

En el centenario de Jardiel Poncela

Antonio Domínguez Leiva

El centenario del nacimiento de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) nos invita a participar en el redescubrimiento activo de uno de los autores más emblemáticos y desconocidos de la cultura de entreguerras. Jardiel fue no solo estricto contemporáneo sino interesante eco de movimientos vanguardistas como el *art déco*, el surrealismo o el realismo mágico de Roh, de fenómenos estéticos como el cine cómico mudo, así como de otros múltiples símbolos de los locos años veinte como el cosmopolita Paul Morand, Tamara de Lempicka o el Algonquin Club de Nueva York, que reunía en torno a Dorothy Parker columnistas de *Vanity Fair* y personalidades tan dispares y decisivas como Frank Capra, «Harpo» Marx, Noel Coward o Anita Loos (autora del jardielesco *Gentlemen prefer blondes*, origen veinte años después de una de las obras míticas de la historia del cine). En las dos últimas décadas, coincidiendo con el *revival* de la España olvidada de la *Belle Époque* y la nostalgia de unos «(hipotéticos) felices años veinte» propiciada por la propia «movida» contemporánea que proyecta en ellos sus propios anhelos, logros y contradicciones, el interés de la crítica por la figura de Jardiel ha resultado en sí mismo emblemático, desde la atención crítica prestada por la editoriales, Cátedra en cabeza (Alemany, 1988 y 1989, Conde Güerri, 1989, R. Pérez 1990 y 1992, y Gómez Yebra, 1990) así como por la crítica (Seaver, 1985, Marban 1990 y Cuevas, 1993).

De la triple vertiente de este dramaturgo, ensayista y novelista, privilegiaremos esta última, centrándonos en su primera obra de madurez, tal vez la más significativa, *Amor se escribe sin hache* (1928). Jardiel se inscribe en la Trinidad del humorismo español tras Fernández Florez y Gómez de la Serna, siendo el emblema máximo de un género característico de los años veinte, la «novela de humor». Reaccionando agresivamente contra el noventayochismo, el humor se erige en actitud artística de los jóvenes escritores de lo que se ha denominado la «otra generación del 27» (Alemany, 32), paralelamente a la literatura y el arte contemporáneos en el mundo de entreguerras. Si la crítica ha recordado, al situar a Jardiel en el contexto europeo, nombres como el francés Cami o el italiano Pitigrilli (Alemany, 43), no se puede olvidar el contexto amplio de la redefinición del

humor en los «locos años veinte» que van desde el surrealismo cinematográfico de la Keystone hasta los hermanos Marx hasta Dorothy Parker; redifinición de la que Jardiel es digno representante y que resultó decisiva para las décadas siguientes.

Aunque el distanciamiento crítico y el humor son rasgos que definen la escritura de los años veinte en su totalidad, un lugar destacado, en la historia de la narrativa española de este momento, le corresponde al relato de humor propiamente dicho: como la metaforma transmutadora o la ironía en la novela lírico-intelectual, el humor es una forma de distanciamiento satírico respecto a la realidad del momento. La denominada «novela de humor» constituye así el segundo eje vertebrador de la narrativa de los años veinte, si bien ambas corrientes nacen del mismo contexto y responden a la misma problemática, inspirándose en la teoría orteguiana de la «deshumanización» del arte (1925), revelando así una actitud ambivalente –a la vez ligera y escéptica– ante los «tiempos modernos» y experimentando con nuevas formas vanguardistas procedentes de las artes plásticas o del cine.

En general, el humor es una característica vinculada al vitalismo y al espíritu deportivo que impera en estos años, y supone un extrañamiento y atomización de la realidad convencionalmente observada por la novela tradicional. Todos estos elementos se cohesionan admirablemente en la obra de Jardiel, dominada por el humor como «visión de mundo» organizadora: «un humor que afecta desde la estructura y construcción de la novela hasta la caracterización de los personajes (...), la distorsión del concepto hasta la expresión gráfica del mismo» (Pérez, 1990: 24). Estudiaremos brevemente a continuación los ejes humorísticos de su novela, desde los elementos formales hasta los temáticos.

