

habría que decirlo de un nuevo género, *la escritura*, que compone un tapiz disparado en múltiples direcciones. Si resulta difícil en su obra separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico, que no es cada una de esas cosas, tampoco es la suma, yuxtaposición aditiva, sino la *summa*, que es otra cosa, un conjunto nuevo, un tapiz cosido de sus trazos plurilingüísticos, bordeando con él el vacío por el procedimiento de la elisión constante de una estructura, y conjurando ese vacío precisamente porque al final se salva el principio medular de la búsqueda, imagen cabal del viaje, cifra viva de su creación.

#### LA POÉTICA TEATRAL DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Juan Carlos Pueo  
Universidad de Zaragoza

El primer volumen de la producción teatral aceptada por Jardiel Poncela para su publicación lleva por título *Tres comedias con un solo ensayo*. Aprovecha el autor la dilogía para incluir a modo de prólogo un texto bastante extenso que titula "Lectura de cuartillas" en el que comenta la situación teatral española tal como él la ve en 1933. Parto de este dato porque nada más empezar dicho ensayo tenemos ya una declaración importante de Jardiel, quien dice:

Todo autor teatral debía dedicar varios días de su existencia a hablar, es decir: a escribir sobre Teatro.

De implantarse y generalizarse esta logiquísima costumbre, brotarían dos utilidades manifiestas:

PRIMERA: *el público y la crítica conocerían los impulsos y propósitos artísticos de cada autor y podrían juzgar más claramente lo acertado o desacertado de sus realizaciones; y*

SEGUNDA: *se estrenarían muchas menos comedias idiotas al cabo del año, pues el tiempo que los autores invirtieran en escribir "sobre" el Teatro no podrían invertirlo en escribir "para" el Teatro.<sup>1</sup>*

1.- "Lectura de cuartillas", en *Obras Completas*, Barcelona, AHR, 7ª ed., 1973 vol. I, p. 85; en cursiva en el texto (todas las citas se harán siguiendo esta edición).

Y aunque Jardiel nunca consideró que sus comedias fueran idiotas –al menos las que escribió a partir de 1927–, lo cierto es que cumplió su propósito durante los años que le quedaban de vida escribiendo una considerable cantidad de páginas *sobre* el teatro<sup>2</sup>. Además del ensayo citado, en el volumen *Tres comedias...* escribe para cada una de ellas un prólogo dedicado a las “Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó” la correspondiente comedia. Esta práctica la mantuvo en los cuatro siguientes volúmenes de comedias, y sólo la interrumpió al publicar el sexto, *Tres proyectiles del 42*, al anunciar que todo el material autobiográfico que tendrían que incluir aquellos prólogos iba a ser destinado a una autobiografía que no llegó a escribir y que tendría como título *Sinfonía en mí*. Pero esto no quiere decir que Jardiel dejase de escribir *sobre* el Teatro, pues siguió aprovechando la publicación de sus comedias para incluir en ellas algún prólogo sobre su poética o algún artículo de crítica –si bien algunos ya no serían de su propia mano<sup>3</sup>–.

No obstante, es sabido que, a pesar de la primera utilidad manifiesta que Jardiel deducía de esta práctica –que el público y la crítica conocieran los propósitos artísticos del autor–, el teatro de Jardiel se enfrentó a la más absoluta incompreensión por parte de una crítica que no supo ver en su momento el valor que podía tener en el panorama teatral de la época. Antes de llegar al Purgatorio –donde lo localizara atinadamente Francisco Ruiz Ramón<sup>4</sup>, y donde todavía parece estar–, Jardiel pasó por un Infierno de hostilidad e indiferencia que marcó de forma trágica sus escritos sobre teatro, cada vez más virulentos en sus ataques a los críticos teatrales que se dedicaban a denostar de forma reiterada sus obras, independientemente de la calidad de las mismas.

Su inquina hacia los críticos que le reprobaron responde precisamente al hecho de que Jardiel poseía una poética teatral propia que nunca ocultó y que trató de llevar a la práctica en sus comedias. La correspondencia entre intenciones y resultados le parecía un índice de honestidad literaria de la que muy pocos autores teatrales podían enorgullecerse, y que la crítica no fuese capaz de reconocerlo, por ignorancia o por malevolencia, le exasperaba. Cincuenta años después de su muerte, todavía hay quien le regatea méritos: Jardiel es un autor incómodo para los críticos que piensan

que la literatura *debe* tratar las “grandes cuestiones” –sean las que sean–, o *debe* provocar determinadas reacciones, o *debe* ofrecer una versión de la realidad, o *debe* hacer cualquier otra cosa que se le ocurra al crítico en cuestión.

Pero no quiero que nadie piense que me estoy jactando de redescubrir la obra de Jardiel. Si ésta tuvo en su momento numerosos detractores, también hubo quien supo entusiasmarse con ella. Y a partir de los años sesenta se ha ido produciendo una paulatina recuperación de su figura que va añadiendo entradas a su bibliografía crítica<sup>5</sup> y que confirma la máxima que figura en su epitafio: «Si queréis los mayores elogios, moríos».

