, como hicieron muchos, aunque tendiera durante el franquismo a olvidar el periodo bélico, participó en el baile de máscaras en el que se convirtió la dictadura de Franco, creándose un personaje que le permitiera vivir con

tranquilidad:

Durante el período 1936-1939, y a pesar de la buena suerte que le acompañó, Miguel Mihura sentiría esa amargura en varias ocasiones. Pasado el tiempo, triunfante y acomodado en una sociedad donde encontró su hueco, prefirió olvidarlo o edulcorarlo, como también lo hicieron sus colegas del genial grupo de humoristas del 27. Enrique Jardiel Poncela apenas tuvo tiempo, murió pronto y sintiéndose acosado. Tono nunca habló de sí mismo, ni siquiera a sus numerosos amigos. José López Rubio permaneció en el extranjero a la espera de la Victoria, por voluntad propia. Edgar Neville pudo convencerse de que lo había pasado bien. Jugó con las medias verdades a la hora de reconstruir su periplo durante la guerra [...] Miguel Mihura, siempre discreto y práctico, optó por borrar lo que le incomodaba. Así de sencillo y eficaz [...]

Los años del franquismo fueron en ese sentido un auténtico carnaval, donde las máscaras evitaban numerosos problemas con un poder que hizo de la retroactividad una de sus armas perversas. Sobre todo, para quienes su pasado no encajaba en las pautas impuestas por aquella dictadura del cuartel y la sacristía. Es el caso de los citados humoristas. Aunque convenga matizar de acuerdo con sus trayectorias individuales, fueron vencedores en una guerra civil y, a continuación, necesitaron en mayor o menor medida de unas máscaras, que se pusieron con la habilidad de quienes estaban acostumbrados a crear personajes (Ríos Carratalá, 2005 b, pp. 99-115):

Del mismo modo, Moreiro afirma que Mihura gozó durante el franquismo de notable libertad creativa por su rango de ‘humorista oficial’; se le permitió ver el mundo desde una cierta distancia, como a él le gustaba:

Todo ello lo ayuda a pasar por la posguerra sin romperse ni mancharse, cosa que solo estaba al alcance de quienes se contaban entre los vencedores y trataban de ocupar un cómodo territorio para contemplativos. Miguel se tenía por apolítico (una condición notablemente ideológica, por cierto) y lo tranquilizaba considerarse por encima de las circunstancias (Moreiro, 2005, p. 28).

Mihura se presentaba a sí mismo como un ser contradictorio y en buena medida ajeno a comprometerse excesivamente. Nos dice en unas declaraciones de los años 60: «yo no sé lo que soy. Unos días soy poeta; y otros, gracioso; y otros, cínico; y otros no soy nada. Y cuando no soy nada es cuando respiro más feliz» (Mihura, 2006, p. 11). En ocasiones se define como un burgués que vive como un 'clochard'. Los que le conocieron dicen de él que era un tímido carente de ambiciones, horrorizado ante las obligaciones, solitario y en cierta medida antisocial, escéptico ante el ser humano y, sobre todo, amante del buen vivir, enemigo de las modas y del tópico, actitud esta última que será bandera de toda su producción.

Cuando llegó la guerra, Miguel Mihura se encontraba en Madrid, ciudad en la que vivía cómodamente y en una posición envidiable gracias a sus trabajos literarios y, sobre todo, a sus actividades en el cine, ámbito en el que trabajó con continuidad entre 1934 y 1936. Más o menos en enero de 1937 decidió abandonar la ciudad para pasarse a la zona franquista. Tomar esta decisión no le resultó difícil. Él mismo nos lo explica con esta frase: “comprendí que la zona roja no nos iba ni a España, ni a nosotros los españoles. Y entonces yo me dije: estos señores que se vayan a hacer puñetas. No me interesan y me voy con los otros” (Moreiro, 2004, p. 176). Esta declaración, cuyo esquema de razonamiento, como nos indica Ríos Carratalá, puede resultar de una simpleza desconcertante, desvela, de algún modo, la personalidad ya apuntada de Mihura: un hombre que buscó siempre la tranquilidad y el bienestar, que se sentía sin duda un señorito de radical individualismo y que no estaba dispuesto a sacrificar su propia comodidad por nadie ni por nada (Ríos Carratalá, 2005 a). Tono, por su parte, no hubo de declarar nada. Se encontraba en París al inicio del conflicto y de ahí pasó a San Sebastián sin problemas

y se integró inmediatamente en la zona nacional. (Moreiro, 2004, p. 184).

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, creo que hay dos aspectos del carácter de Mihura, y en parte también de Tono —aunque este último durante la II República pasó buena parte de su tiempo fuera de España, principalmente entre París, donde colaboró con revistas como “Candide” o “Le chat noir” y Los Ángeles, donde formó parte del grupo de escritores españoles contratados como dialoguistas por la Metro Goldwin Mayer de Hollywood— (Ríos Carratalá, 2012; Armero, 1995; Romera Castillo 1998), que nos pueden ayudar a entender su actitud durante la II República y la Guerra Civil, a saber: su individualismo con todo lo que ello conlleva (su amor por el buen vivir o lo que consideraba tal: comer bien, estar con los amigos, trabajar lo menos posible o leer novelas policiacas frente al mar) y su oposición al tópico con todas sus consecuencias. El primer aspecto es rasgo del carácter, el segundo hace referencia al individuo en acción. Si nos fijamos, en concreto, en el Miguel Mihura de la II República y de la guerra civil parece que carácter y acción guardarían una cierta coherencia porque por mucho que queramos ver a Mihura como un autor apolítico, adivinamos, especialmente a partir de la instauración de la II República española y del gobierno de las izquierdas entre 1931 y 1933, una clara conciencia política que se radicalizará en la Guerra Civil. Veremos más adelante que, curiosamente, algunas de sus aportaciones a la literatura de guerra partirán de la refundición de textos y temas ya tratados entre 1932 y 1933 en la revista “Gutiérrez”<sup>1</sup>.

Pero ahora detengámonos un momento en el análisis de las ideas políticas de Miguel Mihura. Resulta difícil situarlo dentro de una tendencia política clara. Al contrario de lo que sucede con Jardiel Poncela, cuyas ideas políticas conservadoras que defendían la necesidad del autoritarismo como forma de gobierno, están diseminadas por su obra<sup>2</sup> y se pueden intuir por su amistad con José Antonio Primo de Rivera, al que admiraba profundamente (Ríos Carratalá, 2005 a), Mihura nos desvela bien poco de su credo político. Es más, resulta huidizo, contradictorio, poco claro. Llegó a decir antes de la guerra que era de izquierdas:

Todos los intelectuales de entonces (vamos, intelectuales..., los que vivíamos de una forma bohemia) éramos muy liberales y un poco de izquierdas. Llegó la República y no pasó nada. Pero yo era muy amigo de Joaquín Calvo Sotelo y, al matar a su hermano, a José, entonces nuestra peña, que éramos un poco izquierdosos, en ese momento dijimos: «Esto no puede seguir así, esto se ha acabado y esto es una mierda». Y dimos marcha atrás. O, más exactamente, nos inhibimos (Moreiro, 2004, p. 175).

En cualquier caso, parece difícil incluirlo en tal ideología dado su talante personal y su forma de ver la vida. Lo único que podemos decir es que no encontramos en su obra, al menos hasta 1932, una sola referencia de naturaleza política, ni general ni concreta. En 1972, sin embargo, desvela su espíritu contradictorio en cuanto a sus ideas con declaraciones como estas:

Quiero decir que no tengo ideas fijas, que soy de izquierdas por la mañana y de derechas por la tarde, o al revés. Me parece una lata eso de tener ideas fijas. Soy más bien un anarquista, aunque lleve una vida de burgués (Mihura, 1972, pp. 40-43).

<sup>1</sup> “Gutiérrez” fue un semanario humorístico dirigido por el caricaturista K-Hito que se mantuvo a la venta, con buena acogida del público (llegó a tirar en su mejor época 20.000 ejemplares), hasta 1934 (Rodríguez de la Flor, 1990).

<sup>2</sup> Resulta emblemático el prólogo de su novela *La tournée de Dios* (1932) que se presenta casi como un manifiesto político del autor. (Jardiel Poncela, 2007, pp. 57-77)

Y se declara indiferente en política reivindicando el hecho de que su teatro jamás ha tenido matiz político alguno:

No creo que mi teatro haya tenido ningún matiz político, en absoluto. Porque yo soy indiferente a la política [...] Ahora se están politizando las cosas, pero en nuestra generación, los artistas y los escritores raramente se metían en la política [...] lo que sí tiene mi teatro es una defensa de la libertad individual, de que cada uno haga lo que le dé la gana [...] que es para mí lo fundamental, lo que siempre he defendido. (Ibidem)

No importa, son sólo palabras, porque su carácter personal, antisocial e individualista, alejado de la masa, amante del buen vivir y con un cierto orgullo de pertenencia a lo que podríamos llamar 'señoritos burgueses', le sitúa inevitablemente en una posición política conservadora (Mihura, 2006, pp. 28-29).

Poco podemos colegir de las ideas políticas de Tono, aunque podemos intuir su cariz conservador por su actitud durante la guerra cuando “publicó algunas «tonerías» que eran insultos encapsulados en viñetas” (Ríos Carratalá, 2005 a), parte evidente de la propaganda del bando nacional. En tiempos anteriores encontramos pocas referencias políticas en su trayectoria artística y personal. Lo que sí sabemos es que su formación resulta más cosmopolita: sus ya mencionados viajes a París y Estados Unidos; su capacidad para absorber movimientos y corrientes artísticos de vanguardia; su búsqueda poética en el diseño y la ilustración. Algo así como una lejanía de la realidad española que le llevó con seguridad a interesarse poco por la política de su país.