Humor y lenguaje

El eje fundamental del humorismo jardielesco, como el de las vanguardias históricas, es el propio lenguaje. Como Ramón, Jardiel distorsiona las frases hechas¹ y los refranes², integra falsas lenguas (117) o crea neologismos como «saltinsillis» (226) o «carchofas» (380), explicado en el texto a partir de una pragmática lingüística sorprendente. Todo el delirio etimológico y

¹ Entre innumerables ejemplos: «el autor gusta de ceñirse a la realidad, como si la Realidad y él estuviesen bailando un chotis» (260).

² Un ejemplo de distorsión de un refrán anticipa el humorismo de Woody Allen: «No creo que Dios ayude al que madruga: ahí están las gallinas que, a pesar de que se levantan con el alba, envejecen poniendo huevos para que se los coman los demás y acaban muriendo en la cazuela» (1990: 80).

explicativo de Fermín en torno al título de la novela, oponiendo las palabras que empiezan por hache –importantes– a las que no –intrascendentes– constituye un malabarismo lingüístico que recuerda una célebre «greguería»: «el ambre, si es verdadera ambre, se ha comido la hache» (Gómez, 228).

Uno de los procedimientos fundamentales de la escritura jardielesca es la acumulación, que R. Pérez denomina «recargamiento»: «una exageración injustificada que se produce por acumulación de elementos» (47), tanto desde el punto de vista micro-estructural (sintáctico) como macro (la propia narración). Se trata de un universo lineal que rehúye la síntesis orgánica. La propia estructura acumulativa incide en la lógica narrativa y conceptual de la obra: una de las estructuras frásticas recurrentes es la copulativa, que produce una distorsión lógica por la conjunción de elementos dispares³. El procedimiento llevado al extremo desemboca en las célebres «listas» jardielescas, que parodian claramente el discurso positivista y científico en la línea carnavalesca de las enumeraciones rabelaisianas⁴. Las listas contribuyen poderosamente a la «cosificación» del universo jardielesco, minutando fenómenos orgánicos como la carcajada (113), el llanto (109) o el orgasmo (107), así como remitiendo el propio acto de escritura a un catálogo de días, lugares y consumiciones («112 cafés, al precio medio de 80 céntimos», una estilográfica «marca Park y medio litro de tinta», 391).

Llevado al plano de la narración, la acumulación crea una distorsión de la realidad próxima al universo del cine mudo y a las teorías bergsonianas del humor –tal es el caso de la *toilette* inicial de Lady Burns (103), etc. El proceso acumulativo genera deliberadamente un efecto «incongruente», término clave en la teoría moderna del humor desde Kant hasta Bergson y que Ramón elevó a categoría estética *per se*: la sintaxis jardielesca, tanto a nivel de la frase como de la narración, acumula elementos «que no pretenden constituir un continuum narrativo en el que la coherencia del mundo de ficción vaya cerrándose, sino ofrecer al lector una sucesión inagotable de novedosas sorpresas» (Pérez, 1990: 31).

Paralelamente a la acumulación, la comparación disloca sistemáticamente las asociaciones habituales entre las cosas, siguiendo la tradición del «extrañamiento» propiciado por la metáfora vanguardista, ya llevada al

³ Se trata de una estructura recurrente hasta la extenuación, de la que encontramos varios ejemplos en cada página: «a los hombres albinos les falta carácter para imponerse a las mujeres y para aprender a montar en bicicleta» (112), «la ciudad del cielo azul y del servicio de gas deficiente» (*id.*), etc.

⁴ Entre innumerables ejemplos encontramos la lista de las actividades sexuales de la pareja protagonista (256), reiterado páginas más tarde (276) o la oposición entre la enumeración de *topoi* de novela erótica frente a la vida real (96-97), ocasión para el autor de desgranar varios epigramas desencantados («que a las mujeres fatales se las encuentra hasta en el consomé», «que los hombres no se dividen en grupos, sino en piaras», etc).

humorismo en las greguerías. La huella ramoniana es constante en el estilo de Jardiel, tan agudo como el de su maestro⁵, creando un universo de relaciones insospechadas que busca una mirada nueva a través del juego con el lenguaje.

