



JARDIEL: LA COMEDIA SE VISTE DE ETIQUETA

Ignacio Amestoy



Hay que situarse en 1927. Porque Enrique Jardiel Poncela emprende en esa fecha una particular revolución en el teatro español. Una revolución contra el poder escénico instituido, contra lo que llamará Jardiel “el teatro asqueroso”. Federico García Lorca, miembro de la denominada Generación del 27 — también, 1927—, desde otra perspectiva, no estará alejado de tal propósito. Mientras Jardiel habla de los “asquerosos”, la Generación del 27 hablará de los “putrefactos”.

Es cierto que Jardiel Poncela y García Lorca no transitan por el mismo sendero, pero sí lo hacen por caminos paralelos, y, sin duda, en una España sin Guerra Civil, tal como la imaginó en su día Max Aub, en su ucrónico discurso de entrada en la Academia, el destino de ambos habría estado más cerca de lo que podemos imaginar.

Ya en vida de ambos, aunque no hubiera una relación directa entre los dos, sí hubo circunstancias tangenciales que les unieron. La circunstancia más significativa fue la admiración que por la obra de Jardiel y Lorca —también, por la de Valle-Inclán— tuvo una personalidad relevante de nuestro mejor teatro, Gregorio Martínez Sierra.

Hay que recordar que Martínez Sierra es, por ejemplo, uno de los animadores del primer estreno de Valle-Inclán, *Cenizas* —pieza convertida luego en *El yermo de las almas*—; representada, en el Teatro Lara, a beneficio del brazo ortopédico de don Ramón, interpretando Gregorio el papel del Padre Rojas. Más tarde, en 1920, Martínez Sierra propicia también el debut de Federico García Lorca, en el Teatro Eslava, con *El maleficio de la mariposa*.

Y uno de los grandes admiradores de Enrique Jardiel Poncela, como veremos, será, asimismo, Gregorio Martínez Sierra.



Jardiel Poncela.

No nos debe sorprender el que los nombres de Valle-Inclán, García Lorca y Jardiel Poncela, por orden de nacimiento —en 1866, 1898 y 1901, respectivamente—, estén unidos en su deseo de renovación de un teatro español esclerotizado. Si Valle-Inclán propugna el esperpento y García Lorca una tragedia contemporánea, Jardiel Poncela trabajará por un nuevo humorismo, enraizado con nuestro mejor pasado, necesidad que ya entrevió Unamuno en su *Niebla* (1914).

Recordemos de qué manera pone en cuestión don Miguel el realismo español. Es a través del misterioso prologuista de su “nivola”, Goti, como se manifiesta Unamuno, oponiendo el humor de Cervantes a las gracias de Quevedo: “No hay nada menos humorístico que la sátira áspera de Quevedo, en la que se ve el sermón en seguida. Como humorista sólo hemos tenido a Cervantes”.

“Mutatis mutandis”, Jardiel, con sus maneras, querrá acercarse a Cervantes. A propósito de *Amor se escribe sin hache*: “Pienso que las novelas de amor en serio sólo pueden combatirse con novelas de amor en broma. Exactamente igual hizo Cervantes con los libro de caballerías, sin que esto sea osar compararme con Cervantes, pues entre él y yo existen notables diferencias; por ejemplo, yo no estuve en la batalla de Lepanto”.¹ Una apreciación rotunda, tamizada con un estrambote de humor.

El afecto por Cervantes se correspondería con un desafecto tácito por Lope. El Fénix había sido tajante en *El arte nuevo de hacer comedias*: “Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro minotauro de Pasifae, / harán [en la comedia] grave una parte, otra ridícula. / (...) El lacayo no trate cosas altas, / ni diga los conceptos que hemos visto / en algunas comedias extranjeras”.² La preceptiva de Lope, el concepto de su lacayo, de su gracioso, será de tal enjundia que prolongará su influencia hasta nuestros días. Y es contra ese gracioso contra el que se rebela Jardiel al mirar a Cervantes.

Uno de los mejores estudiosos de la literatura española, Juan Luis Alborg nos da la clave del gracioso lopesco, en comparación con el cómico cervantino: “El gracioso, como figura dramática, hubiera sido muy distinto si el creador del teatro nacional no hubiera sido Lope sino Cervantes. Los personajes que el gran novelista”, dice Alborg, “llevaba a su teatro como elemento cómico eran de raíz picaresca, y, en consecuencia, más que de gracia venían cargados de ironías; eran, pues, menos divertidos, pero más profundos que los criados de Lope, aunque es posible que divirtiesen menos al espectador”.³

El teatro de Jardiel es una ruptura con el donaire, con el gracioso, que tuvo su prolongación, primero, en Ramón de la Cruz y, luego, en Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca. Enrique Jardiel Poncela, admirador del teatro de Oscar Wilde y del cine de Charles

¹ Rafael Flórez, *Mío Jardiel*, Madrid, Alfoquequeras, 1993, p. 136.

² *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, versos 174-177 y 286-288, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 261-265

³ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 289.

Chaplin —García Lorca lo fue del de Buster Keaton—, puso al teatro cómico español, y a sus graciosos, de etiqueta. Pero, ¿cómo fue el proceso de esa vestidura? Hemos de partir de aquella fecha, 1927.

En el 27, el joven Enrique Jardiel Poncela tiene 26 años y decide convertirse en autor de teatro. Pero hay que observar que Jardiel, pese a su juventud, no era entonces un indocumentado en materia de escenarios. Sabía lo que era una pieza de teatro y, ciertamente, había escrito muchas comedias. Su entretenimiento preferido durante su adolescencia fue escribir teatro con su vecino y amigo Serafín Adame. Una pasión que siguieron compartiendo ambos en su primera juventud e, incluso, de forma profesional. Una de sus obras, *El príncipe Raudhick*, la llegaría a estrenar Enrique Rambal el año 1919 en el Teatro Trueba de Bilbao.⁴ También por entonces colaboraría Jardiel con un autor como José López Rubio, más exigente teatralmente que su amigo de infancia y juventud Serafín Adame. Hasta once comedias llegó a estrenar Jardiel Poncela antes de que pensara jugarse su futuro a una carta con su propio teatro en 1927.