### 3. Mihura se mete (casi) en política: “Gutiérrez” (1932-1933)

Centrémonos por tanto en Mihura y sus primeros escritos ‘políticos’. Decíamos que si repasamos sus colaboraciones en prensa de 1925 a 1931, podremos ver que, aparte de unos inicios literarios en los que predomina un tono rayano en el cinismo y muy influido, en mi opinión, por la producción de su compañero, y no siempre amigo, Jardiel Poncela (escribe Mihura en este periodo textos misóginos y de carácter cómico realista en la revista “Muchas Gracias”)<sup>3</sup>, no hay un solo texto suyo que pueda ser reconducible a temáticas de naturaleza política. Sus preocupaciones son muy diferentes: desmitificación del sentimiento amoroso, ridiculización de ciertas manifestaciones populares, parodia de géneros literarios, parodia de la psicología cotidiana, alteración de la realidad, infantilización de comportamientos, ridiculización de personajes arquetípicos, etc. Y aún hay más, resulta difícil, incluso, encontrar referencias a la actualidad concreta de su época: en muchas ocasiones sus relatos se desarrollan en lugares y tiempos imprecisos; en otras sus referencias son localistas y pretenden solo criticar aspectos que destacan en la literatura puramente costumbrista. Así, nos encontramos con una obra marcada por el humorismo blanco en el que difícilmente nadie se sentiría aludido, aunque en sus escritos pueda intuirse una cierta crítica hacia los sectores conservadores y burgueses de la sociedad española de los años veinte.

Y, sin embargo, a partir de 1931 con la proclamación de la II República y posteriormente con la victoria de las izquierdas en las elecciones, parece ser que surge en

<sup>3</sup> Veáse, entre otros, *Muchas Gracias*. N° 99, “La hilaridad juvenil” (19 diciembre de 1925), N° 117, “Las miradas de las gachises” (24 de abril de 1926) o *Varieté*. N° 2, 3, 4, 5, 6, “la mujer inglesa”, “la mujer americana”, “la mujer argentina”, “la mujer italiana”, etc. Diciembre de 1927 (Autor 2019).

Mihura el interés por la política. Y es verdad, como nos indica Fernando Valls, que, a pesar de ciertas declaraciones de ‘izquierdismo’ que hemos visto, durante los años conflictivos de la República y de la Guerra Civil se decantó claramente por el bando conservador (Mihura, 2006, p.28). Creemos que Mihura, con su mentalidad de señorito, se debió de sentir bastante incómodo al ver que se ponían de moda las ideas igualitarias defendidas por el gobierno de izquierdas y no sólo porque se pusieran de moda, sino por lo que podía suponer tal cosa para su bienestar personal. Por todo ello, no es de extrañar que entre sus últimas colaboraciones en “Gutiérrez” (cuya línea editorial se había politizado con la llegada de la República con continuas referencias a la actualidad mediante crónicas humorísticas y paródicas de las sesiones parlamentarias, sátiras de tipo político con caricaturas de personajes de actualidad, etc.) nos encontremos con una serie de artículos suyos presentados bajo el epígrafe ‘Las más bellas estampas de la revolución’. Se trata de ocho textos que podríamos considerar la primera aportación de Miguel Mihura a la sátira política. Una sátira política que, por un lado, critica y ridiculiza ciertos aspectos de la llamada revolución (el pensamiento obrero socialista, el lenguaje revolucionario, el amor libre, la igualdad, etc.), pero por otro, no deja de burlarse de ciertos tópicos ligados al comportamiento de los señoritos aristócratas y terratenientes y también, en un cierto sentido, de la monarquía.

En estos textos intuimos a un Mihura que ve en la llegada de la que él llama Revolución una moda repleta de dogmas que han de ser desmontados y puestos en ridículo. Si bien sus historietas no están circunscritas a ambientes reales y raramente presentan referencias a personajes o hechos de actualidad, podemos vislumbrar que el autor concibe la llegada de lo que él llama revolución como un nuevo anquilosamiento de la sociedad y no como una señal de progreso. Del mismo modo que en sus escritos anteriores se había burlado de costumbres anacrónicas como las visitas, los comportamientos de los burgueses convencionales, las frases hechas o las costumbres populares, se burla ahora de lo nuevo, no solo porque supone una amenaza para su estatus, sino también porque probablemente intuye, como decimos, en todas estas novedades la construcción de nuevos lugares comunes. La idea de igualitarismo, por ejemplo, no debió de ser muy bien acogida por el joven Mihura, acostumbrado a comportarse y a vivir ya como un señorito burgués. En cualquier caso, y aun presentando elementos cercanos a la sátira, no podemos considerar que Mihura se erija en censor de determinados comportamientos o que pretenda cambiar determinados aspectos de la realidad. No presenta Mihura un sustituto ético superior a lo que con su peculiar sentido del humor censura o critica, sino que los temas tratados son simples pretextos para poner en práctica el típico entramado narrativo mihuresco: una situación absurda se complica sin orden ni concierto como en una especie de rompecabezas en el que las piezas no tienen por qué encajar entre sí. Se trata de explotar una situación inicial que roza la banalidad para ir después complicándola sin necesidad de dar demasiadas explicaciones de orden lógico. Lo que podríamos considerar crítica es puramente formal, no se adivina la sustancia de la sátira. Son textos, en general, puramente costumbristas, pero germen de lo que durante la guerra se convertirá en humorismo propagandístico.

Por ejemplo, en el cuento “La cultura”, la justificación para que el gobierno, un gobierno humanizado con una madre que lo quiere ver gordo y sano —“El gobierno empezó a ponerse más gordo y a echar buenos colores”— (Mihura, 1933 b, p. 12), fomite campañas de alfabetización nace de la necesidad de que la gente sepa leer el cartel ‘Plaza de toros’, ya que al no saber leer llegan siempre tarde a la plaza, “cuando el toro ya se ha marchado” (Ibidem) y si supieran leer, irían a la plaza en vez de poner bombas “que asustan tanto a los viejecitos que no se han muerto todavía, pero que todo el

mundo espera que se mueran de un momento a otro. Quizá para abril, quizá para mayo” (Ibidem). Si la gente supiese leer se dedicaría a leer los rótulos de las tiendas, que es muy entretenido. Esto le cuesta mucho dinero al gobierno que pone mesas por las calles con profesores que enseñan a leer a los ciudadanos, de tal modo que “ese país” prospera mucho. Parece que la acción del gobierno, como vemos, obtiene resultados, pero el único resultado es que de tanto aprender los ciudadanos empiezan a leer demasiado bien y leen ya novelas policiacas, y aprenden incluso a fabricar armas y buenos cañones y magníficos tanques y, claro, por todo ello, al final, no queda en pie ni un viejecito. Se trata de una ridiculización amable del concepto a través de la cual se ponen en solfa las campañas de alfabetización y las acciones gubernamentales en este ámbito, pero sobre todo nos sitúa ante un Mihura que observa la realidad coyuntural que le rodea y, de alguna manera, toma partido. Hay un cierto pesimismo de fondo que nos ayuda a ir delineando las ideas del autor, su conciencia de clase y su rechazo a ciertas prácticas ‘políticas’ o que estaban de moda; como buen humorista, Mihura se lanza a atacar el tópico o lo que él consideraba germen de un tópico. En cualquier caso, el texto leído con cierto ojo crítico no puede no encerrar una cierta ideología.

Todos los cuentos de esta serie de Mihura son más o menos así. En “La huelga” presenta al patrón de una fábrica de boinas que explota a sus obreros, que les chupa la sangre, literalmente con una “cánula de goma”, así que los obreros se declaran en huelga “para poder decir picardías” (Mihura, 1932 a, p.14). La situación gira en torno a este cuadro y se complica bien poco: lo importante para Mihura es mostrar la actitud infantil de los personajes, que aparecen así ridiculizados por su estulticia y por su ineptitud, además de muñequizados, lo cual permite al autor caricaturizar el pensamiento obrero socialista a través de las peticiones inconsistentes y absurdas del colectivo de los ‘obreros explotados’.

La conciencia de clase, bastante evidente, no exime a Mihura de realizar una crítica general que incluye tanto a la alta sociedad como al pueblo llano. En ‘los aristócratas’, historieta presentada en tres estampas, la situación inicial, —“una juerga flamenca con su clavel en el pelo y su olor a pachulí”— (Mihura, 1932 b, p. 12), es la del terrateniente que se pega la gran vida engañando a las mocitas y pasándoselo en grande en su amplia finca. Después aparecen los campesinos revolucionarios que persiguen al toro del señorito, que se asusta y escapa; aparecen por allí bailarinas flamencas que limpian el suelo con su mantón de manila; los campesinos regalan a la señora un paquetito con el toro dentro que sale de él y mata a la mujer del aristócrata...en fin, una sucesión de divagaciones disparatadas que muestran por un lado, la ridiculez del lenguaje revolucionario a ojos de Mihura (“con su toro [del aristócrata] nosotros no seríamos tan pobres. ¡Vamos a insultar al toro! (Insultan al toro.) Un campesino. —¡El toro no hace caso a nuestros insultos, camaradas! [...] Otro Campesino. —¡Eso! ¡Eso! ¡Vamos a pensar una venganza revolucionaria!”) (Ibidem), y la burla de ciertos tópicos al uso sobre las costumbres de los señoritos aristócratas: “El señorito aristócrata. —(Comiendo un hermoso pavo.) Yo soy el señorito aristócrata que estoy siempre de juerga y que a cada momento me como un hermoso pavo, mientras, en cambio, hay viejecitos que se mueren de frío subidos a los árboles. ¡Viva el rumbo!” (Ibidem).