En ambos casos (acumulación/ comparación), una figura recurrente es la oposición entre una frase hecha y un elemento del discurso científico⁶, siguiendo la idolatría vanguardista del mundo moderno, así como el contraste sistemático entre lo corporal o lo erótico y el mundo de la técnica y las ciencias, siguiendo una poética de la cosificación y la «deshumanización»⁷. Así, por ejemplo, al *topos* de la luz de la luna, Sylvia opone una fantasía erótica futurista, «mientras un aviador del Canadá ilumine [su] cuerpo desnudo con una linterna eléctrica» (222). Más allá de la crítica a la retórica amatoria vemos perfilarse una redefinición radical del hombre y del mundo, marcado por referencias orteguianas y ramonianas, a las cuales podríamos añadir el eco benjaminiano de la pérdida del aura, en la «era de la reproducción mecánica». Esta cosificación corrosiva afecta a todos los baluartes del humanismo, desde los sentimientos hasta la religiosidad⁸.

La búsqueda de la imagen sorprendente añade iconicidad a un texto repleto de gráficos y referentes plásticos, reflejando la predominancia de lo visual⁹. El propio recurso al humor gráfico se inscribe en este juego con el lenguaje. Jardiel retoma la estética de la caricatura y la publicidad, de la que él mismo era artífice y que, a través de las revistas, constituían una de las fuentes de las vanguardias. Como las ilustraciones de las «greguerías», los caligramas o los dibujos de Kubin, la iconicidad del texto jardielesco apunta a una fusión de las expresiones artísticas, así como a un juego semiótico que recuerda el diagrama de Saussure sobre el significante. Jardiel parodia la vanguardia, a la vez que se inscribe en ella con la inscripción directa de elementos heterogéneos como padrones administrativos, esquelas, planos arquitectónicos, operaciones aritméticas, recetas de cocina, carteles publicitarios, distorsiones ultraístas de las frases, páginas de calendario, naipes o hitos kilométricos.

⁵ «Las piernas de la dama se agitaban en la atmósfera, como si dijeran adiós a alguien» (146). «El aliento le saltó de la garganta como salen los vapores del cráter de Stromboli y del puerto de Génova» (134), etc.

⁶ Entre múltiples ejemplos: «La vida está llena de sorpresas y de protozoos del paludismo» (122).

⁷ Al igual que en el universo ramoniano, el alba del nuevo día es asociada a «la luz de film» (281), la lluvia al «H₂O» (319) y «los enamorados piensan en el Universo, en Copérnico, en Laplace» (342).

⁸ Las referencias bíblicas («Josué, origen del freno automático», 261, «Job, aquel santo que tenía nombre de papel de fumar, 246, etc) recuerdan greguerías como «con la cadena del retrete en la mano todos somos Moisés milagrosos» (Ramón, 1979:227).

⁹ «El auto parado en medio de la calle y rodeado por la niebla parecía una urna funeraria» (138), etc.

Es una de las características más comentadas por la crítica jardielesca, si bien es difícil reducirla a un único eje interpretativo. Se trata sin duda de una *pochade* como las de Alfred Jarry, que evidencia igualmente un juego con la propia materialidad del lenguaje, evidenciando el carácter híbrido e impuro del propio discurso, que podríamos tildar de «carnavalesco», citando al contemporáneo de Jardiel, Mijaíl Bajtín. Paralelamente, la irrupción de un universo icónico de objetos contribuye al proceso de «deshumanización» antes aludido.

Al igual que sucede con la copulativa y la comparación, Jardiel disloca las optativas y disyuntivas, subvirtiendo la lógica¹⁰. Además de todas estas figuras vemos numerosos casos de dislocación de la lógica, según una poética de la «incongruencia» que desemboca en el absurdo al igual que los filmes de los hermanos Marx¹¹. Debido a la yuxtaposición de conceptos lógicamente disimilares o contrarios, el universo jardielesco es «un mundo donde ha sido suspendida la lógica, dislocando y deformando la realidad convencional» (Seaver, 1985: 46). Esta crítica a la lógica remite explícitamente a una visión de mundo, retomando la visión ramoniana del humor como actitud ante la vida¹².

De la «incongruencia» al humor negro

Del absurdo en el plano lingüístico pasamos al absurdo narrativo, que combina la acumulación lineal con la digresión, creando «incongruencias» constantes. Jardiel sigue fielmente los preceptos expuestos por Ramón en *Novelismo*, con el fin rimbaldiano de «agitar la vida»: «mezclarla con verosimilitud a circunstancias inverosímiles e inconventionales, agitar todo eso, dar las contestaciones descaradas que son difíciles en la vida o quedan sofocadas bajo su burguesismo o conservadurismo» (en Sánchez Vidal, 230).