Jardiel Poncela conocía el teatro viejo que despreciaba, porque lo había hecho, y quería apartarse de él. Pero no por ello dejaba de afirmar que el teatro se hace para el público: “Es inútil ponerse de espaldas a la sala, porque el escenario está enfrente”.⁵ Y aunque sabía que lo que pretendía era una revolución teatral, su pretensión no era tanto arremeter contra lo caduco, sino crear algo nuevo. “El verdadero revolucionario del arte”, dirá, “no lucha por destruir lo viejo, sino que lucha por construir lo nuevo, consciente de que en cuanto actúa lo nuevo, lo viejo queda automáticamente destruido”.⁶ Una tarea harto difícil, titánica, que, pese a sus pocos años de experiencia, no dejaba de tener en cuenta Jardiel: “El autor teatral que no es artista se dirige al público existente; el autor teatral que es realmente artista tiene que hacerse un público que no existe aún”.⁷

⁴ Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 73.

⁵ Enrique Jardiel Poncela, *87 reflexiones teatrales. Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 1109.

⁶ *Ibíd.*, p. 1119.

⁷ *Ibíd.*, p. 1118.

Sí, Jardiel Poncela pensaba que al público había que hacerlo. Algo sobre lo que García Lorca, desde su perspectiva, también reflexionaría. Para Lorca el público que hay es el que habrá, y, por eso, su público es:

...un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.⁸

Pero Jardiel y Lorca no ven la realidad teatral desde el mismo punto. Lorca no deja de ser un poeta culto de Granada que aterriza en ese laboratorio de ideas y formas que fue la Residencia de Estudiantes. Jardiel es un joven madrileño inquieto y vividor, hijo de un periodista destacado y de una pintora de relieve, crecido sobre los adoquines de la gran ciudad. Jardiel, como Lorca, querrá imponer un canon. Un canon que podrá definirse mejor que el de Lorca. La muerte de Federico trunca esa definición. Jardiel tiene más tiempo para mostrar y reflexionar sobre su obra. Jardiel será un autor de gran éxito, que podrá contrastar su teoría teatral, su canon, con la práctica teatral, o al revés. Y aunque muera también joven, vive trece años más que Lorca. Ese canon estará explícito, además de en sus obras, en sus escritos. Unos escritos que vamos a seguir literalmente en nuestra indagación, aunque hemos de estar advertidos de la subjetividad y parcialidad de los análisis de Jardiel sobre su propia obra.

1927. Es el 2 de febrero. Enrique Jardiel Poncela decide emprender su particular ofensiva. Bien es cierto que en este arranque estará movido por la necesidad económica. El periodismo no le da para vivir. No le gusta el teatro que está haciendo y tampoco le proporciona unos ingresos relevantes. Ese día acude desesperado a la Caja de la Sociedad de Autores sin

⁸ *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 151.

saber que la liquidación del mes arrojaba una cantidad de 510 pesetas a su favor. Una grata sorpresa. Es un dinero que le va a permitir emprender la nueva singladura.

510 pesetas imprevistas significaban, apretándose todo lo apretable, otro mes de vida o quizá mes y medio. En ese tiempo podían ocurrir muchas cosas. Una de las cosas que podían ocurrir era que yo dispusiese de una semana de tranquilidad económica y mental para escribir una comedia. (...) Por la tarde cogí un paquete de cuartillas y escribí: Acto primero. Nacía *Una noche de primavera sin sueño*.⁹

Entre el 2 de febrero y el 2 de mayo, se hace el milagro. Alejado del periodismo, en el cual había entrado por influencia paterna y como medio de subsistencia —como Valle-Inclán—, y alejado también de otras industrias igualmente alimentarias, después de tres meses de trabajo pudo leer la comedia, como riguroso paso previo a su estreno, que tiene lugar el 28 de mayo.

La crítica me trató con cariño, como a una posible esperanza. No faltó, naturalmente, quien, como Díez-Canedo, procuró envenenar mi alegría, llevado del morbo destructor ya iniciado. Ni faltó tampoco el que me aconsejó abiertamente que abandonara la pluma e hiciera oposiciones al Catastro.¹⁰

Díez-Canedo, uno de los grandes críticos teatrales del siglo, fue espacialmente riguroso con Jardiel. Abierto defensor de las acciones de Margarita Xirgu y de Rivas Cherif —el otro gran renovador de nuestro teatro junto al ya mencionado Martínez Sierra—, no supo o no quiso ver la potencialidad del arte de Jardiel, mientras sí gustó del de García Lorca.

Tras el éxito de *Una noche de primavera sin sueño*, el camino de Enrique Jardiel Poncela estaba trazado. De nada sirvió el fracaso de *El cadáver del señor García* (1930), en la Comedia, para desviarle de su plan. El mundo del teatro le otorgaba crédito suficiente para seguir en la aventura. Tirso Escudero, el

⁹ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó "Una noche de primavera sin sueño"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 5.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 9.

empresario de la Comedia, se lo dejó bien claro, al año de estrenar *El cadáver...*: “Usted debe escribir teatro, que le ha de dar mucho dinero. Usted triunfará siempre que se lo proponga, porque es autor. Ríase de los que se lo nieguen y no se preocupe por los fracasos; son gajes del oficio. Y tráigame esa comedia, para este año [1931], conforme vaya acabándola.”¹¹

Bien, tenía crédito. ¿Pero en qué tipo de teatro iba a invertir esa confianza, una confianza que para Escudero iba a reportarle mucho dinero? Esta fue la reflexión que se fue haciendo Jardiel:

Tú verás: se trata de jugarse la vida; pero se trata de jugársela y ganar. Es imprescindible; es absolutamente imprescindible que aciertes. (...) No quedaba, pues, más solución que acertar en la obra.

