

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.