En el momento en que el decisivo ensayo de Frank Roh sobre «Realismo mágico y post-expresionismo» es traducido para *Revista de Occidente*, órgano de las vanguardias hispánicas, por su secretario, Fernando Vela

¹⁰ «¿Rubia o morena? – Rentista» (131), «O es su criado o es su amante o no es ninguna de las dos cosas» (111), etc.

¹¹ El «imbroglio» lógico en torno a la edad de Honorio recuerda el célebre delirio sobre «la parte contratante» de *A night at the Opera* («se le podían calcular cuarenta años, aunque representaba cincuenta y no tenía más que treinta y siete, pero en sus documentos personales se decía que treinta y cinco, etc...», 224).

¹² «Puede que todo esto no sea muy lógico, pero si obrásemos todos lógicamente, haría tiempo que la raza humana habría desaparecido del planeta. Con lo cual no se hubiese perdido mucho, ciertamente» (156).

(1927), Ramón defiende igualmente una estética irrealista e híbrida que se aplica a Jardiel: «Todo, hasta lo más inverosímil y arbitrario, debe portarse con naturalidad». Para Ramón, el novelista tiene que sorprender al lector, siguiendo la «ruta de lo inesperado» que integra realismo y fantasía, sin por ello seguir el puro automatismo onírico. No procede entrar aquí en el debate sobre las múltiples relaciones entre Roh y el surrealismo, movimiento al que, por otra parte, Jardiel alude claramente en su prólogo a *Madre (el drama padre)*: «Ambos (el humor y el surrealismo) son emanaciones directas de la sinrazón, por lo cual uno y otro les son difíciles de comprender y de estimar a las gentes exclusivamente razonables (...) que viven, piensan y sienten en todo instante a ras de tierra» (*Obras*, II, 285).

La fusión entre realidad y fantasía tanto en la obra de Ramón como de Jardiel esta próxima a los planteamientos de Roh. Los personajes de Jardiel pasan de lo meramente paródico a lo genuinamente absurdo; sus acciones están desligadas de toda conexión lógica o previsible, siguiendo el lema de la propia Sylvia «lo inesperado siempre es gracioso» (46). La ruptura de la lógica en el plano de la escritura se prolonga así a la lógica de la propia narración, presentando escenas delirantes como la declaración de William a Sylvia, centrada en torno a la figura del perro de ésta¹³. Jardiel se anticipa así, tanto en su novela como en su dramaturgia, y al igual que su coetáneo Miguel Mihura, al teatro del absurdo de posguerra, ya anunciado tanto por el teatro de vanguardia como por el cine cómico.

La variedad proteica de estos actos absurdos refleja la multiplicidad real o simulada del hombre, «formas descentradas y grotescas, pero no menos significativas, de la complejidad y riqueza posibles del «hombre interesante» delineado por Ortega» (Nora, 258). Claro ejemplo de ello es el personaje de Fermín, cuya biografía delirante hace de él un símbolo de su época reducido *ad absurdum*¹⁴, pero tal vez sea el Dr. Flagg el prototipo absoluto de héroe absurdo, «nuevo hombre» dadaísta¹⁵ a la par que homólogo de los cómicos del cine mudo que inspiraron a Alberti su *Yo era un tonto...*

La distensión o descoyuntamiento argumentales, la preferencia por tipos o situaciones inverosímiles, son aquí al mismo tiempo que técnicas humo-

¹³ «Recorrieron juntos toda Europa (...) pero William, que seguía llevando el perro bajo el brazo sentía que, para ser feliz, debía decidirse por cualquiera de estas seis resoluciones: 1. Tirar el perro al paso de un tren. 2. Comérselo. 3. Regañar con Sylvia. 5 (sic). Comérsela. 6. Casarse con ella. Y lo que decidió fue casarse. (...) Así que la vida matrimonial se normalizó, William se dio el gusto de tirar al mar el perrito que le había esclavizado tanto tiempo» (111-112).

¹⁴ «[Fermín] explicó a Zambombo que había desempeñado los siguientes oficios: electricista, campeón de billar, bailarín, mecanógrafo, fumista, batelero del Volga, camarero de «dining-car», afinador de pianos, equilibrista, anunciante», etc (132).