‘La realeza’ presenta a un monarca aburrido porque vive solo y no tiene con quien hablar: “todo el mundo tiene con quien hablar menos yo—le decía por las noches a su criada cuando iba a coger la patata frita—. Un abogado habla con otro abogado. Un médico con otro médico. Y así. Pero yo no puedo hablar con otro rey, porque no hay más rey que yo en este país y no es cosa de ponerme a hablar con señores más pobres que yo, que ni son reyes ni son nada” (Mihura, 1933 a, p. 12). Así nombra a otro rey igual que él y juntos se lo pasan muy bien: juegan a las cartas, comen patatas fritas cogiéndolas

directamente de la sartén y escriben una revista musical a cuatro manos que rechazan todos los empresarios. Se podría tomar este cuento como una reflexión sobre la soledad del poder, pero lo más interesante es la infantilidad de los personajes. Durante la guerra, como veremos, Mihura utilizará esta historieta con pocas modificaciones para ironizar sobre la figura de Manuel Azaña, presidente de la República, presentándolo como miembro de una casta aislada y distante de los verdaderos problemas.

Del análisis de estos cuentos se desprenden algunos aspectos interesantes: tienen un cierto matiz político, pero la distancia que se establece con lo narrado a través del uso de recursos como el infantilismo de los personajes, su carácter deshumanizado y su tendencia al automatismo hace que no exista la más mínima identificación del lector con lo que se le está contando (Bergson, 2008). La crítica, si existe, tiende a ser más estética que política y no puede ser circunscrita a la actualidad ni a un contexto determinado. No es casual que todas estas historietas se desarrollen en lo que Mihura llama ‘ese país’. Y a pesar de todo ello, como decíamos antes, son indiscutiblemente, desde el punto de vista psicológico, una clara muestra de una determinada actitud ante la realidad coyuntural de una época.

Los temas tratados en estas historias, —y ahí reside su importancia para el caso que nos ocupa—, dejan de tener un carácter vago e impreciso cuando Mihura y Tono (ambos firmaban los relatos que tomaremos en consideración con el seudónimo Tomi-Mito) los retoman en sus escritos de guerra: lo que hacen los autores es llevar a cabo un proceso de contextualización de tales temas que permite al lector, ahora sí, identificar claramente el mensaje político y propagandístico que se trata de transmitir.

#### 4. Mihura y la guerra (I): un juego de niños

Es conveniente no olvidar estas inocentes y aparentemente inocuas historias que retomaremos más adelante. Ahora parece necesario llegar al Mihura en guerra. Lo primero que tendríamos que preguntarnos es qué pensaba Mihura de la guerra. Hemos hablado ya del escepticismo de nuestro autor, de su tendencia a observar la realidad desde una cierta distancia para luego diseccionarla y describirla casi siempre con la aparente inocencia y omnipotencia del niño, todavía no limitado por una ética o por principios morales convencionales. Es muy curioso observar la idea que Mihura tenía de la guerra para hacernos una idea de su más que probable dificultad para observar seriamente la tragedia que después se manifestaría con la fuerza de la realidad ante sus ojos. Su concepción de la guerra la podemos rastrear en algunos textos de su época en “Gutiérrez”: la concibe como algo absurdo, como una especie de juego en el que los individuos participan sin que haya un motivo claro. Veamos.

En un cuento aparecido el 27 de abril de 1929 bajo el título “Estampas amargas. La guerra”, el autor nos presenta un hecho poco habitual, la guerra, como si fuera un juego de niños, un hecho cotidiano, algo absurdo y grotesco. René, el protagonista se va a la guerra “con muchos amigos” y allí tras una sangrienta batalla quedan sólo en pie para luchar el propio René y Óscar, su enemigo. Ambos, al carecer ya de fuerzas para seguir combatiendo, se dedican a insultarse. A través de su conversación, Mihura nos expone su peculiar visión del conflicto:

RENÉ.— ¡Majadero! Al principio, cuando vinimos, no resultaba bien la guerra. Como nunca habíamos estado nos daba mucha lástima de todo y cada vez que matábamos a uno pues pedíamos un coche de muerto por teléfono y lo enterrábamos en el cementerio más cercano. Y todos íbamos al entierro. Esto nos hacía perder mucho tiempo, pues había días que teníamos

que ir al entierro de mil quinientos individuos y escribir a la familia de los muertos diciéndoles lo que había ocurrido y que perdonasen... [...]

Y entonces ya seguimos matándonos horriblemente... ¡Qué espanto! ¡Qué guerra más cruel y sanguinaria!... Hasta que todos fueron cayendo muertos, y solamente quedamos cuatro al lado de esta rayita y cuatro al otro lado...

ÓSCAR.— ¡Es verdad! De vernos todos los días nos hicimos muy amigos, y ya nos dábamos facilidades para la lucha. Sólo peleábamos por la tarde, de cuatro a siete y media, y algunas veces mandábamos recado con un niño de los que habían sobrado de las despedidas diciendo que no podíamos venir porque estábamos con jaqueca de sol. (Mihura, 1929, p. 9)

Una visión de la guerra peculiar en la que los soldados sienten la muerte de los enemigos, organizan su entierro, se hacen amigos, luchan sólo de cuatro a siete...

En otros cuentos de Mihura dedicados a la guerra, encontramos una visión que podríamos considerar alegórica y que resulta extremadamente literaria. En “El picador en el café” del 30 de abril de 1932 la guerra se presenta de esta manera: «En efecto, allí estaba la guerra, tan flamenca como siempre, fumando un puro, y diciendo picardías» (Mihura, 1932 c, p. 17); en “Cuentos para amas de cría. La más reciente historia del soldado desconocido” nos dice lo siguiente: «Ahora que viene la guerra con su lata de sardinas y tocando el tambor» (Mihura, 1933 c, p. 13). En este cuento el soldado desconocido del título se llama Oriol y está muy contento de ser soldado porque por la noche, si ha matado muchos enemigos, el general le contará cuentos picantes. Llega un momento, sin embargo, en que el soldado Oriol está harto de ir a la guerra porque resulta muy aburrido y absurdo estar «siempre reunido con seiscientos o setecientos soldados más, todos vestidos como él y moviendo todos los brazos y los pies al mismo tiempo, que es una cosa que está ya muy vista y que sólo les distrae a los niños pobres o a los hijos de los niños pobres» (Ibidem). Como se ve, el autor no abandona la idea de la guerra como un juego, un suceso propio de la infancia al principio que, al final, aburre por su propia naturaleza repetitiva.

Naturalmente, se podría decir que se trata de textos humorísticos y que podrían situarse, por ello, en un espacio ajeno a la realidad. Puede que sea verdad, pero parece claro que muestran una visión de las cosas, un cierto escepticismo, una conciencia de lo ridículo de ciertas acciones, una posición vital. Y, claro, si uno reflexiona un momento sobre tal visión de la guerra, no puede no preguntarse: y con estas ideas, ¿qué hacía un señor como Mihura en la guerra? En la guerra real, quiero decir, en la que mueren personas y en la que todo se tiñe de tragedia.

## 5. Mihura y la guerra (II): una cosa seria

La actitud de Miguel Mihura en la guerra civil española fue la que uno, conociéndolo un poco, se podría esperar: la de un escéptico, sin duda, pero también la de un individualista que intentó pasarla de la mejor manera posible, adaptándose a las circunstancias y entendiendo perfectamente su papel y lo que tenía que hacer en cada momento. Lo mismo se puede decir de Tono, su compañero de fatigas que, en realidad, como hemos indicado, sentía, incluso, menos interés por la política que el propio Mihura y que, en cualquier caso, eligió también ponerse del lado del bando que le ofrecía mayor tranquilidad y, también, por qué no decirlo, la posibilidad de participar en proyectos editoriales y artísticos que le parecieron más atractivos. Además de sus colaboraciones en el periódico falangista “Unidad” –de las que hablaremos después–, merece especial mención su trabajo como

director artístico de la revista “Vértice”<sup>4</sup>, uno de los grandes hitos editoriales del bando franquista que destacaba por su cuidada elaboración y por el valor de sus ilustraciones.

Lo primero que hicieron Mihura, tras salir de Madrid junto a su madre y alcanzar San Sebastián a través de la frontera de Irún, y Tono, llegando desde Francia, fue tomar dos decisiones lógicas en el contexto en que se encontraban: afiliarse a la Falange y ponerse a disposición de la autoridad competente.

Afiliarse a la Falange no indica por sí mismo un cambio en su manera de pensar o de escribir: lo hicieron todos los que se pasaban al bando nacional; además no es que hubiera muchas otras posibilidades en tal contexto y en tales circunstancias. El segundo aspecto podría ser más complicado para Mihura si tomamos como referencia el punto de vista de la autoridad competente, ya que él había pasado los primeros meses de guerra en el Madrid republicano y esto, ya de por sí, podía ser motivo de sospechas por parte de tal autoridad. Sin embargo, su obra publicada hasta entonces no condicionaba su adhesión ‘sincera’ a la causa. Aunque, como hemos visto, se dedicó en su juventud a atacar convencionalismos, tópicos anacrónicos y criticó de algún modo comportamientos absurdos de la burguesía, su ideología, digamos conservadora, estaba fuera de toda duda: sus burlas al lenguaje socialista y a ciertas actitudes de obreros y campesinos eran un buen salvoconducto, además sus amistades de antes de la guerra eran difícilmente asociables a la república. Por otro lado, su caricatura de lo convencional resultaba tan caricaturesca que era complicado que alguien pudiese sentirse aludido directamente. Tono simplemente declaró su disponibilidad y utilizó las posibilidades que le daban sus amistades y conocidos. No le debió resultar difícil acomodarse en el ‘nuevo régimen’ dadas sus cualidades para la socialización y su simpatía natural. (Weis Bauer, 2012, pp. 75-77).

