

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 morirse» (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).