

Enrique Jardiel Poncela. Teatro inverosímil e imaginativo para espectadores inteligentes

ILLESCAS, Raúl Marcelo/ FFyL UBA- illescas.r@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Enrique Jardiel Poncela – Teatro – Humor absurdo – espectadores

» **Resumen**

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) fue un escritor y comediógrafo español. Integró “La otra Generación del 27” o “Generación inverosímil”, que renovó el humor contemporáneo en España. La apuesta de este grupo liderado por Ramón Gómez de la Serna radicó en el humor a través de la vanguardia, acción que intentaba desacomodar la realidad social y política española a partir de los años veinte. Jardiel Poncela fue un autor prolífico y un escritor que incluso, teorizó en los diversos géneros y registros que desarrolló. Es evidente que una de sus preocupaciones fundamentales fue la búsqueda o la constitución de lectores y espectadores, puesto que como afirmaba: “el humor surge de la inteligencia para poder entenderlo y apreciarlo”. Así, en esta presentación y a partir de algunos de sus textos, se revisará cómo Jardiel Poncela realizó esta tarea, por un lado, apelando a la competencia del público a través de lo inverosímil y, por el otro, mediante determinados procedimientos que llevaron al límite los diferentes géneros por los que transitó.

» **Presentación**

En este trabajo me dedicaré a la figura de Enrique Jardiel Poncela. Nacido en Madrid en 1901 y fallecido en la misma ciudad en 1952, fue un escritor y comediógrafo español. Integró “La generación inverosímil” junto con Edgar Neville, Miguel Mihura, Antonio Lara, ‘Tono’ y José López Rubio. Fue, precisamente, este último quien, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española en 1983, denominó al grupo “La otra Generación del 27, la de los renovadores del humor contemporáneo”. Conformado en las tertulias madrileñas del Café Pombo, entre otros, el grupo tuvo por maestro e inspirador a Ramón Gómez de la Serna y renovó el humor contemporáneo en España. Su apuesta radicó en poner en el centro de la escena el humor absurdo y cosmopolita a partir de la estética de la vanguardia. De este modo, dicha acción comenzaba a desacomodar o incomodar distintas esferas de la cristalizada sociedad española.

Tanto los futuristas como los dadaístas comprendieron la potencia del humor para ridiculizar el arte y la sociedad de su tiempo apuntando a la moral y la política para intentar perturbar la sensibilidad burguesa. De manera que el humor en tanto estrategia cultural de aquellas “vanguardias históricas”, como las caracterizó Peter Bürger (1987), buscó intervenir y reconfigurar la realidad mediante un gesto irreverente y vitalista. A ello se suman, las producciones de Gómez de la Serna y la utilización del humor para verificar las incongruencias y automatizaciones de la realidad española.

Jardiel quizás haya sido uno de los más destacados del grupo, fue un autor prolífico y un escritor que incluso, teorizaba en los diversos géneros y registros que desarrolló. Esto se comprueba en sus diversas colaboraciones en diferentes publicaciones periódicas. Tal es el caso de *Buen Humor*, la revista en la que publicó entre 1921 y 1931, en cuyas intervenciones se pueden reconocer de manera incipiente y nuclear, sus ideas respecto del teatro que buscaba. En una enumeración incompleta, Jardiel publicó también en las revistas satíricas *Gutiérrez*, *La Codorniz*, en periódicos como *La Correspondencia de Madrid* y *El Sol* y en el semanario *Blanco y Negro*.