En realidad, todos los escritores (humoristas y no humoristas) que llegaron a San Sebastián o a otras ciudades controladas por los nacionales tuvieron que pagar un precio: Edgar Neville, que cargaba sobre sus espaldas con un pasado tenuemente republicano, se pasó la guerra entregado con ardor y dedicación a la causa; Jardiel Poncela escribió textos misóginos y antisemitas teñidos de violencia inusitada; también Fernández Flórez y Tomás Borrás, por ejemplo, se mostraron entusiastas con el nuevo régimen y lo exaltaron con ideas que podríamos considerar estremecedoras (Ríos Carratalá, 2005 a).

Es idea ya asentada que los textos de Mihura y Tono en “Unidad” y, posteriormente, en “La Ametralladora”, así como su aportación, digamos narrativa, a la bibliografía bélica que supone el panfleto novelístico “María de la Hoz”, no han de ser considerados propagandísticos en el estricto sentido del término: Ríos Carratalá afirma que “Miguel Mihura fue uno de los pocos que se salvaron de escribir numerosos textos propagandísticos y violentos. [...] Contaba con excelentes medios para realizar su labor. Lo hizo, pero con habilidad para no ceder más allá de lo necesario” (Ibidem); Rubén Bravo Rodríguez habla de las narraciones recogidas en “María de la Hoz” [publicada en 1939 y que es un refrito de los relatos publicados en “Unidad” y en “La Ametralladora”] como de un texto cuya única peculiaridad bélica es su fecha, ya que lo considera simplemente una “visión humorística de la guerra civil en Madrid” (Bravo Rodríguez, 2015, p. 234); Moreiro, por su parte, considera circunstanciales las producciones de este periodo con alguna que otra licencia gruesa que podría rozar el concepto de propaganda (Moreiro, 2004, p. 175); José Antonio Llera, a propósito de la labor de Mihura como director de “La ametralladora” afirma que aunque se mantengan las consignas y los

<sup>4</sup> “Vértice” fue una revista nacida en 1937. Permaneció a la venta hasta 1946. Entre sus características cabe destacar su gran formato, su extensión y su estética cuidada y lujosa, además de espléndidas ilustraciones. (*Hemeroteca de la filosofía en español*, filosofía.org).

contenidos doctrinales, se usan los códigos de la propaganda para liberar tensiones y rebajar la agresividad (Llera, 2007, pp. 115-135). Pocas referencias o casi ninguna, como decimos, a su naturaleza propagandística pese al contexto en que se producen.

En cuanto a Tono, al mismo tiempo que iba dejando huella de su maestría como ilustrador, publicó viñetas con insultos hacia el enemigo propios de la más acérrima propaganda. Como nos indica Ríos Carratalá:

Los tópicos [utilizados por Tono] son los habituales en tantas obras de propaganda: la cobardía de los milicianos, la violencia de los rojos, la desorganización y el hambre del otro bando, las colas en Madrid y, sobre todo, la soviétización de una capital en donde la calle de Alcalá había pasado a llamarse Alkalaski. (Ríos Carratalá, 2005 a)

¿Y Mihura? Bien, de Mihura se puede decir que, aunque escribió y publicó textos ‘ligeramente’ propagandísticos y se mostró siempre disponible con la causa, demostró una cierta habilidad para ceder sólo lo puramente necesario. Incluso logró disponer, durante su periodo como director de la revista humorístico-propagandística “La Ametralladora”, de los colaboradores que él reclamaba. En cualquier caso, antes de asumir la dirección de “La Ametralladora”, digamos que Mihura iba haciendo méritos dentro del aparato propagandístico del bando nacional: alguna que otra colaboración en la lujosa revista “Vértice” y la publicación de algunos cuentos en colaboración con Tono, en su debut como escritor<sup>5</sup>, algunos simplemente refritos con variaciones de sus textos ya citados de “Gutiérrez”, en el diario falangista “Unidad”<sup>6</sup>.

## 6. Tomi-Mito y “Unidad” (1937): propaganda y decostrucción de los mitos revolucionarios

En “Unidad” fundada en septiembre de 1936, Mihura y Tono publican una decena de artículos bajo el título genérico “Siete meses y un día en Madrid”. Se trata de cuadros ambientados en la ciudad en la que a Mihura le sorprendió la guerra y a la que vio transformarse radicalmente de la noche a la mañana. Es difícil establecer qué parte de cada artículo corresponde a cada autor, ya que ambos autores:

desarrollan un estilo en que la influencia del otro es fundamental. En esta época Mihura y Tono son difíciles de distinguir incluso en sus dibujos<sup>7</sup> [...]. La influencia es mutua, Mihura tiene a Tono por un maestro del humor y las ocurrencias y para Tono, Mihura fue un maestro a la hora de establecer su carrera en obras de más consistencia, es decir, aprendió de Miguel a crear obras largas, a dotarlas de estructura. (Bravo Rodríguez, 2015, p. 234)

Sin embargo, parece bastante evidente, tanto desde el punto de vista estilístico y puramente literario como en la elección de temas y situaciones (vividos en primera

<sup>5</sup> Tras sus trabajos figurativos (escultura, pintura y dibujo esencialmente) en 1937 Tono empezó a escribir: “Mi verdadera afición era el dibujo, y si evolucioné hacia la literatura fue por la falta de periódicos en que publicar mis dibujos [...]. Un día, aprovechando que Mihura tenía una habitación con dos camas separadas por una mesilla de noche, en la que había un vaso de agua, nos acostamos cada uno en una y escribí, en colaboración con él, mis primeras crónicas” (Lara Gavilán, 1959).

<sup>6</sup> “Unidad” era uno de los periódicos publicados por la falange a lo largo y ancho de la España nacional, entre otros: “Arriba España” (Pamplona), “Sur” (Málaga), “Libertad” (Valladolid) y “Amanecer” (Zaragoza).

<sup>7</sup> Compartían en “Unidad” las viñetas “Don Mario de la O” y “Señor Caradepato” que firmaban de forma alterna.

persona), el predominio de Miguel Mihura sobre Tono.

En estos textos los autores repasan los cambios que sufre la ciudad con la llegada de la guerra y de la revolución. Justo en Madrid hasta ese momento el ‘señorito’ Mihura se lo pasaba estupendamente: empleado en el cine, con una cierta notoriedad, asiduo de tertulias en los cafés de la capital, iba al teatro y se divertía con sus amigos viviendo en un microcosmos desinteresado de lo que le rodeaba. Así, en sus artículos asistimos a la visión personal de las transformaciones de la ciudad, de la aparición de nuevos usos y costumbres que Mihura y Tono con un punto de ideologización no disimulado van diseccionando con su particular sentido del humor. Un mundo nuevo que no puede no resultar absurdo desde el punto de vista de dos individualistas como ellos. Las colas, el frente, los símbolos humanos, conceptos como la igualdad, la colectivización de bienes, la equiparación a través del vestuario, el nacimiento de las mujeres-soldado o la homologación obligatoria se repasan en clave paródica, pero también satírica, como veremos, para presentarnos una idea de la existencia completamente ridícula según un determinado punto de vista, que, dicho sea de paso, encontraba un público entregado, de seguro, entre los partidarios del bando nacional.

Como medio de propaganda el contenido de estos relatos es fácilmente equiparable a lo que Carl Schmitt ya en 1941 asociaba a la construcción imaginaria del enemigo en forma de estereotipos: “el enemigo es en sentido singularmente intenso, existencialmente otro distinto, un extranjero, con el cual caben, en caso extremo, conflictos existenciales” (Sevillano Calero, 2014, p. 230). En esencia, los textos de Tomi-Mito en “Unidad”, más allá de su naturaleza humorística, cumplen muchos de los requisitos para entrar de lleno en lo que entendemos por propaganda. Muchas de sus características, como veremos en nuestro análisis posterior, se atienen a los mandamientos propios del mensaje propagandístico (estereotipo, repetición, señalamiento del enemigo, simplificación, exageración, etc.); el medio utilizado, la prensa diaria, tiene como principal finalidad crear interés en el lector y seducirlo y un valor esencialmente coyuntural conectado con la actualidad. Además, los receptores de los relatos en cuestión se mueven en cuatro direcciones dentro del contexto bélico: la vanguardia para mantener la moral de los combatientes; la retaguardia que alimenta a la vanguardia con hombres y mujeres cuya motivación es fundamental; los indiferentes o neutrales que pueden entrar en corrientes de opinión determinadas viendo al enemigo ridiculizado e, incluso, el mismo enemigo con el que se entabla una guerra de tipo psicológico (Pulpillo Leiva, 2014).