¿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 (...) seguir las pautas escénicas que siguen los tontos específicos de las comedias honradas 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 y que se desarrolle vulgarmente; comenzando con escenas episódicas, exponiendo el asunto en el primer acto y valiéndose de 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, rabiosamente 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 alguna escena romántica declarada sobre una música tenue que suene dentro, y a ser posible, a la luz de la luna. Todo consiste, en fin, Enriquecito —acabé diciéndome—, en que emplees todas tus fuerzas

¹¹ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó “Margarita, Armando y su padre”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 81.

mentales en conseguir una comedia superior a las corrientes.”¹²

Jardiel viene a equiparar el teatro verosímil con el que llamará teatro asqueroso. Su destino teatral lo contempla con lucidez, un destino todavía trufado con la narrativa, que le prestigiaba, de la mano de otro de sus mentores, José Ruiz-Castillo, el patrón de Biblioteca Nueva, anterior colega editorial de Gregorio Martínez Sierra en la Editorial Renacimiento.

Quería huir del “teatro asqueroso”, pero no quería huir del público. Como Lorca. Así lo ha recordado con relación al granadino Ruiz Ramón, considerando los paralelismos entre Lorca y Jardiel,. Ruiz Ramón¹³ subraya cómo Lorca se debatiría también ante la necesidad de llegar al público, diciendo en 1936, refiriéndose a *El Público y Así que pasen cinco años*: “En esas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto, he dado otras cosas”. Las “otras cosas”, eran *Bodas de sangre* y *Yerma*.

Pero volvamos a Jardiel, en 1931. La comedia que escribiría entonces Jardiel para Escudero fue *Margarita, Armando y su padre*. Acabando su escritura, ante la hipotética reacción del público, dudó sobre qué final darle. ¿Un final con la separación de los amantes, cosa que no agrada al respetable, o con su unión, cosa que gustaría al respetable? Lo consultó con la actriz Milagros Leal:

—¡Haga el que le gusta a usted! No se acuerde para nada del público.

—He escrito toda la comedia pensando en el público, Milagritos. Ya sabe cómo grita [el público] cuando grita...

—No le importe.

—Pero...

—¡No le importe, Jardiel! La comedia debe acabar con la separación de Margarita y Armando.¹⁴

¹² *Ibíd.*, pp. 82-83.

¹³ Francisco Ruiz Ramón, “Jardiel Poncela: Un dramaturgo en el purgatorio”, en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 23.

¹⁴ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Margarita, Armando y su padre”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 84-85.

Y así lo hizo Jardiel. La comedia fue un éxito. Pero Jardiel Poncela, con treinta curtidos años, era consciente del terreno que pisaba. Lorca había estrenado el año anterior *La zapatera prodigiosa*, y escribía el *Perlimplín* y *Así que pasen cinco años*. Poncela no se engañaba, al pensar en el éxito de *Margarita...*, y las formas y estilo de la pieza:

Te has propuesto hacer una cosa y la has hecho. ¡Muy bien! Pero no te pongas tonto, porque *Margarita, Armando y su padre* se basa en una idea feliz e ingeniosa; tiene momentos de diálogo brillante, y otros instantes de emoción digna; cuenta también con el acierto del tipo del padre...; pero no es la comedia magnífica que han dicho los críticos, y tú los sabes. Y no es magnífica la comedia porque no es sincera, porque está hecha a fuerza de habilidad y oficio, pero oficio del que dominan esos autores famosos, que tanto te repugnan, aunque los críticos los elogien... (...) Necesitas ganar dinero y consideración teatral. Sigue hasta lograrlos. Pero, ¡por Dios!, no te dejes contagiar demasiado por la idiotez de entre bastidores y procura escribir algún día para la escena lo que puedes y debes escribir.”¹⁵

“Consideración teatral”, dice Jardiel, y “derecho al respeto”, en Lorca. En su camino de perfección, Gregorio Martínez Sierra será su norte. También apreciará los criterios de Eduardo Marquina, respetado asimismo por Lorca. Marquina estrenará, como director, en el Beatriz, en 1933, *Bodas de Sangre*.

Por esas fechas, mientras Federico García Lorca irá, de curioso, a Nueva York, en 1929; Enrique Jardiel Poncela irá, como trabajador de la palabra, a Hollywood, en 1932. Los dos se dejan impregnar por los aires del nuevo continente. Para Jardiel, el cinematógrafo será un arte seductor, contra el que combatir: “Como secuela del viaje a Estados Unidos, el ‘cine’ —ese reptil perforado— continuó apretándome entre sus anillos, impidiéndome, según su principal característica, todo otro movimiento. (...) ... el ‘cine’, tal como se produce en España —e incluso en Hollywood— es el microbio más nocivo que puede

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 86-87.

encontrar en su camino un escritor verdadero.”¹⁶

Con relación al cine hay que decir que una buena parte de los textos de Jardiel pasados al celuloide tienen un gran éxito. Y él, un creador moderno, no renuncia a las aportaciones que el cinematógrafo haya podido hacer al teatro, por lo que al estilo se refiere. Así, contestando a un periodista, cuando Rafael Gil rueda su versión de *Eloísa...* (1943), dirá: “[Las] Diferencias esenciales entre la comedia y la película, (...) son, a mi juicio: el ritmo, la velocidad y la síntesis. Y se lo dice a usted un hombre de teatro que incluso en el teatro ha comenzado a aplicar el ritmo, la velocidad y la síntesis del cinematógrafo”.¹⁷

Estábamos en 1934. A su vuelta de América, Jardiel, desentendiéndose de todo contacto con el cine, apostó por el teatro. “Me decidí por el teatro”, dejó escrito. Y el arte teatral de Jardiel se va perfilando más y más. Y ahí estará Martínez Sierra. Por la línea del teatro paródico, que habían practicado desde Valle-Inclán hasta Muñoz Seca, se planteó *Angelina o el honor de un brigadier (Un drama en 1880)*. *Angelina...* es relevante porque será la primera de las que el autor considere “comedias sin corazón”, su canon, de lo que se hablará más adelante. Con respecto a *Angelina...*

La manera de hacer me la brindaron con su tierna ridiculez Eugenio Sellés y Leopoldo Cano, y en *El nudo gordiano* y *La Pasionaria* hallé tal cúmulo de sugerencias, que ya ninguna otra obra de la época, de las releídas después, me añadió ni una más. Singularmente *La Pasionaria* puede considerarse como el alcaide de aquel género, ido ya —por desgracia para los empresarios de compañías cómicas—, amasado con cursilería, efectismo, versificación infame y conflictos estúpidos, de una estupidez emocionante.