Su producción (novelas, cuentos, poesías, ensayos, artículos periodísticos y guiones cinematográficos) y su hacer teatral dan cuenta que una de sus preocupaciones fundamentales consistió en la búsqueda o la construcción de lectores, de espectadores. Un ejemplo preciso de ello es *El libro del convaleciente* para comprobar cómo Jardiel impulsaba a pensar a su público. En la segunda edición del libro en 1951, en la sección denominada “Reglas y fórmulas para hacer teatro” se incluyen los siguientes escritos: “El pecado de doña Clara (manera de hacer un drama; en el que muere la dama)”, “La copla fatal (Modelo de argumento para una zarzuela)”, “Una mujer que es sadista o el inglés y su conquista (Fórmula para escribir un sketch)” y “Cock-tail (Argumento para escribir una revista frívola)”. En cada uno de ellos se observa la búsqueda de una poética, considerando la escritura en diferentes géneros y registros, y, desde luego, estas nuevas prácticas explicitaban una vocación rupturista y constituían una férrea oposición a la comedia hispana tradicional.

Ello no supuso solo la creación de un público sino también de quienes quisieran compartir y embarcarse en historias y tramas que trascendían la lógica que la realidad imponía. Al respecto, Jardiel apelaba a la inteligencia para pensar el humor, para comprenderlo y apreciarlo; de allí su preocupación por “encontrar” sus lectores que, indudablemente, determinaban las posibilidades y los alcances de su producción.

Es conveniente hacer algunas precisiones. Si bien Jardiel abrevaba de la vanguardia, en especial del Dadaísmo para trabajar desde y con el absurdo, no abandonó ni desdeñó la tradición española. (Son evidentes los ecos de Francisco de Quevedo y Baltasar Gracián, y de los contemporáneos José Ortega y Gasset, Azorín, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca y Wenceslao Fernández Flórez). Su producción lo ubica como uno de los innovadores de la comedia, teniendo en cuenta que aquella era subvalorada y considerada un género menor, al igual que su público. En este punto, su teatro inverosímil,

irrepresentable que poseía una impronta vanguardista, no impidió, sin embargo, que Jardiel gozara de prestigio y de popularidad que, por cierto, también ansiaba. (Es evidente que la tensión entre su poética y la conquista de un público masivo resultó insoluble para el autor. No se puede dejar de reconocer que optó en algunas de sus obras, por finales que contradecían su proyecto estético experimental).

Enrique Gallud Jardiel, investigador y nieto del autor, afirma en *El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil* (2011), que “creía en lo inverosímil pero no en el absurdo completo, al que no llega en ningún momento”. (2011: 66)

Quizás a partir de ello, habría que pensar en una postulación de enfrentamiento mediante lo lúdico, que explicita lo ilógico. No obstante, dicha acción no fue inocente puesto que señalaba y precisaba algunas de sus preocupaciones respecto de la sociedad española y su intención por fastidiarla. Un indicio se verifica en la elección de los títulos de sus producciones que, en primera instancia, desacomodan a lectores y espectadores. Tales son los casos: *Tú y yo somos tres, un adulterio decente* (1935), *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) y *Los ladrones somos gente honrada* (1941). Asimismo, en su narrativa breve aparecen: *Lecturas para analfabetos* (1927), *Máximas mínimas* (1937), *El libro del convaleciente* (1938),¹ *Para leer mientras sube el ascensor* (1948), *9 historias contadas por un mudo* (1951) en las que se reconoce la búsqueda de lectores.² Sin dudas, hay una intención de abordar a los lectores constantemente.

A partir de lo afirmado, se podría preguntar qué subyace en las acciones de este autor, director y empresario teatral, dibujante, novelista, poeta y escenógrafo. Una respuesta se puede pensar a partir de la guerra declarada al teatro, con más precisión, a la comedia española de principios del siglo XX. Como se dijo, Jardiel se opuso al humorismo hispano tradicional, que se identificaba con una estética costumbrista y una búsqueda de lo sentimental. Ahora bien, si se profundiza la expectativa de respuesta se puede afirmar que la batalla nada asordada por el gesto vanguardista, supuso un ataque contra el Realismo español. Como se sabe, si hay una estética dominante y perdurable que caracteriza la literatura y las artes hispanas es el Realismo. De allí que, desde diferentes medios, tales como la gráfica, el periodismo, la literatura, el cine y, desde luego, el teatro, este autor emprendió una empresa complicada sino imposible.

¹ Si bien y como se puede leer en el prólogo, Jardiel piensa en la masividad, hay una preocupación respecto de las consecuencias de la Guerra civil. “Mi propósito era, nada más y nada menos, que el de procurar a los convalecientes de las trincheras una lectura divertida, ligera y un poco pueril, como debe ser la lectura de todo convaleciente, de ilación sencillísima para no precisar de ellos excesiva atención, y a un tiempo extensa y breve para que les durase el mayor tiempo posible y pudieran abandonarla a la primer fatiga: lectura que les hiciera olvidar por momentos, ya que no aquellos padecimientos que no se olvidan nunca, sí las tediosas horas de encierro en el Hospital o en el Sanatorio, que son secuela inevitable e insoportable de la herida recibida o de la enfermedad contraída en el campo.” (2001: 9)

² Los textos mencionados están incluidos en la edición mejicana de las obras completas del autor, publicadas en 1958.

Siguiendo la propuesta de esta presentación, Jardiel tuvo en cuenta dos tácticas. En primer lugar, crear y producir –con la carga semántica que poseen ambos verbos en el ámbito teatral– obras que hicieran evidente esa búsqueda. De allí que la idea de lo inverosímil, lo vanguardista daba cuenta de la ausencia de claroscuros y matices en su praxis. En segundo lugar y como consecuencia de lo anterior, buscar una transformación en el gusto del público. Se sabe, a propósito de los análisis de Pierre Bourdieu (1995), que estos procesos suponen un tiempo y se producen en un campo de batalla en el que se explicitan resistencias.

Inmerso en la modernidad, Jardiel convirtió su teatro en un laboratorio experimental. Tanto la escritura como la puesta en escena en la producción de este autor, admiten confrontar dichas prácticas con dos nociones de Reinhart Koselleck. En *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (1993), este autor precisa, por un lado, la noción de espacio de experiencias y, por el otro, la de horizonte de expectativas. Si bien en el caso de la primera, Koselleck refiere a “agentes” que viven y elaboran experiencias novedosas en tanto acontecimientos significativos a nivel individual y generacional, esta situación se podría traspolar a los espectadores buscados por Jardiel Poncela. Y como consecuencia de lo anterior, las expectativas se constituyen en el cruce de las experiencias artísticas de los espectadores y sus deseos y búsquedas, sin olvidar por ello, la experiencia del autor. De tal forma se reconoce una instancia, individual –biográfica– y otra colectiva.

De esta manera, confluyen en el acontecimiento de escritura y la práctica teatrales una trama sincrónica y una diacrónica a la vez, que da cuenta de una dinámica moderna, que no puede ser pensada sino a partir de la reciprocidad, la relación entre la expectativa del público, su experiencia y la del autor.

Lo argumentado hasta aquí se completa mediante una referencia al lugar de la crítica. Los estrenos de sus obras no tuvieron una buena recepción. Probablemente, porque Jardiel no consideró a la crítica en su real dimensión; la producción de esta –mayoritariamente– daba cuenta de la situación cultural española de encierro, casi como un síntoma de la tensión entre España y el resto de Europa. Al respecto, Enrique Gallud Jardiel realiza una detallada explicación sobre diferentes aspectos de la producción reprobada, sobre todo, en las firmas de Enrique Díez Canedo, Cipriano Rivas y Juan Chabás. Fueron las plumas más filosas y destructivas.

A pesar de ello, Jardiel embistió contra el sainete y el “género chico” en el contexto de la posguerra civil y logró la atención entusiasta de un público exigente y joven. Su producción incansable mantuvo lo planteado en el prólogo –una suerte de programa estético– de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936).

“El autor teatral que se especializa en dramas o comedias sentimentales, que maneja exclusivamente temas *verosímiles* y *corrientes*, no tropieza con dificultades grandes. Pero los problemas que se le plantean al escritor cómico, al huir precisamente de lo *corriente* y de lo

verosímil, son ingentes. No obstante, el crítico se halla siempre inclinado a elogiar a aquél y a menospreciar a éste, y en todos los casos tiene en menos estima la labor de éste que el trabajo de aquél. Pero *crítico* y *despistado* son, con frecuencia y según es sabido, sinónimos". (Jardiel Poncela, 1936: 6-7).