La base principal del entramado ideológico de estas narraciones es la simplificación de determinados conceptos y actitudes propios del mundo revolucionario – basta leer los títulos de los relatos: en ellos los conceptos revolucionarios son llevados a su extrema simplificación y reducidos en consecuencia a un significado unívoco<sup>8</sup>. Tal simplificación dota naturalmente a los textos de una naturaleza puramente propagandística, aunque nos puedan resultar incluso divertidos. Los conceptos que han de ser ridiculizados se reducen a su significado primordial y a partir de esta reducción cada una de las consecuencias que siguen, conducen a la absurdidad total de las bases de la ideología revolucionaria. Es el modo de desmontar los tópicos por parte de Tono y Mihura; este último lo había hecho ya en sus escritos anteriores a la guerra, con la diferencia de que en este caso los protagonistas de sus historias tienen nombres y apellidos y aunque las tramas no se alejen demasiado de sus tradicionales nudos temáticos, resulta inevitable que del humorismo pasemos a la sátira.

<sup>8</sup> Es relevante señalar que hasta este momento Mihura había optado en la mayoría de sus relatos por utilizar títulos largos, generalmente evocativos y con un marcado acento humorístico.

Parece evidente que Mihura, aun considerando la sátira una actitud propia de la mala educación, se deja llevar por el, digamos, ardor guerrero cuando retrata a personajes como Manuel Azaña o la Pasionaria. Es verdad que en ambos casos utiliza expedientes ya experimentados durante su carrera: en su retrato de la Pasionaria caricaturiza al personaje a través de la confusión de su identidad sexual; se podría pensar en un recurso burdo y poco acorde con las formas de Mihura, pero la verdad es que este tema lo había tratado ya en algún que otro cuento de “Gutiérrez” y hay que decir que lo hizo sin ningún matiz ligado a condiciones sexuales, sino simplemente a problemas de identidad y de conocimiento personal<sup>9</sup>. En el caso de Dolores Ibarruri, sin duda a Mihura se le va un poco la mano en determinadas descripciones del personaje y precisamente ciertas características presentadas, se relacionan inevitablemente con una visión de la mujer del bando republicano por parte de los ‘nacionales’, los cuales la concebían como mera caricatura del hombre y profundamente antifemenina y licenciosa (Sevillano Calero, 2014, pp. 225-237):

La Pasionaria es un señor de luto con barba y bigote que gana tres duros diarios por hacer el papel de pasionaria [...] El señor de luto no quería estudiar para nada [...]. Efectivamente el niño fue creciendo sin llegar a ser nada y, como no tenían dinero en casa... Así iban las cosas, de mal en peor, hasta que un día salió un anuncio en el periódico de los mineros diciendo que se necesitaba una señora que se llamase ‘Pasionaria’, o algo por el estilo, para decir picardías en los mítines. (Tomi-Mito, 1937 a, p. 2)

Es evidente que este fragmento, que leído en la actualidad puede parecer casi una broma inofensiva sobre el personaje, no tiene nada que ver con ciertos discursos aparecidos, por ejemplo, en el mismo “Unidad” o en “La ametralladora” en los que el tono de la descripción es incendiario y desproporcionado:

La moza de fogón de Somosierra es “amor libre”, fiereza, desgarro, latrocinio, entrañas de buitres, instigación al asesinato. ¿Es esta la mujer española? No, esta es la “gamberra ibérica”, especie que vive y medra en cualquier zona de clima rojo: es el virus de Moscú. [...] La mujer roja, la del amor libre –diez minutos de amor a precio fijo– [...]. Aceptar como síntesis de “roja” a la más excelsa encarnación de “rojez” a la Pasionaria que cuenta en sus recuerdos todo un calendario de “maridos-libres” con decoración de ciervo. (Cruces Matesanz, 1937, p. 2)

Eres el pajarraco nocturno de la revolución. Como los cuervos te ciernes en el aire, enlutada y terrible, antes y después de las matanzas: en las ciudades, en los pueblos, en las carreteras, en el campo húmedo aún de sangre, cubierto aún de cadáveres. Te preceden las antorchas de los incendiarios, envolviéndote en un humo fétido y asfixiante. Ante tus ojos desfilan los templos profanados, las imágenes sacrílegamente descuartizadas, los hogares saqueados, forzado su tierno secreto doméstico. (Anónimo, 1937, p. 3)

En el caso de su retrato de Manuel Azaña, Mihura retoma el cuento ‘La Realeza’, del que hemos hablado brevemente. En realidad, lo único que hace Mihura es poner nombre y apellidos a los personajes, con lo que el humorismo se convierte en sátira y en el contexto

<sup>9</sup> Véase “Realmente yo no sé si es usted un niño o si es usted una niña”, en “Gutiérrez”, n° 144, 8 de marzo de 1930, p. 12. En este cuento Mihura cuenta la historia de un individuo con dificultades para distinguir el sexo de las personas e incluso lo confunde en primera persona: “el señor Suárez era tan bobo y no sabía distinguir nada, pues no se distinguió él mismo, y resultó que él era una señorita. Y no una señorita cualquiera, no; sino una señorita muy de su casa”. Similar recurso basado en la confusión de identidad aparece en otro cuento de Mihura titulado “Usted debe estar contento si cree que es un pajarito” aparecido también en “Gutiérrez”, n° 186, 3 de enero de 1931, p. 10. El autor cuenta: “A los dieciocho años recapacité y comprendí que no podía ser un toro, porque los toros no cantan saetas ni nada de esas cosas..., y desde aquel entonces aquel señor que no tenía en donde mirarse se creyó que era un pajarito”.

en que nos encontramos ya en pura y simple propaganda. El cuento ‘El presidente’ (Tomi-Mito, 1937 b, p. 2), que así se titula en la versión de “Unidad”, es un sencillo refrido sin más de ‘La realeza’: la única diferencia es que el primer rey, es ahora el presidente Azaña y el segundo, es su cuñado y ministro de la República Cipriano Rivas Cheriff. El punto de partida es el aburrimiento de Azaña, solo en su palacio. Mihura ridiculiza al personaje mostrando su infantilismo y criticando, de algún modo, su poca destreza como escritor. Precisamente, un fracaso literario conducirá a Azaña a hacerse revolucionario. Un personaje caprichoso Azaña, a ojos de Mihura. No sabemos si Mihura pretendía con esta pieza, o mejor con la original, llevar a cabo una crítica, a través de la ironía, del aislamiento del que está en el poder con relación a lo que le rodea, pero, si leemos el texto con una cierta distancia, nos puede parecer solamente una amable burla de los caprichos del poder, aunque presenta, sin duda, algunas de las características, si bien muy suavizadas, de lo que la propaganda nacional difundía sobre el enemigo: frivolidad, complejo de inferioridad, comportamiento antisocial, etc.

En cualquier caso, si tenemos en cuenta lo que esa misma prensa nacional decía de Azaña con una vulgaridad y una rabia digna de mejor causa, este retrato del Azaña solitario, caprichoso e infantil sólo nos puede provocar una sonrisa. El ataque en otras publicaciones y en la misma “La ametralladora” a Azaña se realizaba esencialmente mediante alusiones vulgares a sus presuntas tendencias sexuales, le llamaban Manolita o Madame Azaña, por ejemplo.

Un relato puramente circunstancial es el que está dedicado al frente de guerra, titulado precisamente ‘El frente’. El primero publicado por Tomi-Mito en “Unidad” y que, más allá de sus referencias a personajes y situaciones de actualidad, tiene poco de propagandístico. Es más, habría que situarlo dentro del grupo de los cuentos en los que Mihura reflexionaba sobre la guerra de los que hablábamos más arriba. Una visión desenfadada del frente, “estaba aquello muy animado” (Tomi-Mito, 1937 c, p. 2), el uso del campo como lugar indefinido en el que se hace la guerra y que alcanza casi la categoría de tópico en los dos autores, la lejanía del frente para ir y volver el mismo día, el material de guerra que porta un cerillero –“un termo, un peine, dos sillas de tijera, una sombrilla, sal, una navaja con sacacorchos, un abrelatas, media botella de cerveza, un bastón de mando, una brújula”– (Ibidem), etc. Todo ello se alinea, como decíamos, con referencias a la actualidad: el general Mangada, los puños cerrados, la presencia de los rusos, Largo Caballero haciéndose fotos, el gobierno personificado trasladándose a Valencia, etc.

En otros relatos, sin embargo, Mihura y Tono se dedican a desmontar los que podríamos llamar tópicos revolucionarios, alcanzando, aquí sí, límites muy cercanos a la propaganda. Nos referiremos a cuestiones ligadas al ideal revolucionario como la igualdad, la participación solidaria, la colectivización de los bienes o los motivos profundos para ser revolucionario.

En el cuento “Las colas”, Mihura describe uno de los fenómenos propios del Madrid de los primeros meses de la guerra. La arquitectura del cuento se sostiene sobre la exasperación de una acción que poco a poco se va convirtiendo en manía para terminar siendo profundamente absurda. Las consecuencias de seguir al pie de la letra una consigna tienen que desembocar a la fuerza en la mayor de las ridiculeces<sup>10</sup>:

<sup>10</sup> No está de más recordar las palabras de Miguel Mihura en la entrevista ya citada concedida a la revista “Triunfo” en 1972 en las que alude a la falta de libertad que supone seguir una bandera, sea cual sea: “Lo que sí tiene mi teatro es una defensa de la libertad, de que cada uno haga lo que le dé la gana, que para mí es lo importante. Siempre he defendido el individualismo, la libertad del ser humano. Creo que la libertad

En cuanto se declaró la revolución, lo primero que hizo la gente fue formar cola en medio de la calle, para tener eso ya adelantado. [...] Por la noche, cuando todo el mundo había terminado sus quehaceres y volvía a cenar a sus casas, nadie podía entrar, así como así. Era necesario esperar en la puerta de la calle a que se formase una cola compuesta por todos los vecinos, y una vez formada, iban entrando uno tras otro. (Tomi-Mito, 1937 d, p.2)

Lo mismo sucede una vez dentro de casa, donde la familia forma cola para ir al comedor, o al baño, o a dormir. Colas y más colas por la ciudad, por las calles, frente a las tiendas, en el hipódromo. Una cola sin fin, en definitiva. Incluso en el frente se iba formando cola. Y la gente se dedicaba a mirar las colas: “esta tarde te llevaré a ver una cola muy bonita que ha puesto el ayuntamiento en la calle Fuencarral” (Ibidem).