Tampoco voy a decir nada nuevo si señalo, como hace todo el mundo, que son dos las cuestiones privilegiadas de la poética teatral de Jardiel: el humorismo y la inverosimilitud. Dos facetas del arte literario de este autor que tienen gran importancia en su ideario estético, y que él mismo se encargó de recordar al lector en varias ocasiones, sobre todo cuando se trataba de hacer notar su contribución a la vida teatral española. Pero la poética de Jardiel tiene poco que ver con los manifiestos teatrales de una época que empezaba a ver no sólo la necesidad, sino la posibilidad de un cambio radical en la actividad teatral. Porque también es verdad que se hace necesario desterrar ciertos equívocos que vinculan a Jardiel de forma directa con la vanguardia, promovidos muchas veces por los propios jardielistas, interesados en justificar la pertinencia de la atención dedicada a este autor encajándolo como sea en el lecho de Procusto de los esquemas historiográficos.

Desde sus primeras colaboraciones –luego repudiadas– con Serafín Adame y otros dramaturgos, Jardiel siempre tuvo claro que su obra se integraba en un teatro que buscaba el éxito de público y que, por ende, carecía de vocación minoritaria. A pesar de un tímido intento de adscribir su teatro al Surrealismo<sup>6</sup>, lo cierto es que

5.- Para la biografía y el ideario de Jardiel Poncela, véanse Flórez (1966), Jardiel Poncela, Evangelina (1999), Valls-Roas (2001) y Gallud Jardiel (2001). Desde una perspectiva crítica, contamos con numerosas intervenciones, dedicadas al conjunto de su obra (Bonet Gelabert, 1946; Flórez, 1969; Ariza Viguera, 1974), a su teatro (Marquerie, 1945; Escudero, 1981; Conde Guerri, 1982 y 1995), a su novelística (Lacosta, 1964; Alemany, 1989; Pérez, 1992) e incluso a su obra radiofónica (Ventín Pereira, 1998), amén de multitud de aportaciones singulares como las recogidas en Cuevas, ed. (1993) y otras muchas que tampoco es cuestión de enumerar aquí.

6.- «[...] en varias de mis comedias yo he hecho con éxito el surrealismo que antes se había intentado hacer vanamente, y ejemplos de primera línea son “Cuatro corazones con freno y marcha atrás” y “Un marido de ida y vuelta”. Valía la pena de explicar también, para instrucción de indoctos, lo cerca que está siempre el humor del surrealismo; y cómo ambos, al fin y al cabo, son emanaciones directas de la sinrazón, por lo cual uno y otro son difíciles de comprender y de estimar a las gentes exclusivamente razonables; a las gentes que no tienen capacidad mental y espiritual bastante para saber huir de la realidad en un momento dado; a las gentes no preparadas para el ensueño y a quienes toda ensoñación repugna; a las gentes cuyo corazón se halla cerrado herméticamente a la poesía; a las gentes sin alma; las gentes que

2.- Para la poética de Jardiel, véanse Escudero (1981: 11-17), Conde Guerri (1982: 34-38), Alás-Brun (1995: 43-71) y Valls-Roas (2001: 63-69).

3.- Me refiero, concretamente, a las dos críticas de Alfredo Marquerie que acompañan a *Tú y yo somos tres* y *El pañuelo de la dama errante*, incluidas en el volumen *Agua, aceite y gasolina y otras dos mezclas explosivas* (1946).

4.- Véase Ruiz Ramón (1993).

Jardiel no se sintió tentado de acercarse su poética al terreno del teatro de vanguardia —más bien a la inversa—. Y unos años más tarde, preguntándose su opinión sobre éste, contestaba: «Espero que me lo presenten»<sup>7</sup>.

Pero no por eso se debe olvidar el hecho de que Jardiel quiso renovar el teatro español, en concreto el teatro cómico. Ahora bien, esta renovación la quiso Jardiel desde dentro del sistema teatral, un sistema que él conocía bien y que exigía ante todo comedias de éxito que se mantuvieran en cartel durante unos cuantos meses y que dieran sus buenos réditos al empresario. Jardiel aprendió la lección de la manera más dura, ya que después del éxito de *Una noche de primavera sin sueño*, obra que había logrado estrenar después de rehacer el tercer acto para que le diera su aprobación el actor Emilio Thuillier —que iba a estrenarla con su compañía—, escribió otras dos comedias, tituladas *El rápido de las 8 y 40* y *Madame de Delfos*, dos obras que fueron rechazadas por los empresarios y de las que jamás se ha vuelto a saber nada, pues Jardiel declara que se perdieron en una mudanza. Al igual que le ocurriría a Miguel Mihura unos años más tarde —si bien Mihura lograría recuperar para la escena *Tres sombreros de copa*—, Jardiel se vio en la precisión de escribir comedias en las que lo novedoso debía guardar un equilibrio bien firme con lo ya conocido, no fuera a ocurrir que el público se encontrara con algo que le resultase excesivamente inesperado para poder acomodarlo a sus esquemas sin que nadie resultase herido:

Hay que hacer el Teatro para las multitudes, no para las minorías. La sala de un teatro no está construida para doce personas, sino para centenares de ellas. Público quiere decir multitud. Y si en la sala no hay público, ¿a quién le hablaremos? Hay que llevar al Teatro el Arte, pero de manera que todo el mundo lo entienda. Todos los clásicos del «Siglo de Oro» fueron grandes artistas y se hicieron y se harán entender de todo el mundo. El que de antemano piense en no convencer al público, debe suprimir al público: es decir, debe dejar de escribir. Porque quien subyuga a los públicos halagando en sus obras los más bajos instintos y dirigiéndose sólo a los más ignorantes, es un piojoso miserable; pero el que hace huir a los públicos, colocándose a intento lejos de la comprensión de las masas, es un pedante, y teatral y, por lo tanto, socialmente, un ser inútil. Un Teatro para minorías es como un laboratorio experimental: algo cuya existencia es imprescindible; pero sería idiota darle al público una referencia de los

viven, piensan y asisten en todo instante a ras de tierra; a las gentes vulgares; a las gentes adocenadas; a los críticos de teatro, en fin. Valía la pena de explicar cómo el arte del humorista confina en lo grotesco y en lo funambulesco, con lo trágico del delirio, con el sueño y las vaguedades y explosiones de la alucinación; por lo cual, para manejar todo ello, se necesita un cerebro especialmente dispuesto, una gran salud física y una vigorosa resistencia nerviosa» («Lo moral y lo inmoral», *OC*, vol. II, p. 639).

7.- «Entreviú del editor con el autor», *OC*, vol. III, p. 716.

experimentos que se están llevando a cabo para hallar algo que —por ejemplo— quite el dolor de cabeza. Al público hay que darle la medicina ya resuelta, en pastillas, metidas ya en un tubo y envueltas en uno de esos prospectos impresos a tres tintas cuya lectura es, como se sabe, lo que quita el dolor.<sup>8</sup>

Todo hay que decirlo, Jardiel tampoco parece creer que intelectualmente se pueda llegar muy lejos escribiendo para el “gran público”, puesto que llega a decir que «para no fracasar en Arte, hay que tener en cuenta que el público es más bruto que uno»<sup>9</sup>. Pero la poética de Jardiel se basa precisamente en esta paradoja: que siendo un autor que pretende alcanzar éxito entre el “gran público”, se afirma en un elitismo que, lejos de distanciarse de aquel, coincide con sus gustos, apelando a su inteligencia y a su sensibilidad para lograr así su admiración. Aun cuando no siempre pueda asegurarse que el público sabrá apreciar estas maniobras<sup>10</sup>.

Así pues, puede decirse que la obra de Jardiel es producto de la tensión que en él produce el deseo de renovar la comedia y la necesidad de adaptarse a un público acostumbrado a un tipo de obras que o bien seguían los esquemas moralizantes de la alta comedia de Benavente, o bien se dejaban llevar por los disparatados cauces del sainete al modo de Arniches o del astracán al modo de Muñoz Seca. Ahora bien, el término “tensión” lleva consigo unas connotaciones que pueden inducir a confusión por el hecho de que en buena parte de las comedias de Jardiel esa tensión se resuelve en un equilibrio bastante satisfactorio, aunque malogrado en otras ocasiones.

La actitud de Jardiel explica la aparente paradoja de que un autor tan crítico hacia el teatro de su tiempo se empeñase en emplear la misma falsilla genérica que denostaba para llevarla al extremo de lo inverosímil. Me explicaré poniendo un ejemplo tomado del relato que hace el autor de sus cuitas literarias. La comedia *El cadáver del señor García*, estrenada en 1930, fue un absoluto fracaso, y terminó haciendo que Jardiel se decidiese por escribir *Margarita, Armando y su padre*, una de esas comedias que tanto detestaba —claudicación provisional, pero necesaria si quería sobrevivir como autor en el mundillo teatral—. He aquí el relato de cómo se produjo dicha decisión:

8.- «Entreviú del editor con el autor», *OC*, vol. III, p. 713.

9.- *Obra inédita*, *OC*, vol. VI, p. 866.

10.- «El esfuerzo de curación o de alivio del Teatro hay que pedirselo al autor y no al público. Como el esfuerzo de curación hay que pedirselo al médico y no al enfermo. Sin dejar de tener en cuenta que si el enfermo se resiste a curarse y está decidido a morirse de asco (que en este caso es preferir las comedias malas), el médico no puede hacer nada, salvo presentar la cuenta de sus honorarios. Y para curar o aliviar al Teatro, es decir: para combatir las comedias malas que gustan al público, el único sistema eficaz que tiene en su mano el autor es escribir comedias buenas que también gusten al público» («Entreviú del editor con el autor», *OC*, vol. III, p. 711).

—¿Es difícil —me pregunté, avanzando por la Carrera de San Jerónimo— escribir una comedia que tenga la mínima cantidad de *peligro de estreno*?

Y me respondí acto seguido:

—No; no es difícil. Por el contrario, es facilísimo. Todo estriba en... (*empujón a un transeúnte*). ¡Perdone usted, caballero! Todo estriba en seguir las pautas escénicas que siguen los tontos específicos de las comedias «honradas» y... (*regate salvador a un automóvil*) y no permitirse la menor *boutade* ni el más pequeño escorzo... Todo consiste en construir una comedia de tema *simpático y sentimental*, que interese a todo el mundo, que tenga gracia y un cierto perfume sexual, que se desarrolle *vulgarmente*: comenzando con escenas episódicas, exponiendo el asunto en el primer acto y valiéndose de esas escenas episódicas y de los personajes de su misma índole para poner en *antecedentes* al espectador: con un segundo acto de *nudo*, en el que se *amalgamen lo serio y lo cómico*, como dicen los analfabetos, y que, a poder ser, concluya en una escena emocionante, inesperadamente seguida de un breve rasgo burlesco, con un tercer acto de desenlace *natural*. Todo consiste en hacer una comedia *verosímil*, rabiósamente verosímil, en la que hasta el menor incidente esté sujeto a lo que la gente llama *lógica* y en la que se digan cosas cuyo comentario pueda ser: “¡*Qué verdad es eso!*” Con varios lugares de acción para que la imaginación del escenógrafo contribuya al éxito y para que el público calcule en los entreactos: “*Ahora será la casa de Fernando*”, o “*Verás cómo aparece el «restaurant»*.” Con la acción entre clases adineradas, a fin de que las actrices vistan *toilettes* elegantes y las señoras critiquen y comenten. Con alguna escena romántica declamada sobre una música tenue que suene dentro, y a ser posible a la luz de la luna. Todo consiste, en fin, Enriquito —acabé diciéndome—, en que emplees todas tus fuerzas mentales en *lograr un éxito* y no en *conseguir una comedia superior a las corrientes*.<sup>11</sup>

La verdad es que no he encontrado una definición más acertada del teatro burgués, con todo lo que lleva aparejado en cuanto a estructura dramática y caracterización espectacular. Este era el teatro que Jardiel detestaba, aunque tuviera que ceder en sus gustos y pretensiones si quería lograr una obra de éxito con la que poder dejar con un palmo de narices a todos los que habían censurado *El cadáver del señor García*. Y este era el teatro que Jardiel se dedicó a dinamitar desde dentro, adoptando la mayor parte de sus convenciones para acabar con ellas a base de situaciones inverosímiles, absurdas y desquiciadas.

Importa destacar que lo paródico aparece en algunas ocasiones en el teatro jardielesco, pero sólo dos de sus comedias pueden calificarse de paródicas: *Angelina* o

11.- “Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Margarita, Armando y su padre*”, *OC*, vol. I, pp. 301-302; en cursiva en el texto.

*el honor de un brigadier*, y *Madre (el drama padre)*. La razón es muy sencilla: sólo en estas dos obras nos encontramos con una enunciación irónica a partir de la cual se puede hablar de contraste entre el texto parodiado y el texto paródico. En cambio, comedias como *Eloísa está debajo de un almendro* o *Los ladrones somos gente honrada*, a las que se estaría tentado de calificar de parodias del subgénero “comedia policiaca”, no presentan este rasgo, sin el cual es imposible hablar de parodia<sup>12</sup>. Por el contrario, la falsilla típica del teatro burgués, en su variante “alta comedia”, ha de tomarse como punto de partida, me atrevería a decir que ha de tomarse “en serio”, para entrar en el juego que propone nuestro autor.

Es por esta razón por la que numerosos críticos siguen escandalizándose ante la obra de Jardiel, aun cuando sepan reconocer sus méritos. Los protagonistas de sus comedias siguen siendo ricos ociosos dotados de gran ingenio, los hombres son apuestos y viriles, y las mujeres hermosas y de gran sensibilidad; los personajes humildes, en cambio, no suelen participar de dichas características, y generalmente tienen alguna tara psíquica que les otorga una comicidad específica; la intriga se basa casi siempre en un conflicto de carácter sentimental; y es bastante habitual que alguno de los personajes se descubra como el villano de la función, dando a esta un barniz moral no muy definido, pero que servía para acallar acusaciones de inmoralidad como la que recibió *Madre (el drama padre)*.

Cabe preguntarse si este modelo lo adopta Jardiel por incapacidad para encontrar otro nuevo, o si lo hace porque se aseguraba así el éxito ante un público incapaz de reconocer otra cosa. Pero es una pregunta que no interesa demasiado, pues lo esencial reside en el hecho de que este modelo le sirve para dar cuerpo al teatro del humorismo inverosímil que le caracteriza. Desde esta perspectiva, lo de menos es el esquema del que se parte, y lo importante es la forma en que se desarrolla. Forma que Jardiel tenía ya muy clara desde el comienzo de su etapa como escritor maduro. Volvamos a su “Lectura de cuartillas” de 1933:

Mi plan, inspirado en un deseo de mejora del Teatro, consistía sencillamente en *lograr un humorismo escénico*, o, lo que es igual, *en elevar lo cómico; en basar lo cómico en el análisis, haciéndole penetrar así dentro de la órbita humorística*.

Eso, en cuanto a *la esencia*. En cuanto a *la realización*, mis propósitos eran igualmente definidos y sintéticos, a saber:

12.- En un ensayo anterior (Pueo, 2002: 146), dedicado precisamente a la teoría de la parodia, señalé el carácter paródico de *Los ladrones somos gente honrada*, afirmación con la que hoy ya no estoy de acuerdo por las razones expuestas.

*posible novedad en los temas;  
peculiaridad en el diálogo;  
supresión de antecedentes;  
posible novedad en las situaciones;  
novedad en los enfoques y en los desarrollos.*<sup>13</sup>

La compatibilidad de todas estas novedades con los esquemas reconocidos del teatro burgués impone a Jardiel la necesidad de realizar unas composiciones sólidas, sin resquicios que puedan dar la impresión de fallos de construcción. Una labor de carpintería teatral que exigía el abandono de la estructura clásica de tres actos, con la exposición de los antecedentes de la trama, para ir directamente al planteamiento de temas y situaciones inverosímiles que iban acumulándose paulatinamente hasta que llegaba el momento de resolverlos<sup>14</sup>. Otro de los motivos que generaron la incompreensión de las obras de Jardiel fue quizás su negativa a seguir el esquema argumental clásico, que seguía anclado en los tres actos de rigor, impuestos no sólo por la tradición literaria, sino por las exigencias comerciales del empresario, que empleaba el tiempo de los entreactos para plantar ante el público el "telón de anuncios". Esta coacción ponía bastante nervioso a Jardiel<sup>15</sup>, quien consideraba que

[...] no existe ningún conflicto escénico que tenga más de dos actos. La famosa "trilogía": planteamiento, nudo y desenlace, es pura filfa. El desenlace debe quedar reducido a una escena. Y no puede existir tercer acto como no se recurra para escribirlo a inventar un nuevo conflicto ajeno al tema central, que es la técnica usual del vodevil francés.<sup>16</sup>

En realidad, este desenlace reducido a una escena no se refiere tanto a la resolución de los conflictos planteados a lo largo de la comedia como al golpe de efecto que permite dar una conclusión "redonda" a esta. Jardiel se refiere en varias ocasiones a este golpe de efecto denominándolo no "desenlace", sino "climax" [sic]. Se trata de un factor esencial para el éxito de la comedia, ya que de él depende la últi-

13.- "Lectura de cuartillas", OC, vol. I, pp. 147-148; en cursiva en el texto.

14.- Este proceso de construcción lo desvela Alfredo Marquerie al citar las palabras del propio Jardiel en la crítica que aparece como prólogo de *Tú y yo somos tres*: «Para que las comedias tengan un ritmo rápido y trepidante, hay que empezar a escribirlas así, con generosidad de imaginación, sumando líos, barullos, laberintos y enredos cada vez más difíciles, y ver luego cómo se desenredan y desenlazan» (cit. en Alfredo Marquerie, "Crítica de la comedia "Tú y yo somos tres", original de Enrique Jardiel Poncela", en Enrique Jardiel Poncela, OC, vol. III, p. 18).

15.- «Hay que acabar con los entreactos. El público va al teatro a ver las comedias y no el telón de anuncios. La existencia del entreacto es una injuria para el autor, para los intérpretes y para la comedia, porque sólo se descansa de aquello que fatiga» ("Entreviú del editor con el autor", OC, vol. III, p. 714).

16.- "Entreviú del editor con el autor", OC, vol. III, pp. 715-716.

ma impresión que se va a llevar el espectador a su casa una vez concluida la representación—cuestión primordial cuando lo que se busca es el éxito—, y su importancia la aprendió Jardiel a lo largo de sus dos estancias en Hollywood entre 1932 y 1935<sup>17</sup>.

Esta sabiduría técnica no es simplemente cuestión de oficio o habilidad, sino que tiene su origen en una teoría de los géneros teatrales que se apoya, a su vez, en la primacía otorgada a la inverosimilitud y al humorismo como principios constructores de su teatro. Pues el valor de ambos reside precisamente en que añaden a la obra una serie de dificultades técnicas destinadas, como en la literatura barroca, a provocar la admiración de un público inteligente y sensible, según ese elitismo al que me he referido antes<sup>18</sup>. Y porque el "realismo" y la "verosimilitud" propios del teatro burgués son incapaces de ofrecer nada nuevo, Jardiel los rechaza taxativamente. Acepta la dualidad genérica que, desde Aristóteles, ha establecido dos objetos de imitación, dando lugar a los géneros trágico y cómico, pero denuncia su "verosimilitud", que da lugar a las variantes de la "obra dramática" y la comedia sentimental, destinadas a procurar la complacencia del público que busca la ilusión de verse reflejado en dicho teatro:

El escritor teatral que se especializa en obras dramáticas, muere —aun después de una abundante producción— sin haber conocido lo que es un verdadero problema técnico. Opera constantemente con productos *naturales*, aferrado a lo *verosímil* y a lo *corriente*; y se dirige a un público que se traga, por ejemplo, escenas horrorosamente aburridas sin el menor asomo de impaciencia ni de queja, *porque lo que está viendo y oyendo es una obra dramática*. Lo propio les sucede a los autores de comedias digamos sentimentales. Cuanto [sic] menos imaginación tengan esos escritores, mejor; nadie les va a exigir imaginación, ni ingenio ni singularidad en el tema. Por el contra-

17.- «Llegado a estas conclusiones, retrocedí al prólogo y al primer acto un par de veces para introducir en ellos antecedentes justificativos, y seguí —ya el terreno desbrozado— hasta volver a detenerme momentáneamente en las últimas escenas. Porque, al llegar allí, *era preciso un acontecimiento extraordinario* que elevase al máximo el interés de toda la comedia, justo en el instante en que ésta iba a terminar. *Sin este acontecimiento extraordinario, surgiendo en los últimos instantes de las comedias, no hay gran éxito posible*. Apréndanlo y no lo olviden los autores noveles. En España, en el oficio teatral español, no existe palabra propia que exprese ese *acontecimiento final imprescindible en las comedias*. En inglés, sí. En inglés se llama *climax*; y al especial cuidado de idearlo y aplicarlo siempre se deben todos los éxitos, por ejemplo, del cine norteamericano, pues en Hollywood no se ignora esta verdad axiomática, que sería muy conveniente que grabaran en su mente los jóvenes autores españoles [...]. En ninguna de mis comedias falta el *climax*; y cuando el *climax* estuvo bien elegido, el éxito fue rotundo, y fue menor o no existió el éxito cuando el *climax* falló por debilidad de imaginación o por concepción equivocada» ("Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Los ladrones somos gente honrada*", OC, vol. II, p. 528; en cursiva en el texto).

18.- «[...] en arte el refinamiento y la cultura arrastran hacia lo cómico o humorístico con idéntica fuerza, propulsión y proporción que la bastedad y la incultura empujan hacia lo sentimental o dramático» ("Lo sentimental y lo cómico", OC, vol. II, p. 751).

rio, público y crítica van a aplaudirles precisamente —como si ella fuera una virtud y no un defecto— la falta de toda cualidad brillante. Yo no puedo menos de reirme cuando en alguna reseña de estreno, y a guisa de elogio, leo —y leo muy a menudo— cosas como ésta: *la acción de la obra corre recta y sin divagaciones*. Lo cual es tanto como decir: *el autor, que no ha tenido más que una idea —y ésta repetida ya miles de veces en teatro— la ha desarrollado sin que se le ocurriese ni la más mínima partícula de otra idea complementaria*. O también, como si en “Ecos de sociedad” se dijera: *la señora de Rodríguez está siendo muy felicitada porque ha dado a luz un niño que sólo posee la cantidad justa de cerebro para llegar a ser mecanógrafo*.<sup>19</sup>

Se ha señalado, muy acertadamente, el entronque de la poética jardielesca con las ideas de Ramón o las expuestas por Ortega en *La deshumanización del arte*.<sup>20</sup> Tampoco es de extrañar, pues Jardiel nunca ocultó la admiración que sentía por ambos autores. Elitismo, antirrealismo, antitrascendentalismo, antisentimentalismo, ludismo y tendencia al “arte puro” son rasgos que caracterizan al arte de vanguardia, según Ortega, pero que no nos resulta difícil achacar también a la idiosincrasia de Jardiel, por su condición de humorista exacerbado y por su rebeldía hacia un teatro que consideraba propio de imbéciles sin criterio.

Y es que la poética de Jardiel se construye negativamente, en oposición a la mayor parte del teatro que se está haciendo en ese momento. En honor a la verdad, hay que decir que la actitud crítica de Jardiel no llega a los extremos de Valle-Inclán, que deseaba comenzar la reforma del teatro con el fusilamiento de los hermanos Álvarez Quintero.<sup>21</sup> Por el contrario, Jardiel los considera, junto con Benavente, Martínez Sierra, Arniches, García Álvarez y Muñoz Seca, grandes autores, creadores respectivamente de una manera propia de hacer teatro: original, brillante y atinada. Al menos, así lo hace en 1933, al publicar la “Lectura de cuartillas” que encabeza las *Tres comedias*...<sup>22</sup>, incluyendo entre los autores que salva a los «poetas» Marquina y Pemán y a una lista de autores jóvenes —entre los que cuenta a García Lorca, Casona, López Rubio y Neville— a los que todavía se ha de tener en cuenta su condición de promesas. El resto no son sino «una multitud de medianías, de plagiarios, de imitadores; [...] una verdadera plaga de “descuidados” del Teatro y de gentes sin responsabilidad, sin solvencia artística y sin fuerza, por lo tanto, para arrastrar a los públicos hacia lo ideal».<sup>23</sup>

19.- “Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*”, *OC*, vol. I, pp. 862-863; en cursiva en el texto.