¹⁵ «Asesiné a mi padre porque se negó a fabricarme una cometa. Entonces hui de París disfrazado de monja (...) hice una fortuna falsificando huevos. En dos años murieron seis millones de consumidores de huevos. Iban a descubrirme, cuando se enamoró de mí una princesa beduina, que me raptó, etc...» (289).

rísticas clásicas, recursos para la obsesionante tentativa de renovación de un género que entonces se daba por agotado, desde Pau Valéry hasta los surrealistas. La tendencia constante a la orteguiana «dehumanización» se concretiza en la novela jardielesca a través de mecanismos como «la pirueta ideológica, la paradoja brillante, la trasposición del razonamiento causal a motivos y efectos imaginarios o grotescos» (Nora, 256-257), que el crítico en gran parte deplora, desde la nostalgia de un «contenido moral» y una «conciencia integral humana» característicos de su propio horizonte de expectativas.

Sin llegar al delirio de las novelas surrealistas de René Crevel o Boris Vian, Jardiel abre el humor a la fantasía en varias ocasiones. Así anticipa en una escena el tema de *La Rosa Púrpura del Cairo*, del jardielesco Woody Allen: «hasta los personajes de la película miraron hacia la localidad» (146). O presenta una visión satírica que retomará el cómic «lisérgico» de Fred, *Philémon*: el de una compañía de actores que atraviesan a nado el Atlántico mientras ensayan *La vida es sueño*, porque se han quedado sin un duro (348). La propia existencia de una isla desierta, propiedad del Imperio Británico que ha decidido «alquilarla como lugar de recreo» y expatriar a sus habitantes antropófagos a Londres, «porque ya se negaban a comer carne humana» (344), es en sí un delirio premonitorio de los *sketchs* de los ingleses Monty Python.

El propio humor gestual que inunda la novelística y la dramaturgia de Jardiel contribuye a la creación de un clima peculiar de irrealidad, cercano al desbocado cine cómico de Buster Keaton o Harold Lloyd¹⁶. Los alocados personajes oscilan entre el *slapstick* cinematográfico y el puro dadaísmo¹⁷, funcionando como maquinarias fuera de control, lo cual remite tanto a Bergson como a Chaplin. Este fenómeno se produce en el contexto erótico, contribuyendo a la mecanización de lo orgánico ya apuntado, y reflejando una fantasía erótica persistente, desde Villiers de l'Isle-Adam hasta Fritz Lang¹⁸. El principio de la casualidad se combina con la acrobacia física mecanizada, al igual que en el cine cómico, en escenas como la del ridículo duelo entre Zamb y Arencibia (205).

Paralelamente, otro de los ejes de la fantasía jardielesca, así como de las vanguardias desde Arthur Cravan hasta Franz Kafka es el humor negro.

¹⁶ Así cuando Zamb, intentando impresionar a Mignonne con una acrobacia salta por la ventanilla del tren (237) o cuando se ve propulsado «como una piedra contra la fachada lateral del hotel Crillon» (253) en su intento de seducir nuevamente a Sylvia.

¹⁷ «La hazaña siguiente consistió en despegar todos los anuncios de las paredes, hacer con ellos un montón y prenderlos fuego sobre el teclado del piano (...) Luego puso a la joven cabeza abajo, le arrancó los tacones de los zapatos y la metió dentro del piano» (266).

¹⁸ Zamb seduce a Sylvia ejecutando un salto mortal en su salón (171), «Drasdy» se desnuda como una autómatas desajustada (144), al igual que Ramona alterna crisis de misticismo y ninfomanía (150), etc.

Diez años antes de que André Breton definiera el fenómeno en su antología histórica, Jardiel nos presenta joyas como la del niño desatendido y abandonado por su niñera, en fuga con el protagonista, que se muere literalmente de aburrimiento¹⁹. La muerte ocupa, de hecho, un cierto protagonismo en la novela, contrastando con el erotismo, pero teñida de un mismo y feroz humorismo²⁰. Los episodios convencionales del género folletinesco son retomados bajo un filtro distorsionante, como en el caso del naufragio²¹ o los numerosos suicidios incongruentes²². Paralelamente, con el filtro del humor negro, Jardiel ataca ferozmente distintos tabúes, como su contemporáneo Buñuel: tal es el caso de la niña violada «cuanto le fue posible» por un desconocido, que no gritó «por no interrumpir el sueño» de sus padres (248).

La desrealización de los géneros literarios se expresa así también de este modo, como cuando los indios apaches, comprendiendo que «el humorismo iba a invadir la literatura», «comenzaron a suicidarse en masa al sospechar que un denso ridículo había de envolverles» (260). El humor negro enlaza así con el pesimismo del autor²³, tentado por una misantropía propia de la época y que se prolongará en el humor sombrío de postguerra, de Vian a Topor, pasando por la *Codorniz*. Cuando Zamb expone que «el rey de la creación» es el microbio del tifus (356) nos hallamos sin duda a medio camino de Quevedo y Cioran, aunque asome un toque saludable de autoparodia, propiamente jardielesca.

Es esta misantropía la que explica en cierto modo el relativismo radical de la novela, tanto en su construcción como en sus conceptos y personajes. Conclusión lógica del proceso de acumulación, dislocación y reificación de un mundo «deshumanizado», el humor engarza así con la tradición barroca del desengaño, tan influyente en la picaresca y la *vis comica* hispana.

¹⁹ «El niño de quien cuidaba «Drasdy» el día que nos conocimos y que se había quedado comiendo tierra, ha fallecido de aburrimiento hace año y medio. Se llamaba Oleaginosito Fernández, así es que ha hecho bien en morir» (145).

²⁰ Sirva de ejemplo una anécdota que una vez más evoca a Groucho: «Mi padre era un entusiasta de las armas de fuego y el día que al disparársele una pistola, quedó muerto en el acto, su entusiasmo por las armas de fuego acabó de un modo radical» (129).

²¹ «Sonaron gritos y alaridos de auxilio y terror (...) ¡Las mujeres, primero! Y ocurrió como se decía: las que primero se ahogaron fueron las mujeres. Luego se ahogaron los hombres y los imitadores de estrellas de varietés (334).

²² «Se aplicó a la cabeza un revólver y le falló el tiro (...) Insistió seis veces aún con idéntico resultado. Algunos pasajeros retardaron el momento de ponerse en salvo para ver si el capitán se salía con la suya (...) Dios jamás olvida por completo a sus criaturas... Bien quedó demostrado esto último en aquella ocasión: de pronto, una de las chimeneas del Gillette se derrumbó con estrépito y aplastó de una manera indudable al capitán» (335).

²³ «Dudaba entre edificar un sanatorio de tuberculosos o montar una fábrica de patatas fritas. – Da lo mismo –aclaró Zamb–. Y para las dos cosas tendrías mucho público» (380).

Parodia, erotismo y metaficción

Formalmente, las novelas de Jardiel se presentan como parodias del erotismo de la novela «de amor», heredera de la novela erótica decadentista de Felipe Trigo, Antonio Hoyos y Vinent o Alberto Insúa. Jardiel, conocedor de los mecanismos de composición y de los diversos *topoi* del género entonces en voga, por haberlo cultivado él mismo de modo alimenticio, se propone explícitamente desmitificar dichos recursos expresivos, situándose en la línea de la crítica cervantina de un género esclerosado²⁴: «Las novelas de amor *en serio* sólo pueden combatirse con novelas de amor *en broma*» (98).

La propia estructura de la novela parodia los esquemas narrativos del subgénero rosa, siguiendo la iniciación erótica de un joven, Zambombo, a manos de una *femme fatale*, Sylvia, y aleccionado por los discursos de un cínico *dandy*, Arencibia. Al final de la novela, en una recursividad circular, Zambombo se habrá desencantado de su pasión por Sylvia, encarnará el ideario misógino y *blasé* de Arencibia, el cual, en oposición simétrica, está ahora embelesado por una examante del joven protagonista. El triángulo amoroso y la iniciación erótica en un entorno cosmopolita son así los dos *topoi* que organizan la propia novela, que alterna el clasicismo de un desarrollo lineal (la acción dura exactamente un año) con múltiples digresiones (a modo de *flashbacks* cinematográficos), cada vez más disparatadas.

Si bien el propio género erótico ya había introducido el humor en la obra de autores como Joaquín Belda, la dimensión crítica de Jardiel es rupturista, sin por ello abandonar un erotismo fundamental, propio del *ethos* de los años veinte, desde la erotomanía de Groucho hasta el humor sexual de los surrealistas. La parodia de los clichés de la novela erótica se sitúa más bien en el contexto de una crítica de la estereotipia modernista, que observamos en los personajes jardielescos (claras parodias de la «mujer frágil» o de la «mujer fatal», así como de los *dandys* e ingenuos adolescentes). Esta crítica corre en paralelo a la redefinición integral de la vida que protagoniza la década, cuyo cinismo vanguardista, *sexy*, elegante y deportivo se opone claramente al decadentismo *fin-de-siècle*.

La parodia actúa así como punto visible de una crisis de visiones de mundo. La crítica jardielesca a la novela erótica de la *Belle époque* se integra en una crítica feroz de toda la civilización burguesa que ésta represen-

²⁴ Lo cual da pie a uno de los epigramas jardielescos más próximos a Groucho o Woody Allen: «Sin osar compararme con Cervantes, pues entre él y yo existen notables diferencias; por ejemplo: yo no estuve en la batalla de Lepanto» (98).

ta, pareja al azote flaubertiano de la *bêtise*²⁵. Frente al pesimismo naturalista y malditista de Trigo o Insúa, Jardiel presenta una visión novedosa del tema amatorio, reflejando una libertad sexual ya retratada por Gómez de la Serna, tan afín en su tratamiento «deshumanizador» de una verdadera obsesión erotómana. Jardiel resume claramente el *Zeitgeist* de su época con una visión que encantó a las generaciones de la «revolución sexual» por su desenfado y heterodoxia, si bien refleja las limitaciones de su propia época, fundamentalmente en el tratamiento de la mujer.

La misoginia de Jardiel, si bien se orienta sobre todo a una crítica de la estereotipia modernista y de la burguesía católica, refleja de modo significativo una constante cultural, sobre todo si la situamos en el contexto de la irrupción de la mujer trabajadora en la vida cultural y social: la crítica feroz de la heroína vanguardista, elegante *flapper*, *snob* y abiertamente sexual, evidencia una crispación masculina propia de la época. Se trata de un tema que supera los límites del presente artículo, pero que no deja de ser central en la obra jardielesca, así como en la cultura de la época, desde la mitología femenina de los surrealistas diseccionada por Gauthier hasta la erótica de Groucho²⁶ o la abierta misoginia de un Morand, tan cercano al propio Jardiel.

El erotismo no sólo constituye el eje argumental y temático de *Amor...*, sino que invade su propia escritura, literalmente construida, como la prosa de Oscar Wilde, a partir de reflexiones, divertimentos, aforismos y epigramas²⁷, los cuales se inscriben en una visión del mundo desencantada, misógina y misantrópica, tan cercana a los dos modelos de Jardiel, el ya citado Ramón y Fernández Flórez, del que hereda su «contraste doblemente crítico entre las versiones librescas del amor y la observación de la vida real, así como el pesimismo entre regocijado y amargo» (Nora, 259). Así el erotismo jardielesco se inscribe en una problemática más amplia, un cierto pesimismo vital asociado a un relativismo radical propio de la «crisis de la conciencia europea» de la época, y que halla en el humor una expresión privilegiada, desde Dadá hasta el cine cómico.

Parodiando las formas «serias» de relato, la novela jardielesca lleva así implícita una dimensión crítica y una dimensión teórica superpuestas a la historia narrada, hasta acabar siendo una muy interesante forma de meta-

²⁵ Crítica clara de una literatura así como una cultura en frases como «los acontecimientos se precipitaban, como escriben los retrasados mentales de la literatura» (193).

²⁶ Sirva de ejemplo la jardielesca reflexión de *Animal Crackers*: «Recuerden, caballeros, están luchando por el honor de esta mujer, lo cual es probablemente más de lo que ella misma hizo jamás».

²⁷ Su propio carácter epigramático hace de sus obras, como las de Wilde, campo de cultivo de los diccionarios de citas, con perlas como «la vida fácil suele ser la más difícil» o «para que a una mujer le parezca interesante cualquier hombre, basta con que lleve una temporada durmiendo sola».

ficción (con frecuentes cambios de opinión entre narrador y lector) en la que los presupuestos de las vanguardias encuentran un terreno abonado para el experimento, el *collage* y la ruptura de los moldes del género». (A. Sánchez-Vidal, 366). Frente al agotamiento de la novela preconizado por Ortega, la parodia de los paradigmas narrativos tradicionales se presenta como una vía privilegiada de superación dialéctica en lo que Criado denomina la «novela del novelar», que va desde las *Seis falsas novelas* de Ramón hasta la obra jardielesca, «entroncado con el intento general de des-realizar el objeto de la ficción, convirtiendo el proceso de novelar en tema de la novela» (1991:7) y comunicando al lector, en el texto, el rechazo del paradigma convencional.