Se trata de llevar una costumbre o manía hasta sus últimas consecuencias para crear el efecto humorístico. La falta de elasticidad mental de los madrileños, en este caso, hace que todas las acciones sean mecánicas: una de las bases de la comicidad (Bergson, 2008). Y este será el fundamento de otros casos en los que Mihura se burla de los tópicos y costumbres impuestos por la revolución. Podríamos aplicar aquí, y como veremos también en el resto de los relatos, la definición de Harold D. Lasswell de propaganda según la cual sería “la manipulación más o menos deliberada mediante símbolos, palabras, gestos, banderas, imágenes, monumentos, música, etc. del pensamiento o de las acciones de otras personas en lo que se refiere a creencias, valores y comportamientos que aquellas personas, llamadas ‘reactores’, consideran como discutibles” (Pulpillo Leiva, 2014). En los cuentos de Mihura y Tono se ponen en evidencia acciones (básicamente estúpidas) sustentadas en pensamientos que podríamos considerar resortes que ponen en marcha premisas que están fuera de la lógica puramente racional.

Así, el cuento “El reparto”, parte de la asunción por parte de la población de un concepto en su más pura simplificación y lo lleva hasta la exasperación hiperbólica, siendo sus consecuencias completamente absurdas. El reparto, como tal, significa la distribución de bienes y, efectivamente, es un concepto esencial en el pensamiento revolucionario, más concretamente anarquista, que conocemos como colectivización. Mihura y Tono abren el texto con la pregunta de las ‘señoras gordas’ sobre el reparto de la vajilla, a partir de aquí los autores dislocan el significado profundo e ideológico de la consigna para banalizarlo al mostrar los resultados ‘prácticos’ de tal consigna. De este modo, el lema ‘la tierra para el que la trabaja’ provoca que los madrileños vayan al Retiro a recoger tierra con sus cubos y palas infantiles. Esta forma de actuar –seguir un lema de forma automática, acríticamente y tomándolo al pie de la letra- es elemento esencial de la literatura de Mihura (y sucesivamente también de Tono): el individuo que obra automáticamente pierde flexibilidad y resulta cómico; el exceso de lógica racional lleva a la repetición incontrolada de acciones que, sin embargo, y en su extrema rigidez mecánica, terminan siendo insensatas y teniendo consecuencias negativas para el que las cumple: “Algunos [...] consiguieron tener una habitación llena de tierra y tenían que entrar haciendo un túnel y alumbrándose con un farol” (Tomi-Mito, 1937 e, p. 2). A partir de un cierto momento, el cuento se desarrolla por desplazamiento: la tierra, siendo el bien máspreciado es utilizado también por las señoras, que la llevan en los bolsillos, para dar limosna a los pobres; en algunas casas hay tanta tierra que sus habitantes tienen que construir túneles para entrar en ellas. Naturalmente, en este juego de consecuencialidad, cuando se acaba la tierra, el reparto se extiende a lo que hay dentro del Retiro: la casa de fieras, el quiosco de música,

es lo fundamental, pero si la libertad va por las calles con una bandera ya no es libertad, ya tiene que ir uno con una bandera detrás de otro señor que piense igual...” (Mihura, 1972, p. 42).

etc. El autor, utilizando un mecanismo de ampliación del concepto a partir de una lógica basada en su dislocación, se aventura por una dinámica de cajas chinas en la que todo es susceptible de ser repartido. El resultado, debido a la acción mecánica e irreflexiva, es el de una realidad incontrolable y absurda que lleva al ministro a decir que hay que repartir los muebles, los serenos y las otras cosas hasta llegar a la culminación del reparto y al absurdo total:

La gente, que estaba muy ansiosa, no estaba satisfecha todavía y dijo que debían repartirse también las personas. Entonces el ministro se llevó a todos los hombres y mujeres a su oficina y empezó a repartirlos poco a poco. Los lunes repartían a las familias señores con bigote negro; los miércoles, conserjes; los jueves, señores gordos y los sábados, empleados de la arrendataria de tabacos. Las familias empezaron a estar desorganizadas y se encontraba uno en el cuarto de baño a señores que no conocía y que se estaban echando colonia en los pelos. (Ibidem)

En el artículo “Igualdad” se pone en solfa el concepto del título: la manía, según los autores, de intentar ser todos iguales. Se trata de uno de los mitos de la España ‘revolucionaria’, uno de los tópicos difícilmente aceptable para tenaces individualistas como Mihura y Tono. En este relato se introducen elementos de cierto peso desde el punto de vista de la visión que el ejército sublevado tenía de los comunistas (por extensión del enemigo). Hay varios aspectos propios de la propaganda basada en la denigración absoluta del adversario en todo el texto: “los comunistas habían robado tanto...” (Tomi-Mito, 1937 f, p. 2), por tanto, son ladrones y corruptos; “los caballos creyeron que les iban a dar el paseo” (Ibidem) en una referencia clara a las prácticas represivas con posteriores ejecuciones en los primeros meses de guerra en la zona republicana; referencias a los sindicatos ridiculizándolos a través de nombres absurdos: “Sindicato de Poceros y Sindicato de Pobres pero Honradas Madres de Poceros” (Ibidem); presencia de lo extranjero, en este caso de lo ruso cuando se habla de “14 pesetas o un rublo”, “el caballo se había hecho de la U.G.T. y era tan hijo de Lenin como los demás” (Ibidem); los peligros que se corrían si uno se comportaba de forma inadecuada o presentaba una imagen no igualitaria: “si yo me meto en ese coche me van a tomar por un señorito y me van a matar” (Ibidem), etc.

La reflexión se basa en la exasperación del concepto que al inflarse como la típica bola de nieve termina por resultar absolutamente absurdo. La idea del ‘todos somos iguales’ lleva a los ciudadanos a sentarse en un coche siempre al lado del cochero para evitar que lo confundan con un señorito y lo maten. Esto, que podría ser una crítica en sí misma, se convierte en cómico en el momento en que toda la gente viaja en el pescante:

De doce a dos podía verse en la Castellana gran número de ‘simones’, y en el pescante con el cochero iban la Pasionaria, Margarita Nelken y algunas familias con sus niños. Dentro del coche no iba nadie porque, realmente, lo que no puede ser, no puede ser y para eso se estaba haciendo la revolución, que es tan mona. (Ibidem)

El concepto ridiculizado se amplía a los tranvías donde nadie manda parar al conductor para no romper la idea de igualdad, lo que tiene como consecuencia que los pasajeros sólo puedan bajarse cuando el conductor se baja, lo que provoca a su vez que tales pasajeros tengan que volver a sus casas andando; se describe también la situación en los cines, donde uno tiene que estar con la taquillera o con la señora de los lavabos; y a las farmacias, donde uno no puede pesarse solo y ha de hacerlo con otro, con el que, además debe dividir el peso, para que los dos sean iguales. Colofón de este sinsentido es el señor que no puede mandar el recado al chico y termina acompañándolo y repartiéndose con él la propina. Porque, según la visión reductiva de Mihura y su espíritu propagandístico: “En

las cosas más insignificantes la igualdad era necesaria” (Ibidem).

Forma parte de la misma serie publicada en “Unidad” el cuento “Las infames” (Tomi-Mito, 1937 g p. 2), que podríamos encuadrar dentro de lo que entendemos como parodia de la parodia, en este caso de un sainete cualquiera pero protagonizado por milicianas y milicianos. En este relato se narran las aventuras del batallón de las infames, compuesto en su totalidad por mujeres que representan aspectos ya parodiados por Mihura en la revista “Gutiérrez” el proverbial salero, buen humor y tronío de las muchachas madrileñas<sup>11</sup>. El desplazamiento paródico se adivina ya desde las primeras líneas cuando Mihura nos presenta a las infames paseando por Madrid, vigiladas de cerca por sus madres y recibiendo piropos de los que se las van encontrando. Se produce posteriormente un encuentro entre las infames y el batallón masculino, ellas muestran su maliciosa picardía y empieza el idilio entre ambos batallones que naturalmente hacen todo juntos, lo que refuerza el absurdo de la situación y asegura golpes cómicos de seguro efecto. Es interesante señalar que Mihura utiliza los mismos instrumentos que habría utilizado en cualquiera de sus parodias de tema madrileño: lo observamos claramente en la conversación entre los dos batallones, que, como en las parodias saineteras de los años veinte, versa sobre temas banales que se sostienen por la gracia y el descaro típico de las chulapas. Más o menos sucede lo mismo aquí, pero con la contextualización en el ambiente revolucionario. El idilio entre los dos batallones se va desarrollando con todos los tópicos al uso: paseo por Recoletos, las muchachas se asoman al balcón y ellos las observan desde abajo. Ellas se ponen el mono nuevo que les han cosido sus hacendosas madres, etc. Naturalmente, los dos batallones se casan y viven felices hasta que llegan los corsarios y seducen a las infames. Como todo sainete o narración sentimental que se respete, se cierra el triángulo amoroso. Las infames son descubiertas con los corsarios por sus maridos que matan a aquellos y echan de casa a las mujeres.