20.- Véanse Conde Guerri (1993) y Alás-Brun (1999).

21.- “Carta a Cipriano Rivas Cherif”, en Sánchez, ed. (1999: 430).

22.- “Lectura de cuartillas”, *OC*, vol. I, pp. 91-96.

23.- “Lectura de cuartillas”, *OC*, vol. I, p. 96.

Resulta difícil determinar si las apreciaciones de Jardiel responden a una admiración sincera o al deseo de no indisponerse con el devoto público de los “grandes autores” mencionados, comprensible en un autor que busca hacerse un hueco en el panorama teatral, y que sabe que exigir fusilamientos no es la mejor manera de hacer amigos<sup>24</sup>. Baste con señalar que Jardiel siguió dando muestras en sus escritos posteriores de su admiración por Benavente, quien, por su parte, le escribió una carta llena de elogios que Jardiel mostraba orgulloso a todo el que quisiera leerla.

Me interesa destacar estos juicios para que se vea que la afinidad de Jardiel con la vanguardia es, más que nada, tangencial, producto de una sensibilidad peculiar que, sintiéndose atraída por el poderoso influjo de Ramón y de Ortega, se aplica a un arte voluntariamente desintelectualizado, capaz de adoptar en su provecho elementos provenientes de ese teatro que, por esas mismas fechas, era absolutamente desacreditado por contemporáneos de la talla de Reinhardt, Artaud o Brecht. Valga como ejemplo esta cita de Robert Edmond Jones, fechada en 1928:

El gran drama no se ocupa de la gente cauta. Sus héroes son tiranos, descastados, vagabundos. Desde Prometeo, el primero de todos, el ladrón que robó el fuego divino del cielo, estos protagonistas son todos apasionados, excesivos, violentos, terribles [...]. Si pretendemos crear en el teatro —no limitarnos a escribir una obra bien construida o aportar una escenografía agradable, sino crear— tendremos que imaginarnos a nosotros mismos en estos ambientes heroicos. Nos llevarán lejos. Porque el alma es peregrina. Si la seguimos, nos conducirá lejos de nuestra casa, hasta otro mundo, a un mundo peligroso. Nos uniremos a una banda de poetas y soñadores, los visionarios del teatro: los mimos, los saltimbanquis, los juglares, los cómicos, los trovadores.<sup>25</sup>

También podría citarse la “Meditación del marco” de Ortega, texto cuya lectura había sido fundamental para Jardiel, según confesión propia<sup>26</sup>. El rechazo del teatro

24.- Fernando Valls y David Roas (2001: 64) indican que Jardiel, de hecho, no apreciaba demasiado la obra de los Álvarez Quintero, hasta el punto de que, en 1930, llegó a idear, junto con sus amigos Santiago Ontañón y Carlos Sampelayo, un plan para reventar el estreno de *Mariquilla Terremoto*.

25.- “El arte en el teatro”, en Sánchez, ed. (1999: 411).

26.- «Ortega y Gasset, mente madura de pensador, a quien le son familiares todas las disciplinas, gran incitador y poderoso sugeridor de tantos temas vivos y actuales de la estética de nuestro tiempo, dejó dicho, hace ya veintitrés años, en su *Meditación del marco* de “El Espectador”, estas líneas de carácter general, tácitamente dedicadas a las juventudes literarias de aquella época: “La boca del telón es el marco de la escena. Dilatadas sus anchas fauces como un paréntesis dispuesto para contener otra cosa distinta de las que hay en la sala. Por eso, cuanto más nulo sea su ornamento, mejor. Con un enorme y absurdo ademán nos advierte que en el “hinterland” imaginario de la escena abierto tras él empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría. No admitamos que la boca del telón abra ante nosotros su gran boca para hablarnos de negocios, para repetir lo que en su pecho y en su cabeza lleva el público. Sólo nos parecerá aceptable si envía hacia nosotros bocanadas de ensueño, vahos de leyenda.”» (“Lo vulgar y lo inverosímil”, *OC*, vol. II, pp. 856-857; en cursiva en el original. El texto de Ortega y Gasset se encuentra en sus *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 7<sup>a</sup> ed., 1966, vol. II, pp. 307-313).

burgués es una constante del pensamiento teatral del siglo XX, y que se manifiesta de diversas formas y en diversos grados. La poética explícita de Jardiel nos permite situarle en este panorama y valorar su aportación al teatro humorístico: su rechazo a las formas de comicidad propias del astracán, consistentes en acumular chistes ajenos a la trama<sup>27</sup>, para alcanzar lo que María José Conde Guerri (1982: 76) llama «una estructura situacional de lo inverosímil» en la que lo cómico surge a partir del desarrollo del argumento. El empleo de la falsilla del teatro burgués, el contraste entre la presunta verosimilitud del modelo del que partía y la palmaria inverosimilitud que aplicaba a dicho modelo, son los puntos de partida que le permiten alcanzar en su humorismo un grado de abstracción superior al de otros autores de su grupo generacional como Neville, López Rubio o el Mihura posterior a la guerra, así como los de la generación posterior de comediógrafos. Aquí es donde pueden surgir las concomitancias con conceptos como “vanguardia” o “teatro del absurdo”, aun cuando sea necesario delimitarlas con todas las cautelas posibles.

#### Bibliografía crítica

- Alás-Brun, M. Montserrat (1995): *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona, PPU.
- (1999): “La «deshumanización» de la comedia y Jardiel Poncela”, en Seaver, Paul W., ed., *Selected Proceedings of the First International Conference on Hispanic Humor*. Potomac, Scripta Humanistica, pp. 38-47.
- Aleman, Luis (1988): “Introducción” a Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?* Madrid, Cátedra, pp. 13-57.
- Ariza Viguera, Manuel (1974): *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid, Fragua.
- Bonet Gelabert, Juan (1946): *El discutido indiscutible: Jardiel Poncela*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Cantos Casenave, Marieta, y Romero Ferrer, Alberto, eds. (1998): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*. Cádiz, Universidad de Cádiz - Fundación Pedro Muñoz Seca.

27.- «Cuando yo empecé, el teatro cómico consistía en hacer chistes con los apellidos y aquello se moría» (cit. en Conde Guerri, 1982: 37).

- Chierichetti, Luisa (1998): “Una ópera prima: *Una noche de primavera sin sueño* de Enrique Jardiel Poncela”, en Cantos Casenave y Romero Ferrer, eds. (1998), pp. 245-255.
- Conde Guerri, María José (1982): *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- (1993): “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en Cuevas García, ed. (1993), pp. 79-97.
- (1995): “El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela”. *Ínsula*, 579, pp. 11-13.
- Cuevas García, Cristóbal, ed. (1993): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor (Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10-13 de noviembre de 1992)*. Barcelona, Anthropos.
- Escudero, Carmen (1981): *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Flórez, Rafael (1966): *Mío Jardiel. Biografía de un hombre que está debajo de un almendro en flor*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1969): *Jardiel Poncela*. Madrid, EPESA.
- Gallud Jardiel, Enrique (2001): *Enrique Jardiel Poncela: la ajetreada vida de un maestro del humor*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Jardiel Poncela, Evangelina (1999): *Enrique Jardiel Poncela: mi padre*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Lacosta, Francisco (1964): “El humorismo de Jardiel Poncela”. *Hispania*, XLVII, pp. 35-48.
- Marquerie, Alfredo (1945): *El teatro de Jardiel Poncela*. Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos.
- Pérez, Roberto (1992): “Introducción” a Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Madrid, Cátedra, 1992, pp. 13-55.
- Pueo, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego: una teoría de la parodia*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Ruiz Ramón, Francisco (1993): “Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio”, en Cuevas García, ed. (1993), pp. 15-32.

- Sánchez, José A., ed. (1999): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal.
- Valls, Fernando, y David Roas (2001): *Enrique Jardiel Poncela*. Madrid, Eneida.
- Ventín Pereira, José Augusto (1998): *Juglares radiofónicos del siglo XX: Jardiel Poncela*. Madrid, Instituto Universitario de Comunicación Radiofónica.

#### MIGUEL ESPINOSA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA DISIDENCIA

Fernando R. de la Flor  
Universidad de Salamanca

Y conocerá la melancolía como sangre de sus venas  
Miguel Espinosa, *La fea burguesía*

He querido entender de la escueta invitación que me ha sido cursada para participar en este volumen colectivo, el que se trata de abordar en él el *back ground* ideológico; la carga de pensamiento y, más extensamente, lo que configura la lectura de mundo que hemos de suponer se sitúa por detrás de la superficie de los discursos de la ficción: lo que podríamos llamar los presupuestos fuertes, a menudo ocultos, de la ficción. Ello llevado al espacio de lo contemporáneo, de los escritores que comparten nuestro hoy o, en todo caso, nuestro ayer más inmediato.

Ha sido observado en numerosas ocasiones cómo, en efecto, nuestra cultura está atacada de ficcionalismo, en el sentido literal de que tiene una gran disposición a interpretar el mundo a través y sólo, precisamente, de representaciones ficcionales. Difícilmente en esta tradición podemos presuponer que un sistema, un pensamiento o lectura integrada de mundo se embosca u oculta detrás de la ficción, sino que resulta por el contrario que la ficción misma, en el modo hispano, es la vía de realizar pensamiento, toda vez además de que fuera de esa ficcional-