

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.