El punto de partida de este cuento parece ser la burla de la existencia de mujeres soldado, pero después se desarrolla como simple y pura parodia del melodrama o del sainete. Podríamos adivinar una censura por parte del autor al comportamiento promiscuo de las milicianas. En cualquier caso, considerando algunos cuentos del Mihura anterior a la guerra, podríamos definirlo como una simple parodia que, convenientemente transformada, se convierte en tenue propaganda.

El otro cuento que me parece interesante por la carga de realismo que, curiosamente encierra, es el titulado “Los disfraces” (Tomi-Mito, 1937 h, p. 2). Sobre la cuestión del disfraz o de la apariencia durante la guerra civil hay testimonios de sobra, incluso entre los escritores y los intelectuales surgió la manía de vestirse adaptándose a las circunstancias, tanto en un bando como en otro, según nos indica Andrés Trapiello en ‘las armas y las letras’: cómo no pensar en el grotesco disfraz de falangista de Eugenio D’Ors, o en el mono azul o mostaza, según la situación o necesidad, de Rafael Alberti, o los corrajes con los que se acicalaban unos y otros, o el abrigo largo de León Felipe (Trapiello, 2010). Pues bien, Mihura se pone manos a la obra para reflexionar sobre esta cuestión que vivió en primera persona y que le parecería, conociendo su talante, uno de los elementos de transformación más sorprendentes de la revolución en curso. En cualquier caso, le debió de parecer lo mismo, o al menos eso esperamos, la militarizada y beata ciudad de Salamanca cuando acudió a ella para hacerse cargo de la dirección de “La

<sup>11</sup> Un ejemplo emblemático es el cuento “Las más bellas historias de amor y de dolor. Paco y Nati”, “Gutiérrez”, N. 78, 24 de noviembre de 1928), en el que Mihura, a través de la parodia del sainete madrileño, nos muestra el modo artificial de comportarse de los madrileños al seguir las consignas de la literatura castiza.

Ametralladora”. En fin, el principio del cuento habla de la necesidad de disfrazarse en el Madrid revolucionario: «Se disfrazaron aquellas personas honorables que tenían suficientes motivos para que nadie los reconociese. Y también se disfrazaron los rojos, para parecer más rojos todavía» (Tomi-Mito, 1937 h, p. 2).

Este es el principio del cuento que, evidentemente, podría serlo de una cosa bastante seria. Sin embargo, como buen humorista, lo que hace Mihura es jugar con el concepto del travestimiento que provoca un desconocimiento total de la ciudad y de sus habitantes. Naturalmente, los disfraces con los que juega Mihura no son los típicos monos de los milicianos o los petos anarquistas, lo cual habría dado a la pieza mayor fuerza propagandística, sino que tiende a la cosificación de los personajes y, a través de ello, a la creación de un espacio desconocido y completamente absurdo: los madrileños se disfrazan de hombres en mangas de camisa, de orfeón asturiano, de lámparas, de camas de matrimonio, de rusos, de judíos. Además, está muy de moda llevar barba, porque esto da un aire de mayor ferocidad: «Al principio, las barbas se hacían de crepé. Pero cuando este escaseó las tuvieron que hacer de miga de pan y de sobras de comida» (Ibidem).

Llega un momento en que la práctica se convierte en obsesión y, al final, en la ciudad se celebran concursos y termina por representarse una especie de carnaval con carrozas y desfiles presidido por Largo Caballero. En realidad, más allá del deseo de Mihura de poner en ridículo a los republicanos con su estulticia y estupidez infantil, nos encontramos con un cuento que Mihura no habría desdeñado, ni sus lectores tampoco, en tiempos no sospechosos: llevar hasta las últimas consecuencias una acción absurda para llegar a la inversión total de la realidad<sup>12</sup>.

## 7. Conclusiones

Tras el análisis llevado a cabo, parecen evidentes algunos rasgos que entroncan la labor de Mihura y Tono en “Unidad” con un cierto tipo de propaganda asociable a la práctica de la contextualización de un cierto tipo de humorismo (el llamado humor nuevo según marbete

<sup>12</sup> Me parece interesante señalar que la cuestión de los disfraces o de los travestimientos la trató también George Orwell, con una óptica naturalmente mucho más trascendente en su obra “Homenaje a Cataluña”. Nos cuenta lo siguiente sobre la ciudad de Barcelona: «No había coches particulares, todos habían sido requisados, y todos los tranvías y taxis y la mayoría de los demás transportes públicos estaban pintados de rojo y negro. [...]. A lo largo de las Ramblas, la amplia arteria central de la ciudad, donde riadas humanas subían y bajaban sin cesar, los altavoces atronaban el aire con canciones revolucionarias durante todo el día hasta bien entrada la noche. Pero lo más sorprendente de todo era el aspecto del gentío. A juzgar por su aspecto exterior, era una ciudad en que las clases adineradas habían dejado de existir. Exceptuando a un reducido número de mujeres y extranjeros, no se veía a gente ‘bien vestida’. Casi todo el mundo llevaba ropas muy sencillas propias de la clase trabajadora, o monos azules o alguna variante del uniforme de los milicianos. Todo aquello resultaba extraño e impresionante. Muchas de las cosas que veía no las comprendía, en cierto modo ni siquiera me gustaban, pero inmediatamente comprendí que era un estado de cosas por el que valía la pena luchar. Por otra parte, yo creía que todo era como aparentaba, y que todos los burgueses, o habían huido, o habían muerto, o se habían pasado voluntariamente al bando de los obreros; no me daba cuenta de que había muchísimos burgueses acomodados que se limitaban a tratar de pasar inadvertidos y a disfrazarse de proletarios en espera de tiempos mejores». (Orwell, 1983, pp. 40-42). Clara Campoamor también reflexiona sobre esta cuestión: «Madrid ofrecía un aspecto asombroso: burgueses saludando puño en alto y gritando a todas horas el saludo comunista para no convertirse en sospechosos; hombres en mono o alpargatas copiando de esta guisa el uniforme adoptado por los milicianos; mujeres sin sombrero; vestidos usados, raspados, toda una invasión de fealdad y miseria moral más que material, de gente que pedía humildemente permiso para vivir». (Campoamor, 2005, p. 102)

utilizado por la mayor parte de la crítica que ha estudiado la obra de los autores de la generación a la que pertenecían Mihura y Tono: la “otra generación del 27” siguiendo el afortunado título acuñado por José López Rubio). Hay que tener en cuenta que el humorismo o la comicidad, en general, y más aún en contextos bélicos suele tener poca eficacia a nivel propagandístico; a veces puede incluso resultar contraproducente al no presentar una alternativa plausible a aquello que se ridiculiza. Sin embargo, en el caso que nos ha ocupado, entendemos que la eficacia del mensaje está fuera de toda duda.

La propaganda no consiste solamente en reclutar adeptos a la causa que se defiende, sino también en consolidar las ideas de los que ya comparten una determinada ideología y comunes objetivos. Esto se puede lograr de muchas maneras: por un lado, a través de doctrinas políticas, recursos didácticos, falsedades o medias verdades; por otra, a través de la ridiculización del enemigo, no solo caricaturizándolo por sus acciones, sino también desmontando sus opiniones y pensamientos y la futilidad de los motivos que les llevan a tomar cualquier decisión, de tal modo que, siendo el motivo absurdo, lo será, sin duda, su consecuente acción.

Hemos visto todo esto en buena parte de los relatos estudiados. Aspectos como la hipérbole, la reiteración de acciones sin sentido, la consecuencialidad absurda a partir de premisas absurdas o la asunción de determinados roles de forma acrítica son utilizados por los autores para describir al enemigo ridiculizándolo y reduciendo su ‘ideología’ a un puñado de lugares comunes carentes siempre de cualquier sentido profundo o de un mínimo significado.

Al contrario de lo que sucedía en los relatos de preguerra de Miguel Mihura, en los que el autor introducía elementos cercanos al absurdo o incluso al surrealismo, aquí encontramos historias de gran simplicidad tanto formal como semántica que no exigen un gran esfuerzo para ser comprendidas y aprovechadas. Los rojos son tontos, inanes, incapaces de reflexionar de modo racional, reiterativos en el error, de una torpeza desesperante al afrontar los problemas. Por ello, los relatos Mihura y Tono contribuyen a definir y delinear el estereotipo del ‘rojo’ al que aplican continuamente las etiquetas referidas.