Pero, ¿en qué consiste la renovación vanguardista de este autor? Muy sintéticamente –teniendo en cuenta, por un lado, la escritura teatral y, por el otro, la puesta escénica– se puede decir que hay en primer lugar, una impronta futurista en el modo de observar y configurar el mundo. Es decir, se reconoce una imaginación desafiante para escoger temas y crear situaciones vinculadas al cine y a la velocidad. Esta característica puede explicarse por su experiencia fallida, en un sentido, que tuvo durante su estadía en Hollywood. Su escritura teatral se puede vincular con los Hermanos Marx y la *screwball comedy*. Esta última es considerada un subgénero cinematográfico, que hilvana situaciones sin sentido, hilarantes y disparatadas, mediante procedimientos como una gesticulación rápida y exagerada y el juego con el lenguaje, de palabras que trasuntan ironía, irreverencia y desenfado.

Relacionado a lo anterior, se podría afirmar que los personajes creados por Jardiel resultan ahistóricos y, en su envés, apolíticos. Ello amerita otra consideración en función del lugar de colocación del autor respecto de la Segunda República y el Franquismo, sucesivamente y la censura. Lo cual puede explicarse en un intercambio epistolar con el periodista mexicano Armando De María y Campos:

"Jamás he sido un hombre de derechas o de izquierdas. Me gustaron siempre las ideas inherentes a los dos bandos y con su mezcla estaba hecha mi ideología ecléctica.

Hubiera deseado, pues, una política española de tipo mixto, con lo bueno de los dos lados. Al escribir no acierto mucho con los gustos y criterios de los que bajo dos regímenes diametralmente opuestos ejercen y han ejercido la fiscalización artística". (Jardiel Poncela, 1958: 780).

En la declaración se puede leer un gesto individualista y hasta aristocratizante de Jardiel, el cual no resultó gratuito. Como consecuencia, él y sus compañías tuvieron problemas durante sus presentaciones tanto en España como en sus giras y su estadía sudamericanas.

En segundo lugar, la renovación se reconoce en el modo de presentar a los personajes a través del lenguaje que, en los efectos de comicidad, de absurdo, lo emparentan con Eugene Ionesco en *Las sillas* (1964). En tercer lugar, Jardiel otorgaba gran importancia a las didascalias, que explicitan su minuciosidad técnica y su preocupación obsesiva respecto de los objetos.³ (Por cierto, en algunas de sus obras hay personajes contruidos desde la reificación y sin identidad). Por último, emplea un procedimiento de acumulación –a veces, hasta la saturación– vinculado con la búsqueda de tramas dinámicas, frenéticamente cinéticas. Todo

³ Para las vanguardias en los años veinte, la preocupación por los objetos y la desautomatización constituyen dos claves estéticas. Esto se reconoce tanto en Marcel Duchamp y el procedimiento del *objet trouvé* como en Ramón Gómez de la Serna y su libro *El Rastro* (1914).

ello para configurar su apuesta a lo inverosímil con la intención de dinamitar toda construcción realista y, en esa búsqueda “lograr un humorismo escénico” (Jardiel Poncela, 1958: 137).

Es evidente que Jardiel reconoció su enemigo en la comedia burguesa sentimental, la comedia de evasión y en el género del melodrama y del folletín. En cuanto a la primera, operó desde la comicidad irreverente e, incluso, urticante, y en cuanto al melodrama y al folletín, los estilizó y parodió. Tal vez sirva para ilustrar, *Las infamias de un vizconde o La loca de la cabeza* (2018), una novela breve que es una burla de la narrativa “de folletín”. Publicada en la revista *Buen Humor* entre enero y abril de 1928, mantuvo el formato y la lógica por entregas, es decir, el ademán folletinesco para diseccionar no sólo el género sino también y a través de aquel, los comportamientos sociales de la España de la época. No se puede obviar que importante producción de la obra jardielana se produjo apenas finalizada la Primera guerra mundial, lo cual no deja de mostrar cierto escepticismo, también relacionado con los ecos del Decadentismo *fin-de-siècle*.

Voy a detenerme ahora, en la afirmación respecto de lo urticante de su teatro. Para ello, tomaré como ejemplo *Madre (el drama padre)* (2019), que el autor incluía en las denominadas “Comedias sin corazón”. Esta farsa subtitulada “Caricatura de un melodrama moderno en un prólogo y dos actos” se estrenó en 1941. Jardiel contó con un elenco encabezado por Fernando Fernán Gómez y Guadalupe Muñoz Sampedro, para la puesta en escena en clave paródica. A partir del género melodramático tomó un tema familiar complejo, punzante y silenciado, que encierra una serie de situaciones. En primer lugar, el de las paternidades ocultas, en segundo lugar, el tabú del incesto y, por último, probablemente el más irritante, el de hijos raptados al nacer. Es necesario recordar que estaba aún presente la Guerra civil española y las acciones que el Franquismo implementó sobre los hijos de los republicanos (Niños de la Guerra y Niños de Rusia) y de cuya existencia conoceríamos a partir de la acción del juez Baltazar Garzón, recién en este siglo, en 2008.

Es manifiesto que esos tópicos detonan por sí mismos el melodrama y que, además, es liquidado por Jardiel desde el procedimiento hiperbólico. El problema en cuanto a la identidad no es un caso sino ocho, cuatro hermanas gemelas a punto de casarse con cuatro hermanos gemelos, lo cual permite desmontar la idea de final feliz y hacer patente el grotesco a propósito de un rumor de que los ocho son hermanos. Aunque finalmente se casan, la aparición de nuevos personajes permite descubrir que nadie es hijo o hija de su padre. A partir de ello, lo único preciso es que no existe certeza alguna. Pero la comedia se alimenta con elementos del policial (un personaje que escapó de la cárcel en donde cumplía condena por defalco como el tío Florencio Baselgo y que hacía lo imposible para impedir las bodas, y el otro, el Dr. Centeno que sabía la verdad). Así los personajes guardaban algún secreto y las situaciones lograban el clímax farsesco hacia el final de la obra. En clave de parodia nada se revelaba y todo se ridiculizaba. Por un lado, el motivo temático de la identidad a través de la identificación de las paternidades y, por el otro, el

suicidio por deshonor del Dr. Espinosa. Ambas confluían en dejar todo como estaba. En cuanto a la identidad, el autor empleó el recurso folletinesco de la carta explicativa, que utilizó nuevamente en *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Sin embargo, en este caso, la caligrafía ilegible del suicida hizo que todo se mantuviera en suspenso. En cuanto al suicidio, Espinosa falló en su intento y se dispuso a dar otra versión de las paternidades, pero todos los presentes le taparon la boca y cayó el telón. Al cabo de ochenta representaciones, *Madre* (el drama padre) fue censurada y para lograr su autorización, Jardiel debió realizar sendos cortes.

Para profundizar su preocupación en torno a la Modernidad y la vanguardia se pueden revisar estas palabras del autor en el prólogo a la obra:

Valía la pena de escribir ahora unas páginas sobre surrealismo, sobre esa deshumanización del Teatro, sobre ese delirio fantástico de la Escena, sobre ese chorro de imposibles lanzado contra el tablado, sobre ese conjunto de medidas alteradas, sobre esa infraimaginación que es el surrealismo, y que en España sólo intentó Azorín. [...] Valía la pena de explicar también, para instrucción de indoctos, lo cerca que está siempre el humor del surrealismo: y como ambos, al fin y al cabo, 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; [...] a los críticos de teatros, en fin. (Jardiel Poncela, 1948: 277-278)

› **A modo de cierre**

Para finalizar esta presentación, se puede afirmar que la obra en general y la producción teatral de Jardiel, en particular era progresista para la época,⁴ ya que se oponía a la concepción inmovilista del teatro realista atada a lo verosímil y a la realidad permitida, dable. Frente a ese teatro anquilosado para este autor, es posible preguntarse si de alguna manera, su estética no conspiraba contra la mimesis realista, ya automatizada en el teatro de la época. Precisamente en el prólogo "Al teatro y la realidad", se lee:

Cuando les digan a ustedes que el Teatro es el fiel reflejo de la vida real, siéntense en un sillón, colóquense en una postura cómoda y ríanse hasta la congestión pulmonar. Entre todos los géneros literarios, el Teatro es el más falso, el más fatídico y el más alejado de la realidad. (Jardiel Poncela, 1951: 248)

Su respuesta respecto del Realismo, de las certezas del melodrama se tradujo en un teatro total, con marcas cinematográficas trepidantes. Además, incorporó procedimientos en las diversas tramas que

⁴ Sin embargo, la Modernidad en Jardiel no alcanza la comprensión del género. En la mayoría de su producción se puede leer hoy, como un clima de época, el sexismo producto de una tensión entre la desmitificación del amor burgués contra el que embestía el autor y el tratamiento sexista de la mujer. Ello se verifica en la deshumanización de la mujer producto de la reificación reconocible en algunos de sus personajes femeninos o bien en el binarismo entre amas de casa y mujeres erotizadas, por ejemplo, desde la superficialidad de sus actividades o profesiones.

evidenciaban no solo la inverosimilitud sino también lo ilógico de la sociedad española, después de la Gran guerra. Así sus obras estaban plenas de imaginación y fantasía contra el imperio del Realismo en las comedias costumbristas, lacrimógenas y sainetes, y a pesar de la censura.

Para finalizar, la obra de Jardiel se constituye a partir de dos premisas. En primer lugar, realiza su apuesta por lo inverosímil como clave en la escritura y la puesta teatral para evidenciar la incongruencia mediante la ruptura con lo esperado. En segundo lugar, realiza una interpelación constante e inteligente a sus lectores a fin de alcanzar nuevas experiencias.

Y aunque su teatro recibió la incompreensión de sectores de la crítica, del público tradicional y de quienes detentaban el poder, no se puede obviar que su producción y su actividad dan cuenta de su intuición de la época. Entendió la emergencia estética, trató de restaurar la primacía del lenguaje y pensar el humor desde una concepción multidimensional.

Bibliografía

Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama.

Bürger, P. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península.

Gallud Jardiel, E. (2011). *El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil*. Madrid, Fundamentos.

Gómez de la Serna, R. (1914). *El Rastro*. Valencia, Sociedad editorial Prometeo. En línea: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/01/el-rastro-ramon-gomez-de-la-serna.pdf>

Ionesco, E. (1964). *Teatro*. Buenos Aires, Losada.

Jardiel Poncela, E. (1936). *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. En línea: http://ecodeleco.com/wp-content/uploads/2015/04/lecturas_enrique_jardiel_poncela_cuatro_corazones_con_freno_y_marcha_atras.pdf

----- (1948). *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar.

----- (1951). *El libro del convaleciente. Inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios*. Buenos Aires, Juventud argentina. En línea: https://www.academia.edu/10442708/El_libro_del_convaleciente

----- (1958). *Obras completas*, México, Ahrmex.

----- (2018). *Las Infamias de un Vizconde y Otros Cuentos de Buen Humor*. Madrid, Espuela de Plata.

----- (2019). *Madre (el drama padre)*. Madrid, Irreverentes.

Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.

López Rubio, J. (1983). "La otra Generación del 27, la de los renovadores del humor contemporáneo": discurso leído el 5 de junio de 1983, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don José López Rubio. Madrid, Real Academia Española. En línea: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Jose_Lopez_Rubio.pdf