Estos recursos, como señala R. Pérez, además de poner una nota de distanciamiento en la novela, impiden que el lector llegue a configurar un mundo de ficción coherente²⁸. Aquí se inserta uno de los recursos jardielescos más comentados por la crítica, la interpelación misma o el contacto con el lector, a través de «acotaciones, explicaciones y paréntesis» (Lacosta, 504) que rompen sistemáticamente el «pacto de lectura». El propio lector se ve confrontado al proceso de escritura, a veces como coautor, a veces como personaje inserto en el proceso deshumanizador de la obra. Esto, acompañado de la crítica dialógica de los discursos desemboca, a través del humor, en una auténtica metaficción cervantina. De hecho, el encuentro entre Sylvia y Zamb remite directamente a la segunda parte del *Quijote*, en el que los personajes han leído la primera parte de la obra²⁹. Esta metaficción, esencialmente lúdica, engarza con la novela vanguardista en general, a la vez que parte de un escepticismo que denuncia el modo ficcional.

En efecto, la relatividad de los propios personajes, «que caen con frecuencia en aquellos errores que han vituperado», hace de ellos «paradigmas de los seres humanos que creen que la verdad es absoluta» (Pérez, 1990: 34). Y es que, afirma Jardiel, «todo puede ser verdad, pero todo puede no serlo», remitiéndose a la crisis epistemológica de la época: «Es lo que los matemáticos –esos seres inexactos– llaman el ultracontinuo» (99). Los juegos metaliterarios, encabezados por la autocrítica de la cita inicial de la novela³⁰, apuntan, como señala Pérez, hacia este relativismo integral,

²⁸ *El juego en torno a las convenciones literarias llega así a una crisis del propio texto: «No se veía un farol a medio metro de distancia, parte por lo espantoso de la niebla y parte porque a medio metro no había ningún farol» (134).*

²⁹ *«Los cuatro amores han sido relatados por su autor en una novela cuya tercera edición se ha puesto a la venta hace poco. – ¿Amor se escribe sin hache? –La misma. –Conozco la novela» (168).*

³⁰ *«La cita de Heine con que he encabezado el prólogo («Siempre es divertido hablar de uno mismo»), no la escribió nunca Heine. La he escrito yo, y he puesto debajo el nombre de Heine como podía haber puesto el de Landrú» (99).*

propio de los años veinte y profundamente jardielesco. En su escepticismo desencantado sigue Jardiel el lema expuesto por Ramón en su programático «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), según el cual, el humorismo «tiene ese deje de amargura del que cree que todo es un poco inútil» (en Pérez, 1990: 38).

A través de Mihura y el equipo de *La Codorniz*, el espíritu de Jardiel se propulsa a través de los años del franquismo hasta la Transición, tras la cual, como apuntamos, la «movida» descubre en él a un certero precursor y un icono de otra España posible, cosmopolita y vitalista, frente a los dolorismos y trágico-agonismos largo tiempo al uso. El humor de Jardiel, inscrito en una tradición tanto hispana (de Cervantes hasta Tip y Coll) como universal (de Ambrose Bierce hasta los Monty Python), es en sí un programa de visión del mundo revitalizadora y, si bien varios aspectos del mismo han envejecido irremisiblemente, reflejo de las contradicciones de su época, otras siguen resultando sorprendentes al lector del nuevo milenio, que halla ecos jardelianos en autores noveles como el francés Beigbeder. Buena ocasión, pues, este centenario para reivindicar a un «clásico moderno» de fructífera descendencia.

Bibliografía:

- JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, Cátedra, 1990 (R. Pérez, ed).
 – *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Cátedra, 1988 (L. Alemany, ed.).
 – *Obras completas*, Barcelona, AHR, 1960.
 LACOSTA, F. C., «El humorismo de Enrique Jardiel Poncela», *Hispania*, 47 (septiembre de 1964): 501-506.
 CRIADO, I., «De *El movimiento V. P.* a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*», *Ínsula*, 529, (enero de 1991).
 SÁNCHEZ VIDAL, A. (ed), *Primer Suplemento de la Historia crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1990.