Valga como ejemplo uno de los últimos artículos claramente propagandísticos de Mihura y Tono aparecido en “Unidad” bajo el título “Los motivos”. En él se concentran en buena medida los recursos propios de la propaganda que laten en mayor o menor medida en los textos que hemos estudiado. El artículo describe de forma simplista y a través de un refrito convenientemente contextualizado de los ya mencionados textos de “Gutiérrez”, publicados bajo el marbete “Las más bellas estampas de la revolución”<sup>13</sup>, los motivos por los cuales una persona se hace revolucionaria. No existen motivos para ser revolucionario de modo que “la gente se veía precisada a inventar pretextos tontos y sin fundamento para justificar su extremismo” (Tomi-Mito, 1937 i, p. 2). Tales motivos los ha decidido Rusia repartiendo papelitos de color rojo. Mihura después distingue tres grupos humanos para presentar cuán estúpidas pueden resultar las justificaciones para hacerse revolucionario: los obreros, cuyo patrón y sus hijos les “chupan la sangre con una cánula de goma” (Ibidem); los campesinos andaluces que, por su parte, se hacen revolucionarios por culpa del toro del señorito en una sucesión de acciones y razonamientos sin sentido alguno, y los marineros, que se hacen revolucionarios porque “cuando llueve el agua nos moja terriblemente, pues el capitán no nos deja llevar paraguas” (Ibidem) y cuando van a

<sup>13</sup> Se trata de los siguientes relatos: “Marineros en Rusia” (“Gutiérrez”, N° 282, 17 de diciembre de 1932); “La huelga” (“Gutiérrez”, N° 283, 24 de diciembre de 1932) y “Aristócratas” (“Gutiérrez”, N° 284, 31 de diciembre de 1932).

exponer la idea al capitán, este les dice que no, con lo cual “no tuvimos más remedio que declarar la revolución” (Ibidem).

Más allá de la naturaleza circunstancial de estos escritos, más allá de la evolución literaria de cada autor, por su lado y a su manera, no se puede negar que contienen dentro de sí elementos propios de la propaganda (más o menos efectiva), tanto en sus principios como en sus técnicas: hipérbole, estereotipia, simplicidad, lenguaje sencillo y descriptivo, mensajes poco elaborados y asequibles para todo el mundo, la reiteración en la idea, el reduccionismo valorativo, etc. Todo ello, porque “La mayoría de la gente quiere creer que los problemas son sencillos en vez de complejos, quiere que se confirmen sus prejuicios, quiere sentir que no está marginada, lo que implica que los otros sí lo estén, y necesitan señalar a un enemigo que cargue con sus frustraciones” (Brown, 1991, p. 25).

**Bionota:** José Manuel Alonso Feito (Madrid, 1968): Doctor en Literatura Española por la Universidad del Salento con la tesis: “Jardiel Poncela entre plagios e influencias: Mihura y Pitigrilli” (2013). Licenciado en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid en 1992. Trabaja como Lector de Español en la Universidad del Salento donde imparte también clases de Literatura Española (siglos XIX y XX). Ha publicado distintos artículos sobre literatura humorística, sobre el fenómeno anticlerical en España en los siglos XIX y XX y el libro “Jardiel Poncela y Pitigrilli: dos mundos narrativos” (2018). Ha traducido distintos ensayos y artículos de muy variados temas. Se ha ocupado de la edición y de la traducción (en colaboración) al italiano de una de las novelas de Jardiel Poncela: “La tournée de Dios” (2019).

**Dirección autor:** [josemanuel.alonsofeito@unisalento.it](mailto:josemanuel.alonsofeito@unisalento.it)

## Bibliografía

- Alonso Feito J.M. 2019, *Jardiel versus Mihura: ¿un caso de plagio? Cinedramas y revistas musicales*, “Boletín Hispánico Helvético”, volumen 33-34, pp. 471-494.
- Anónimo, 1937, *¡Yo te maldigo, Pasionaria!*, en “La Ametralladora”, N° 4, 8 febrero de 1937, p. 3.
- Armero Á. 1995, *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*. Compañía Literaria, Madrid.
- Bergson H. 2008, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza Editorial, Madrid.
- Bravo Rodríguez R. 2015, *Una visión humorística de la Guerra Civil en Madrid: María de la Hoz*, en “Revista Signa”, N° 24 UNED Madrid.
- Brown J.A.C. 1991, *Técnicas de persuasión*. Alianza Editorial, Madrid.
- Campoamor C. 2005, *La revolución española vista por una republicana*. Ed. Renacimiento, Sevilla.
- Cruces Matesanz, 1937, *La mantilla roja*, en *Unidad*, Año II, 1 de abril de 1937. N° 167, p.2.
- Casares J. 1961, *El humorismo y otros ensayos*. Espasa Calpe, Madrid.
- González Grano de Oro E. 2004, *La otra Generación del 27. El humor nuevo español*. Polifemo, Madrid.
- González Grano de Oro E. 2005, *Ocho humoristas en busca de su humor*. Polifemo, Madrid.
- Jardiel Poncela E. 2007, *La tournée de Dios*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid. Ed. de Luis Alemany.
- Lara Gavilán A. (Tono), *Declaraciones a Gómez Santos* en “Pueblo”, 11 de diciembre de 1959.
- Llera J. A. 2001, *Poéticas del humor. Desde el novecientos hasta la época contemporánea*, en “Revista de literatura”, C.S.I.C.», LXIII, 126.
- Llera José Antonio. 2007, *Documentos inéditos sobre La Ametralladora y La Codorniz de Miguel Mihura*, en “Anales de literatura española”, N° 19.
- Mihura M. 1929, *Estampas amargas, la guerra* en “Gutiérrez”. N° 99, 27 de abril de 1929. p.9.
- Mihura M. 1932a, *La huelga* en “Gutiérrez”. N° 283, 24 de diciembre de 1932. p.14
- Mihura M. 1932b, *Los aristócratas* en “Gutiérrez”. N° 284, 31 de diciembre de 1932. p.12.
- Mihura M. 1932c, *El picador en el café* en “Gutiérrez”. N° 249, 30 de abril de 1932. p.17.
- Mihura M. 1933a, *La realeza* en “Gutiérrez”. N° 286, 14 de enero de 1933. p.12.
- Mihura M. 1933b, *La cultura* en “Gutiérrez”. N° 288, 28 de enero de 1933. p.12
- Mihura M. 1933c, *La más reciente historia del soldado desconocido* en “Gutiérrez”. N° 300, 22 de abril de 1933. p.13.
- Mihura M. 2007, *Epistolario selecto de Fuenterrabía*. Espuela de plata, Salamanca.
- Mihura, M. 2004, *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra. Ed. de Arturo Ramoneda.
- Mihura M. 1972, Entrevista en “Triunfo”, año XXVII, n. 500, 29 de abril de 1972.
- Moreiro J. 2004, *Mihura, humor y melancolía*. Algaba Ediciones. Madrid.
- Moreiro J. 2005, *Soltero, perezoso y sentimental*, en *Miguel Mihura (1905-2005)... sino todo lo contrario*. Ed. de Emilio de Miguel Martínez. Centro de Documentación Teatral. Madrid.
- Moreno Cantano, Antonio César. 2014. *Literatura de propaganda religiosa extranjera sobre la Guerra Civil Española*. “Alcalá, Revista internacional de Historia de la Comunicación”, N°2, Vol.1, PP. 42-61.
- Orwell, George. 1983, *Homenaje a Cataluña*. Barcelona, Ariel.
- Pérez Ferrero, M. 1975, *Los de ‘Gutiérrez’, Tertulias y grupos literarios*, Madrid, ed. Cultura hispánica.
- Pulpillo Leiva, Carlos. 2014, *La configuración de la propaganda en la España Nacional (1936-1941)* en “La Albolafia, Revista de humanidades y Cultura”, Universidad de Salamanca.
- Ríos Carratalá J.A. 2005a, *La guerra de los humoristas*, “Quimera”.
- Ríos Carratalá J.A. 2005b, *Miguel Mihura también fue a la guerra, aunque poco*, en *Miguel Mihura cumple un siglo*, Madrid, ed.: Perez Sierra, Rafael [et al.], Comunidad de Madrid.
- Ríos Carratalá J.A. 2012, *La otra generación del 27 y el cine*. “Anejos de Anales de Literatura Española”, I. Alicante.
- Rodero Antón E. 2000, *Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al Nazismo*. “Actas del III Congreso Internacional Cultura y Medios de Comunicación”, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca.
- Rodríguez de la Flor J.L. 1990, *El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Romera Castillo J., 1998. *Perfiles biográficos de la otra generación del 27 (la del humor)*. “Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas”: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 4.
- Sevillano Calero F. 2014, *La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil*, en “Studia historica. Historia contemporánea”. N. 32. Ed. Universidad de Salamanca.
- Tomi-Mito 1937a, *La Pasionaria* en “Unidad”. Año II N° 173. 8 de abril de 1937. p. 2.
- Tomi-Mito 1937b, *El presidente* en “Unidad”. Año II, N° 181. 17 de abril de 1937. p. 2.

- Tomi-Mito 1937c, *El frente* en “Unidad”. Año II, N° 167. 1 de abril de 1937. p. 2.
- Tomi-Mito. 1937d, *Las colas* en “Unidad”. Año II, N° 168. 2 de abril de 1937. p. 2.
- Tomi-Mito 1937e, *El reparto* en “Unidad”. Año II N° 174. 9 de abril de 1937. p. 2.
- Tomi-Mito 1937f, *Igualdad* en “Unidad”. Año II, N° 170. 5 de abril de 1937. p.2.
- Tomi-Mito 1937g, *Las infames* en “Unidad”, Año II, N° 176. 12 de abril de 1937. p. 2.
- Tomi-Mito 1937h, *Los disfraces* en “Unidad”, Año II, N° 178. 14 de abril de 1937. p. 2.
- Tomi-Mito 1937i, *Los motivos* en “Unidad”. Año II, N° 183. 20 de abril de 1937. p. 2
- Trapiello A. 2010, *Las armas y las letras*. Ed. Destino, Barcelona.
- Valls F. 2006, Introducción a *Vidas extrañas y otra literatura para perros* de Miguel Mihura. Espasa Calpe. Madrid.
- Weis Bauer S. 2012, *Cincuenta años de humor nuevo: la obra de Antonio Lara Gavilán (1921-1971)*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona.