

## EL HUMORISMO PARÓDICO EN LA NOVELÍSTICA DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA

ANTONIO CANDELORO

*Universidad Católica San Antonio de Murcia*

Exponente de lo que la crítica ha llegado a definir como «La Otra Generación del 27», Enrique Jardiel Poncela encarna de forma magistral al escritor vanguardista que utiliza el humor (a veces, negro) como arma arrojada contra los estereotipos, las fórmulas estándares, las ideas preconcebidas o dadas por eternas o inmutables de la época en la que le tocó vivir.

De ahí el oportuno ensayo de Barbara Greco *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*,<sup>1</sup> en el que la autora se perfija el objetivo de arrojar luz sobre la parte novelesca más importante de la producción del autor madrileño, menos estudiada que la teatral y compuesta por cuatro novelas, aparecidas todas en el breve arco temporal que va desde 1928 hasta 1932 (el autor morirá veinte años después).

Un primer elemento que nos llama la atención de la escritura de Jardiel Poncela pertenece a lo que Gérard Genette llamaría el *paratexto*: si nos fijamos en los títulos de estas novelas, veremos cómo hay un hilo común que nos permite reunir las en único género, el de la así llamada novela humorista (cuando no cómica): desde *Amor se escribe sin hache* (1929) a *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929), pasando por *Pero...¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) y *La tournée de Dios* (1932), todas y cada una de las obras subrayan en el título un elemento disorde que llama la atención del público lector por su carácter exótico: una regla gramatical que, de tan obvia, adquiere un matiz paródico; la evocación de un lugar opuesto a España por su clima y por su objetiva lejanía geográfica; una pregunta retórica que esconde un vago tono de corte «machista» frente al mundo femenino (mundo que fascina al autor y que determina la trama de las cuatro novelas); o la presencia –o la evocación– del Ser Supremo en una *tournée* grotesca (se supone que en el planeta Tierra). Son cuatro ejemplos evidentes de la intención del autor de *épater le bourgeois* y de invitar al lector a leer cuanto seguirá como fruto de una imaginación rebelde o anárquica. Rebeldía y anarquismo son elementos connaturales de otro protagonista de esos primeros veinte años del siglo XX: Ramón Gómez de la Serna, inventor de

<sup>1</sup> Barbara Greco, *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*, Torino, Dell'Orso, 2014.

algunas obras inclasificables (por pisotear a conciencia las distinciones de «géneros» apostando por una experimentación formal constante) y de la «greguería», o sea, de ese nuevo «género» literario en el que una frase corta de tono aforístico se convierte en una nueva manera de ver e interpretar la realidad a partir de puntos de vista originales por insospechados (o también, como afirma el mismo Ramón: compuesto químico que nace de la mezcla –o suma– de metáfora + humor).

El ensayo de Greco nos ayuda, en este sentido, a investigar las semejanzas de la *intentio auctoris* de escritores que concibieron sus obras experimentales en el mismo periodo: pensemos, por poner un ejemplo evidente, en Luigi Pirandello, cuyo concepto de «umorismo» anticipa, en ciertos aspectos, la estética del maestro de la «Otra Generación del 27»: «[El humorismo] acepta que en la relatividad del mundo es posible *lo contrario*, aunque eso sea improbable por el razonamiento. No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil», afirma Ramón en el 1931 en otro título emblemático de su producción ensayística (*Ismos*); «sentimiento del *contrario*», define Pirandello el mismo concepto en su ya clásico ensayo *L'umorismo* (aparecido en 1908), para distinguirlo de «lo cómico» (que es solo un primario «avertimiento» de lo contrario, algo irracional, que no contiene todavía la carga reflexiva del humor). En este sentido, Jardiel Poncela está muy cerca tanto de la estética de su maestro declarado como de la teoría del dramaturgo y novelista italiano: «El humorismo [...] es una inclinación analítica del alma, la cual resuelve en risa su análisis», afirma en el ensayo *Tres realidades correspondientes al Humorismo* (siendo común el elemento analítico tanto a la «greguería» que rompe moldes como a la representación del «sentimiento» de lo contrario sobre el que Pirandello construye sus tramas teatrales y novelescas).

En el capítulo II, reflexionando sobre los diferentes conceptos de humorismo, Greco habla de «jardielismo», término que pretende sintetizar y reunir tanto la filosofía de vida como la función catártica que Jardiel Poncela atribuye a la literatura que va escribiendo y produciendo a la luz del magisterio de Ramón. De hecho, las cinco características básicas que Greco reconoce dentro de la dimensión semántica del «jardielismo» bien podríamos aplicarlas a Ramón: a) tono agresivo y mordaz tanto en el teatro como en la novela; b) relación tanto con la tradición humorística castellana como con el espíritu rebelde de las vanguardias novecentistas; c) voluntad de renovación; d) función autorreferencial del humorismo; e) inverosimilitud como núcleo de la estética humorística y de la dimensión «metaliteraria».

Hablando de filosofía, está claro que detrás de una caracterización semántica de este tipo es posible vislumbrar el programa orteguiano de la llamada «deshumanización del arte»: si el clasicismo pretende hablar del hombre enseñándole la belleza que nace del respeto de las proporciones, el «arte nuevo» y «deshumanizado» con-

sistirá en la ruptura general de las proporciones, del mismo concepto de belleza, de las relaciones entre autor y lector, de las relaciones mismas entre el concepto de «realidad» y «arte» (o de la «representación de la realidad» a través del filtro que crea el «artista»). Esta ruptura (o replanteamiento general) de la visión clásica del arte implicará, obviamente, un cambio radical en todos los niveles de la recepción de la obra: a partir del *paratexto*, pasando por el uso «artístico» de la tipografía o del espacio en blanco que ofrece la página impresa (Jardiel Poncela anticipa algunos novelistas contemporáneos en la introducción de la imagen –dibujos, recortes de periódico, publicidad, dibujos inspirados en la publicidad, etc.– dentro de sus novelas, aunque no hay que olvidar al verdadero «anárquico» en el uso lúdico de la tipografía, o sea, a Sir Laurence Sterne, el autor de la muy cervantina *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, publicada entre 1759 y 1767, para terminar con la parodia que realiza a partir del éxito de su misma obra.

Está claro que no todos los lectores de la época sabrán valorar el peso de estas innovaciones formales; y está claro también que Jardiel Poncela, evidentemente, se aprovechó del aire subversivo que se respiraba sobre todo en algunas revistas vanguardistas de ese periodo (además de las muy comerciales colecciones de quiosco como *La Novela del Sábado* o *La Novela de Hoy*) para jugar consigo mismo y crear retratos auto-irónicos. Es lo que ocurre en las páginas en las que la norma dicta que hay que defender los derechos de autor y, en cambio, Jardiel Poncela invita sorprendentemente al hurto: «Es propiedad. Los derechos de robo, traducción y adaptación al teatro o al cinema quedan reservados para todos los países, incluidos Mónaco, Andorra y Lilliput», se lee en el prólogo de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*; la situación cambia radicalmente después del éxito de sus obras en la última novela: «Derechos reservados. La traducción, la adaptación, el robo y el plagio se perseguirán a tiros sobre motocicleta blindada, único procedimiento eficaz ya en el mundo. *This is the question*, by Enrique Jardiel Poncela», se lee en el prólogo de *La tournée de Dios*, con irónico guiño a la obra clásica de William Shakespeare –aunque el original diga «that» y no «this»– (como nota acertadamente Greco); y es lo que ocurre en los apéndices que a veces el autor añade al final de la novela, como el que aparece en *Amor se escribe sin hache*: «OPINIONES QUE HABRÍA MEREcido EL PRESENTE LIBRO A ALGUNOS PERSONAJES ILUSTRES (escritas imitando el estilo de cada uno, por el propio autor de la novela)», apéndice en el que, siguiendo el ejemplo de Miguel de Cervantes, el autor imita de forma paródica el estilo de varios «colegas» famosos como Azorín, Valle-Inclán y Pío Baroja o de personajes menos famosos en el ámbito literario como el ingeniero vasco Miguel Otamendi, responsable del proyecto de la metropolitana de Madrid y al que Jardiel Poncela atribuye esta loa: «Recomiendo la presente novela a todas las taquilleras del Metro: a mí me

ha encantado. Es un libro muy perforante». De opinión contraria será el mismísimo Cervantes en un artículo para promocionar la novela y aparecido en el semanal satírico *Gutiérrez*: en este caso Jardiel Poncela imaginará hablar con el fantasma del autor del *Quijote*; Cervantes se quejará sobre todo por una frase del narrador, cuando éste afirma del *Quijote* que «es un libro del que todo el mundo habla, pero que nadie ha leído».

A mitad de camino entre surrealismo y dadaísmo es la elección de insertar imágenes o dibujos en el cuerpo del texto: como ya se ha afirmado, en este caso Jardiel Poncela anticipa técnicas y recursos de autores como el Julio Cortázar de *Último round* (1969), el W. G. Sebald de *Vértigo* (1990) o de *Los anillos de Saturno* (1995), el Javier Marías de *Todas las almas* (1989) o de *Negra espalda del tiempo* (1998) o, para terminar esta breve lista, el Umberto Eco de *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), todos ejemplos de novelas que ponen en entredicho la misma definición del género y que juegan con las relaciones ontológicas ambiguas entre el mundo «referencial» del que los varios narradores se consideran testigos «neutrales» y el mundo «autorreferencial» que ellos mismos van creando con su propia narración y rememoración del pasado.

Otro punto en común en las cuatro novelas es la presencia de la mujer en cuanto personaje básico: casi siempre representada como *femme fatale*, Jardiel Poncela nos regala retratos de mujeres superficiales, ávidas de dinero o de sexo, o detentoras de un poder seductor que conduce al hombre a la desesperación, a la depresión o –directamente– a la muerte (de hecho, Greco nota un *crescendo* «di pessimismo e cinismo» (pág. 150) entre *Amor se escribe sin hache* y *La tournée de Dios*). No hay duda de que el «machismo» explícito de ciertas descripciones o afirmaciones deriva de la experiencia íntima que Jardiel Poncela tuvo con las mujeres que marcaron su vida personal; pero también es evidente el hecho de que las críticas que sus narradores mueven al mundo «mujeril» dependen de la re-escritura paródica o, a veces, satírica de las novelas sentimentales (o rosas) que tanto éxito cosechaban entre el público de la época. Jardiel Poncela desmonta los estereotipos más enquistados en ese tipo de literatura comercial para fomentar la reflexión y la auto-crítica del lector (yo diría que incluso del lector «machista»). Significativos son –en este ámbito– los aforismos que encontramos en *Pero...¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?»: en esta obra –que la crítica considera como la última parte de la trilogía formada por los primeros dos títulos citados– el amor se presenta como un elemento que desequilibra la vida del ser humano y que lo conduce directamente hacia el camino de la locura o de la idiotez; «El amor es la guerra de los que no se odian...hasta que no se aman» es un claro ejemplo de esa clase de aforismos que hubieran hecho la felicidad de otro*

«anti-romántico» como Ramón y un ejemplo evidente de cómo para Jardiel Poncela las relaciones sentimentales sean una eterna «guerra de los sexos».

Discurso aparte merece *La tournée de Dios*, libro en el que Jardiel Poncela intenta superar el tono humorístico con objetivo paródico e intenta explicar su propio pensamiento sobre temas tan universales y complejos como la religión, la política y la sociedad contemporánea. De este abanico de temas derivaría, entre otras cosas, el tono apocalíptico que adquiere la novela con respecto a la historia contemporánea. Es la primera vez que el autor madrileño llamará con su nombre a algunos fenómenos o movimientos políticos que ve como amenazas peligrosas para el futuro de la Humanidad: blanco de sus dardos son indistintamente el comunismo, el nazismo y el fascismo que, en esos mismos años, se iban fraguando en la Rusia del futuro régimen comunista de Stalin, en la Alemania del futuro Tercer Reich de Hitler y en la Italia de la futura dictadura de Mussolini (quien aparece en la escena de la misa que el Papa dedicará a Dios en San Pedro; Stalin, en cambio, hace una breve aparición en un dibujo inicial junto a ESTE LIBRO y a SU AUTOR –en mayúsculas en el texto–).

Como Greco subraya, *La tournée de Dios* presenta un tono más pesimista y melancólico que las otras novelas citadas; y como la crítica ha notado, en este caso Jardiel Poncela parece ser mucho más directo en atribuir a sus personajes rasgos autobiográficos, como es en el caso del protagonista masculino (Federico Orellana) y de la *femme fatale* de turno (Natalia Lorzain, famosa y exitosa actriz de Madrid). Igual que el autor, Federico es escritor y sufre por amor, hasta llegar a aceptar vivir solo con su hijo pequeño; así como Natalia viene representada como una mujer fascinante pero cruel, que no se arrepiente de abandonar a su marido. La crítica ha remarcado las semejanzas entre esta parte de la trama novelesca y algunos episodios autobiográficos relacionados con la historia de amor entre Jardiel y su primera mujer, Josefina Peñalver.

Y rasgos autobiográficos podemos encontrar también en la descripción de Dios en la segunda parte de la novela: se trata de un Dios indiferente al dolor del hombre, que vive aislado y que, incluso cuando intenta un contacto directo con la humanidad, se ve rechazado por ésta. Greco cita aquella parte de la crítica que ha intentado etiquetar al Dios de esta novela con el Dios del Antiguo Testamento. Efectivamente, son numerosas las referencias a personajes descritos en esta sección de la Biblia (Noé, Moisés, David, etc.). Lo que más sorprende es ver el lenguaje que utiliza este personaje para criticar la postura tanto de los «conservadores» (los que creen, después del esperpéntico milagro gracias al cual Dios primero derrumba la Torre de Pisa para después volver a construirla de forma recta) como de los «progresistas» (los comunistas, los anárquicos, los ateos, los que no tienen fe en Dios).

Dios habla como si fuera un dictador: la única forma de gobierno que concibe para el ser humano es, de hecho, la tiranía; Él no cree en la bondad humana (como sí lo hizo su hijo Jesús) y llega a afirmar que los humanos son «los seres más viles salidos de mis manos». Nos podemos preguntar qué se esconde detrás de una visión tan cínica y pesimista (cuando Federico espera de Dios el milagro de salvar a su hijo pequeño de una fiebre mortal, éste pasa olímpicamente del asunto); pero todavía más interesante sería estudiar la forma en la que la historia contemporánea empezó a influir en la manera de escribir de Jardiel Poncela.

Si es verdad que –como afirma Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*–: «El estilo es propiamente un fenómeno de origen germinativo, es la transmutación de un Humor», también es verdad que el cambio de estilo de Jardiel Poncela en su última prueba narrativa se podría explicar por los cambios radicales que iba sufriendo la sociedad española y europea del momento. Este estudio nos ofrece diferentes pistas para poder enfocar un problema tan complejo como el de las relaciones entre «arte» y «realidad» (o entre «estilo» e «historia»), además de brindarnos la ocasión de poder conocer la faceta de «novelista» de un autor que llega a imaginarse en la piel de Ser Supremo. «Adiós a Dios», así se titula el epílogo de *La tournée de Dios*: Jardiel Poncela no podía inventar una despedida mejor para sus lectores aficionados (la enésima prueba de lo que Greco define «jardielismo»).