El 15 de enero (1934) comencé definitivamente a escribir, y al acabar el segundo acto llevé ambos a Tirso Escudero; pero, contra lo que era de esperar y yo esperaba, la idea de la obra no le produjo gran efecto; le gustó sin extremos.

¹⁶ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Angelina o El honor de un brigadier (Un drama en 1880)”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 284-285.

¹⁷ Citado por Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 292.

En cambio, a Gregorio Martínez Sierra y a Eduardo Marquina, a quienes se la expliqué almorzando en el Palace, los llenó de entusiasmo, y de igual entusiasmo participó Arturo Serrano, empresario de Infanta Isabel, en cuanto tuvo conocimiento de ella.

Estos juicios, especialmente el de Martínez Sierra, a quien considero una de las poquísimas mentes refinadas de nuestro teatro actual, me animaron a continuar la obra al mismo tren que la había empezado, y el 30 de enero, a los quince días justos de comenzar el prólogo, echaba el telón sobre el tercer acto.¹⁸

Esta admiración por Martínez Sierra, en un autor que tuvo siempre unos criterios muy firmes sobre lo que pensaba debía ser el teatro y debía ser su obra, perfilan la personalidad de Jardiel Poncela. Martínez Sierra será para Jardiel algo más que un amigo y un consejero, será también maestro. Una anécdota, narrada por Jardiel, tras la presentación de *Angelina...* en el Infanta Isabel — María Isabel, por entonces—, nos da cuenta de la humildad de Jardiel y de la personalidad del marido de María Lejárraga y compañero de Catalina Bárcena.

La lectura [de *Angelina...*] a la compañía [de Arturo Serrano] reiteró el éxito de las lecturas anteriores. Al salir, Martínez Sierra, que había asistido a ella y se había dedicado a contrastar los efectos que me iba produciendo, me advirtió:

—Sobran cosas, y al tercer acto le falta brillantez.

—¿Entonces?

—Vayamos a casa a leerla despacio y a discutirla.

Fuimos a su casa; nos encerramos en el despacho y eché abajo cuanto sobraba, a juicio de él, con esta docilidad que debe tener todo artista para la crítica ajena..., cuando la crítica ajena es inteligente; pero que cuando no es inteligente, debe convertirse en hostil desdén y abierta rebeldía.

Respecto al tercer acto, lo rehice entero, mientras se iban ensayando los anteriores, y para darle la brillantez que Martínez Sierra echaba en falta, ideé las apariciones, con lo cual el Drama en 1880 quedaba completo, pues ya es sabido cómo una de las características del teatro de aquellos tiempos era la intervención de lo

¹⁸ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Angelina o El honor de un brigadier (Un drama en 1880)"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 287-288.

sobrenatural en el conflicto. (...)

El público acudió en la proporción en que tiene que acudir para constituir lo que entre bastidores se llama un gran éxito.

Y yo tuve ocasión de comprobar una vez más lo beneficioso que es para una obra de arte el componerla con entusiasmo y el someterla después a un control inexorable.¹⁹

En 1935, Jardiel se enfrenta con, tal vez, su mejor comedia, *Las cinco advertencias de Satanás*. A caballo entre Madrid, donde el calor no le deja trabajar, y Biarritz, donde el juego no le deja escribir, comienza en agosto la obra, que para los primeros días de octubre, ya en la capital de España, tendrá acabada. En la madrugada del 6 de octubre sale para Zaragoza con la obra acabada. Allí le espera Gregorio Martínez Sierra, porque Catalina Bárcena recitaba unos monólogos suyos, de Jardiel, en el fin de fiesta de la película de la actriz, *Julieta compra un hijo*.

Llevaba conmigo —cuenta Jardiel— una copia [de *Las cinco advertencias de Satanás*] para que Martínez Sierra la juzgara. Su criterio fue rotundo.

—Es lo mejor que ha salido de sus manos —me dijo—. Una comedia completa, deliciosa y admirable. Y no sólo es lo mejor de usted, sino que está en la primera fila de todo lo que se ha producido de muchos años acá.

—¿Usted cree, de veras?...

—Ya sabe lo duro que soy siempre en mis juicios: con usted mismo lo he sido más de una vez. Hoy no puedo tener para su comedia más que elogios entusiásticos. Es una obra de arte perfecta. Y ríase de lo que le digan los demás de aquí en adelante.²⁰

La lectura de la obra ante la compañía de Tirso Escudero es de las que peor recuerdo guardó Jardiel, y la descripción del estreno, una muestra de cómo percibía el escritor la recepción de sus obras:

Leí sin ganas, deseando acabar aquella operación de puro

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 288-290.

²⁰ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Las cinco advertencias de Satanás"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 437-438.

trámite.

Los actores, exceptuando Canales, Diéguez, la Noriega y Tordesillas, que eran ejes de la comedia, y los primeros de los cuales la conocían ya, debieron de sacar una impresión tristísima.

Guadalupe Muñoz Sampedro, con su pintoresco aturdimiento, exclamó al acabar:

—¡Muy preciosa! Es una comedia que si la hacemos bien y gusta, será un éxito.

Esta opinión, sin antecedentes en la Historia, logró que la lectura acabara entre grandes risas.

Se ensayó más de veinte días.

(...)

El 20 de diciembre se verificó el estreno de *Las cinco advertencias de Satanás*, en medio de la expectación para mí ya característica y —por tanto—esperada.

El primer acto fue un éxito franco desde las primeras escenas.

En el transcurso del segundo advertí cierta frialdad. Defraudaba en él eso que los idiotas y la mayor parte de los críticos llaman falta de acción, pues ya es sabido que para los idiotas y para la mayor parte de los críticos, acción es sinónimo de ajetreo; durante unos instantes temí por la suerte de aquel acto, escrito con tanto amor y tanta delicadeza; pero felizmente se mantuvo y se levantó hasta el éxito en el final.

El tercer acto, más teatral, elevó la temperatura al máximo naturalmente, y en los aplausos encendidos y desbordados que estallaron al concluir, creí notar un tanto por ciento de remordimiento de no haber acogido el segundo con el mismo entusiasmo.

El cuarto acto refrendó y totalizó el triunfo brillante de la comedia.²¹

Recordábamos antes las palabras de Jardiel con relación a “lo beneficioso que es para una obra de arte el componerla con entusiasmo y el someterla después a un control inexorable”. Un control que vemos en la meticulosidad del análisis de la recepción del estreno de *Las cinco advertencias de Satanás*, y un entusiasmo preciso en su juicio sobre la acción en el teatro, muy diferente del ajetreo. Sutil Jardiel. Como sutil será al desvelarnos sus propósitos clasicistas, ¡por trágicos!, nos indica, de estas

²¹ *Ibíd.*, pp. 446-447.

Cinco advertencias..., al considerar sus esfuerzos de autor al servicio exclusivo de un problema psicológico:

En *Las cinco advertencias de Satanás* el problema psicológico no se halla aislado ni constituye la sola médula de la comedia, ni se resuelve, en fin, merced al juego racional de los sentimientos, sino que allí, en todo momento, sobre los términos y datos del problema, gravitan la fatalidad y los símbolos sobrehumanos —el inexorable fatum y la inexorable sobrehumanidad que alentaron en la tragedia griega hasta su revolucionario Eurípides—, que hacen de *Las cinco advertencias de Satanás*, salvo en las libertades de la unidad de tiempo y de no solucionar con la muerte, una obra humorística trazada con arreglo al patrón clásico trágico más escrupuloso.²²

Jardiel es un buen conocedor del teatro y, desde su meticulosidad y su humildad —y, al tiempo, su orgullo—, nos descubre las dificultades que entraña la comedia. Complejas circunstancias que, para Jardiel, son ajenas a otros géneros. Y Jardiel es firme en sus planteamientos. Su análisis es esclarecedor, y arroja luz sobre las pautas que introdujera y siguiera en su día el propio Eurípides como transformador de la tragedia, arrumbando los presupuestos de Esquilo y Sófocles y, también, la “comedia antigua” de Aristófanes, en beneficio, en ambos casos, de la comedia nueva menandrina.

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 menos imaginación tengan esos escritores mejor; nadie les va a exigir imaginación, ni ingenio, ni singularidades en el tema. Por el contrario, público y crítica van a aplaudirles precisamente —como si ello fuera

²² Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Blanca por fuera y rosa por dentro”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 887.

una virtud y no un defecto— la falta de toda cualidad brillante. (...)

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. (...)

Por mi parte y como escritor cómico, y dada la índole especial de mi idiosincrasia, he tenido que resolver a lo largo de cada comedia muchos arduos problemas de técnica escénica. En ellas lo inverosímil fluye constantemente, y, en realidad, sólo lo inverosímil me atrae y subyuga; de tal suerte, que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia.²³

Dejando para más adelante este aspecto de lo inverosímil, tan característico del teatro iniciado por Jardiel, y a partir de esos problemas técnicos que siempre le preocuparon y ocuparon, es importante subrayar su concepción de la estructura de la obra cómica.

De la misma forma que hemos visto que se cuidaba, acto por acto, de la recepción de *Las cinco advertencias de Satanás*, su estudio de la configuración de los tres actos de la comedia es certera. Lope de Vega en su preceptiva no dejó al asunto sin considerar: “En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para”.²⁴ Jardiel profundiza en lo aportado por Lope, comentando, no sin ironía, los grados de humor que han de tener cada uno de los actos.

En general, para la opinión pública —en la cual el crítico suele estar, por desgracia, incluido— no hay primer acto cómico, por inferior que sea, que no parezca superior a los siguientes; ni hay tercer acto cómico, por superior que sea, que no parezca inferior a los anteriores. Este curioso fenómeno, (...), obedece a causas fijas, que creo ser el primero en someter a análisis. Todo público se halla compuesto de gentes de diversa educación, diversa cultura y diversos carácter, salud,

²³ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Cuatro corazones con freno y marcha atrás”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 542-543.

²⁴ Lope de Vega, *op. cit.*, versos 299-301, p. 265.

edad, posición económica, situación espiritual, etc., reducidas —por el hecho circunstancial de constituir una masa— a un común denominador. Antes de comenzar un espectáculo cómico, y durante el desarrollo del primer acto, todo contribuye a que ese público se muestre alegre, optimista y en la mejor disposición de ánimo para juzgar excelente lo que está viendo y escuchando: la sala rebosa oxígeno puro; el espectáculo comienza y es una promesa risueña; los organismos se hallan descansados y se retrepan cómodamente en las butacas; el planteamiento de las comedias se compone de sorpresas y de incógnitas intrigantes, que atan y excitan la atención. Poco esfuerzo tiene que hacer el autor para entretener, interesar y divertir a un auditorio tan favorablemente dispuesto. Durante el segundo acto, la cosa ha variado ya: en la sala, mezclado con el oxígeno, hay un crecido tanto por ciento de ácido carbónico; el espectáculo está mediado y va dejando de ser una promesa; los organismos empiezan a sentirse fatigados de reír, y, a fuerza de removerse en ellas, las butacas no resultan ya tan cómodas; las sorpresas y las incógnitas de la obra, en fin, se despejan sucesivamente, con lo que el interés de lo desconocido empieza, por ley fatal, a decaer. Pero en el tercer acto las condiciones adversas han llegado al límite: en la sala, el exceso de ácido carbónico produce una pesadez en todos los cerebros; la risa ha fatigado ya los organismos con su violenta excitación nerviosa y las butacas, al cabo de dos horas y media de uso, empiezan a considerarse como un mueble mal calculado; el desenlace próximo va reduciendo al mínimo las incógnitas y sorpresas de la obra; el momento de que el espectáculo concluya es inminente: cada espectador piensa, de cuando en cuando y con disgusto, en que ha de irse a la calle y a casa, a enfrentarse de nuevo con las realidades ásperas de la existencia, y al otro día volver al trabajo, y tal vez resolver un problema económico importante, y, automáticamente, la suma subconsciente de todas esas circunstancias desagradables se le carga en su cuenta al autor. Así, cuando el telón baja definitivamente —momento de suprema acidez para el público hiperestasiado de una obra cómica—, es frecuente oír al espectador, que desfila casi siempre malhumorado:

—El último acto es peor que los otros...

Y también:

—Ya en el segundo acto baja mucho la comedia...

Y, por último, recordando como un pasado dichoso los momentos felices que vivió en su primera hora de estancia en el teatro:

—El acto que es bueno de veras es el primero...

Pero si el tercer acto, que le ha parecido malo, lo hubiera

escuchado al principio, se le hubiera antojado primoroso. Y viceversa.

De todo esto se desprenden tres aforismos axiomáticos, que el crítico y la persona de buen sentido deberían tener presentes constantemente al juzgar una obra cómica; a saber:

Ningún primer acto es tan bueno como parece.

Un segundo acto que no desdice del primero es siempre superior a él.

Si un tercer acto se sostiene al nivel de los anteriores, es magnífico, y si los supera, es extraordinario.²⁵

Una fórmula ofrecida por Jardiel a Tirso Escudero, para solventar el problema de la superación de intensidad en los tres actos de una comedia, fue la que se le ocurrió tras el mal estreno de *El cadáver del señor García*. Como todos afirmaban, por activa y por pasiva: “El primer acto es genial”, Jardiel dijo al empresario lo siguiente: “Ya lo ve usted, don Tirso; todos coincidimos en que el primer acto es un éxito redondo; mañana pueden hacer el primer acto de esto, el segundo del Tenorio y el tercero de *La Malquerida*.”²⁶

Desde aquella preceptiva, nos explicamos las frecuentes críticas que encontramos a los últimos actos de Jardiel, teniendo en cuenta, sobre todo, que es un autor que no es reservón y que su ingenio en los primeros actos raya al mismo nivel que su fértil imaginación y su profusa ocurrencia. Lo cual no quitaba para que Jardiel intentara una superación en sus artes acto tras acto. Al comentar el proceso de creación de su obra *Blanca por fuera y rosa por dentro*, Jardiel Poncela analiza la creación, su forma de crear, equiparándola a los procesos que se dan en la naturaleza, con un clímax final que es la culminación de cada uno de los desarrollos. Unos desarrollos que siempre se han de dar de menos a más:

Y conforme la comedia [*Blanca por fuera y rosa por dentro*] fue avanzando y creciendo bajo la pluma, más y más procuré reforzar las tintas cómicas de su desarrollo, de sus situaciones y de su diálogo: progresión creciente necesaria en las creaciones de humor, que —

²⁵ *Ibíd.*, pp. 544-545.

²⁶ Citado por Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 164.

como todo lo del mundo— para estar de acuerdo con la naturaleza de las cosas han de ir de menos a más, de lo fluido a lo denso, de lo menor a lo mayor, diferenciándose las creaciones literarias de las del mundo físico en que en éstas, tras llegar a la altura máxima, o climax, viene el inevitable descenso, que conduce a la destrucción y a la muerte, mientras que aquéllas deben terminar en pleno clímax, o altura máxima, antes que el descenso sobrevenga.²⁷

En la preceptiva de Jardiel, la naturaleza es la que rige, del menos al más, como en un proceso biológico de la obra, en un fluir barroco, que no abandonará, sin embargo, y, como hemos visto, las normas clásicas. Un proceso biológico de la creación que Jardiel Poncela tomará como propio. Todo, a partir de una célula inicial o un corpúsculo originario, en terminología de Jardiel:

Creo haber dicho alguna vez cómo mi manera de concebir lo literario es absolutamente propia, diferente de cuantas maneras de concebir tengo noticia: en apariencia, absurda y disparatada; pero en la realidad, sujeta estrictamente al proceso biológico de la concepción del ser humano. Y creo también haber explicado entonces —lo que justifica mi imposibilidad básica de trabajar nunca en colaboración— cómo al ponerme a escribir, rarísima vez poseo la idea general de la comedia o de la novela, y en ningún caso el trazado completo de su desarrollo e incidentes y cómo estos y aquél van surgiendo dentro de mí, de un modo casi milagroso, a lo largo de un ininterrumpido proceso de gestación, conforme voy llenando cuartillas, apoyado e impulsado exclusivamente al principio por la energía de una pequeña porción de asunto, que podríamos llamar célula inicial o corpúsculo originario.²⁸

De igual manera que afirma que el acto de la creación ha de ser equivalente a un proceso biológico, de la célula embrionaria hasta el clímax, Jardiel nos dará su opinión sobre el proceso evolutivo que él considera ha existido desde lo sentimental y lo

²⁷ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Blanca por fuera y rosa por dentro"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 889.

²⁸ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Eloísa está debajo de un almendro"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 755-756.

dramático, hasta lo cómico y lo humorístico. Existiendo, desde esa perspectiva, públicos simples, dispuestos para lo sentimental, y públicos con más solera, preparados para ser introducidos en los laberintos del humor.

Porque lo que no ofrece ningún género de dudas, y la observación directa me lo ha hecho ver de modo patente en mis viajes, es que los públicos de los países de aluvión, de los países sin historia, de los países mercantiles y utilitarios prefieren lo sentimental a lo cómico. Y mientras el público español escucha una obra sentimental con la expectación contenida de hallar en ella algo espiritual y humorístico, el público de esos países —por el contrario— escucha las obras cómicas con el ansía de que lo cómico despeje en algún instante, dando paso, aunque sólo sea fragmentariamente, a lo sentimental.

De donde se deduce bien claramente una verdad axiomática que forzoso es aceptar: la de que 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.

O, en fin: que lo sentimental y dramático es lo popular y primario, y lo cómico y humorístico lo aristocrático y selecto.

Lo cual, al fin y a la postre, es bien fácil de digerir, pues a nadie se le oculta que en el principio del Universo, en los tiempos oscuros y elementales de la prehistoria existía lo dramático, pero no existía lo cómico; existía el dolor, pero no existía el placer; existían las dificultades y los obstáculos, pero no existían las facilidades y las soluciones; existían los sentimientos, pero no existían los razonamientos; existía la angustia pero no existía el bienestar; existía incluso el crimen, pero no existía la risa.

Y ha sido preciso todo el proceso gigantesco de la civilización; han sido precisos siglos de trabajo formidable y de luchas apocalípticas de pensar, de imaginar, de calcular, de inventar, de ensayar, de tantear, de comprobar, de ejecutar mil y mil esfuerzos inmensos en todos los órdenes de la actividad humana para que del pantano tenebroso de lo sentimental o dramático brotase y emergiese la flor esplendorosa de lo cómico.²⁹

²⁹ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Blanca por fuera y rosa por dentro"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 890-891.

Estamos ante la clave del teatro de Jardiel Poncela. Ya con anterioridad, recordemos, nos habíamos asomado a ella, cuando nos confesaba: “Sólo lo inverosímil me atrae y subyuga; de tal suerte, que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia”.

Lo verosímil es lo sentimental, lo dramático, y lo inverosímil es lo cómico, lo humorístico. Y el teatro inverosímil es el que Jardiel va a querer crear e imponer. E independientemente de la positiva recepción que Jardiel tiene ya en nuestro presente, está fuera de toda duda que Jardiel logró crear e imponer ese universo creativo, y fue muy consciente de ello.

Literariamente he conseguido ya formarme un mundo para mí mismo, en el que me aísló como el buzo en la escafandra. Esto de escribir no teniendo en cuenta otra opinión que la íntima y despreciando los demás criterios, produce un bienestar mental y físico inefable, y, además —resultado estimulante—, crea una masa de lectores y espectadores entusiastas siempre dispuestos a celebrar y aplaudir esa manera de hacer y no otra.³⁰

Jardiel logró imponer su signo. Es aquella inverosimilitud, enfrentada a la verosimilitud. Una inverosimilitud que Jardiel calificaría como fantástica. Inverosimilitud fantástica que Jardiel mismo explica a propósito de una de sus más curiosas comedias, *El pañuelo de la dama errante*:

Y a partir de aquí voy a ocuparme de la gran virtud que valoriza en primera línea a *El pañuelo de la dama errante*.

Me refiero a la inverosimilitud fantástica. O, si ustedes lo prefieren, su fantasía inverosímil.

Porque es la fantasía, es la imaginación, es la inverosimilitud del tema, de los tipos, de las citaciones y del desarrollo técnico, la esencial virtud —en efecto— de *El pañuelo de la dama errante*, el sustancial mérito que como a algunas otras de mis comedias, no sólo la incluye de lleno y por derecho propio en la áurea esfera del arte, sino que la coloca a cien codos sobre la producción teatral española corriente,

³⁰ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Cuatro corazones con freno y marcha atrás”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 551.

rasante toda ella con la vulgaridad más mediocre; apegada a la triste tierra de lo cotidiano; encerrada en la caja embetunada de lo verosímil, de lo posible, de lo directo; saturada de esa emanación casera —melancólica y turbia— del pequeño conflicto, de la intriga boba, del problema estúpido, reflejo exacto del problema estúpido, la intriga boba y el pequeño conflicto que cada espectador ha dejado en su propia casa para acudir al teatro y que volverá a enfrentar al regresar a casa de vuelta del espectáculo.³¹

La intriga boba, el conflicto bobo, en un teatro bobo. Es el que denominó como “teatro asqueroso”, el mismo que abominaba Lorca. El teatro epidérmico, el teatro del llanto del niño, el cine de la pareja haciendo el amor. En el nivel de lo sensible, de lo dramático. Teatro “asqueroso”.

Durante años, este asqueroso teatro de hoy y de siempre, ha satisfecho por completo los deseos del público, que, a fuerza de no ver otra cosa, no ha ansiado más, como el pastor de cabras perdido en el chozo de un monte se limita a ansiar únicamente su monte, su chozo y sus cabras. Durante años este asqueroso teatro ha sido alabado sin freno por la crítica, pastor de cabras de tipo vitalicio, pues —mientras gran parte del público ha comenzado, al fin, a la vista de otras cosas, a desdeñarlo— ella sigue adorando aquel teatro asqueroso en las producciones actuales y anatematizando las otras cosas; o, lo que es igual, ella sigue refugiada en el chozo, como si una tempestad acogotante restallase y crepitase fuera y le diera miedo asomar las narices al exterior.³²

Frente a ese teatro “asqueroso”, Jardiel propone la radicalización de su sistema, propone la comedia sin corazón, que mencionamos en su momento, al hablar de *Angelina...* La comedia sin corazón es la comedia sin sensibilidad y sin dramatismo. La comedia sin apelación epidérmica. La comedia con expresión, en un eterno pacto con el espectador inteligente, con el espectador receptivo, con el espectador cocreador, que es el auténtico

³¹ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “El pañuelo de la dama errante”*. Obras teatrales escogidas, Madrid, Aguilar, 1948, p. 991.

³² *Ibíd.*, pp. 991-992.

espectador. No todas las comedias de Jardiel fueron sin corazón, ya nos ha indicado que en muchos momentos tuvo que ceder al gusto del pasado, pero no sin repugnancia. *El pañuelo de la dama errante* es una de las comedia sin corazón de Jardiel. Pero hay más, y el escritor las subraya:

Las comedias de mi lista que, además de ésta [*El pañuelo de la dama errante*], di yo en llamar sustancialmente comedias sin corazón, son las siguientes: *Los ladrones somos gente honrada*, *Madre (El drama padre)*, *Angelina, o el honor de un brigadier*, *Los habitantes de la casa deshabitada* y *Las siete vidas del gato*. Todas ellas construidas bajo disciplinas artísticas exasperadamente cómicas, igual que las restantes, se diferencian de ellas —y de aquí la razón de que las denomine con el apelativo sin corazón— en que en su entraña no fluye, como en las otras, ninguna corriente sentimental que fertilice su estructura, ni se hallan apoyadas, como lo están las otras también, en ningún cimiento psicológico, pasional, metafísico o filosófico que les preste su solidez y justificación vitales.

Son comedias de simple y estricta diversión, ya de tipo parodístico de toda una época, como *Angelina* (la menos sin corazón de todas, por cuanto la burla del novecientos no carece de dulzura y de delicadeza); ya parodístico de una aberración teatral en boga, como *Madre (el drama padre)*, ya parodístico de un género, como *Los ladrones somos gente honrada*; ya libre y exclusivamente fantásticas, sin más objeto que la fantasía por la fantasía, ni más límite que la fantasía, por la fantasía también, como *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Las siete vidas del gato* y *El pañuelo de la dama errante*.³³

Se nos ha desvelado el más auténtico Jardiel Poncela. Estamos viendo el verdadero universo de Jardiel. Aquí está la razón de su escritura, el aguijón que le mueve a crear, el motivo de su vivir, y, tal vez, de su morir. Él mismo se nos confesó.

Pero, ¿era el deseo de escribir un teatro fantástico, imaginativo e inverosímil la única razón, el único impulso que me movía a idear y escribir esas comedias de tal suerte? Mirándome bien fijo hacia adentro, analizándome con todo escrúpulo, no tengo más remedio

³³ *Ibid.*, pp. 988-989.

que confesar que no. Autoinspeccionándome de un modo severo e implacable, me es forzoso confesarme a mí mismo que alguna causa de índole psicológica personal ponía en marcha en mi interior estas comedias rabiosamente divertidas, furiosamente divertidas, desesperadamente divertidas; pero detrás de las cuales no hay más que una pared blanca sobre la que se diría que acabarían de proyectarse unas irreales y fugitivas sombras chinescas. Y en todas ellas, cuando el telón baja definitivamente, yo —que soy el peor espectador y el más duro crítico de mi propia producción— he sentido siempre una desoladora sensación de vacío, sensación semejante a la que experimento cuando el cuarto telón cae sobre el último acto de *La importancia de llamarse Ernesto*, de Wilde, inferior a estas mías en imaginación, fertilidad de trama y riqueza de situaciones, mas perfectamente similar, respecto al ingenio y a la total falta de corazón con que fue asimismo imaginada y escrita.³⁴

Las sombras chinescas, la pared blanca, una desoladora sensación de vacío, total falta de corazón y Oscar Wilde. Ahí está el meollo del teatro de Jardiel Poncela. Su gran teatro hay que ubicarlo en su origen, antes del 36, y en el entorno de los “ismos”.

Parte de la crítica actual —Ángel Berenguer, Eduardo Pérez-Rasilla— se inclina por vincular a Jardiel Poncela con el futurismo de Marinetti, acogido en el año 1910 por Ramón Gómez de la Serna en la revista *Prometeo*. ¿Pero es Gómez de la Serna un futurista, como sin duda lo fue un Ramón de Bastera? Habría que concluir que no. De todas formas, Jardiel se vincula personalmente con Gómez de la Serna a lo largo de toda su vida. Y llegó incluso a las manos en su defensa de Ramón. Fue en el estreno, el 17 de diciembre de 1929, en el Alcázar, de la obra de Gómez de la Serna, *Los medios seres*.³⁵ No deja de interesarle tampoco el teatro de Azorín; por ejemplo, *Old Spain*.

Jardiel quiso ubicarse, él mismo, en el surrealismo. Conviene para ello fijarnos en una carta que escribe Jardiel a Ruiz-Castillo, en el barco Monte Amboto, rumbo a Argentina:

Valía la pena escribir ahora unas páginas sobre el surrealismo, sobre

³⁴ *Ibíd.*, pp. 987-990.

³⁵ Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 152.

esa deshumanización del teatro, sobre ese delirio fantástico de la escena, sobre ese chorro de imposibles lanzado desde esa infraimaginación que es el surrealismo y que en España sólo intentó Azorín (el artista que menos podía intentarlo, por cuanto carecía y carece de toda cualidad teatral, por cuanto él mismo confiesa que en teatro no se ha hecho nada en el mundo, fuera de *Hedda Gabler*, de Ibsen; por cuanto para él Shakespeare es malo y a Schiller no hay que tenerle en cuenta, y Lope y Calderón no existen). Pero carezco de tiempo material para ello, aunque sí tenga suficiente tiempo para declarar que 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 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 a las gentes exclusivamente razonables.³⁶

¿Jardiel, surrealista? ¿Cercano a Federico, en ese sentido? A este respecto, no podemos dejar de apuntar aquí que, recientemente, César Oliva también ha comparado a Jardiel Poncela con García Lorca: “Frente a la dramaturgia clásica”, escribe, “Federico propuso el teatro bajo la arena, mientras que ante el teatro asqueroso que, según Jardiel, tiende sólo a satisfacer los gustos del espectador, se propone escribir un teatro antiasqueroso. María José Conde, continúa Oliva, duda de una declaración de Jardiel, que merecería la pena que fuera verdad: De todo esto sólo quedaremos tú y yo.”³⁷

Surrealista o no, cercano o lejano de Lorca, Jardiel fue una de las piezas fundamentales de la renovación abortada por la Guerra Civil. Una renovación que la hacían talentos. ¿Talentos personales o talentos agrupados? Hay que volver otra vez a Jardiel para ver su controvertida opinión: “En la renovación del Teatro, todo grupo es estéril. Porque en el Teatro, como en la

³⁶ *Ibíd.*, pp. 277-278.

³⁷ César Oliva, “Jardiel y el humor”, *Revista ADE*, número 86, 2001, p. 87. Para la cita de Poncela: María José Conde Guerri, “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1093, p. 79.

Historia, las rutas nuevas nunca las han descubierto unos cuantos hombres que avanzasen de diez en fondo, sino un único hombre, que avanzaba solo, alucinado, llevando tras él a otros hombres, que le seguían gruñendo y diciendo que estaba loco”. Pero, pese a estas palabras, cuando prologa, en agosto de 1928, en la Fuenfría (Guadarrama), su *Amor se escribe sin hache*, dice: “Reconozco que nos hallamos en otro siglo de oro de la literatura: hay en España cumbres portentosas”, aunque luego para redondear su opinión, agregue: “Pero el autor actual que más me gusta sigue siendo Baltasar Gracián (1584-1658).”³⁸

Jardiel, polémico siempre, punto de referencia para nuestro teatro español. ¿Ahora, también? Tal vez. Frente a un racionalismo incontrovertible no vendría mal que nos fijásemos en la irracionalidad escénica de Jardiel. Nadie puede afirmar que detrás de la irracionalidad no haya una vigorosa realidad.

Veamos el último cuadro de esta reflexión, también con palabras de Jardiel:

(Se abre la puerta del foro y entra OSHIDORI en mangas de camisa, con pantalón y chaleco negros. OSHIDORI es un criado; aunque tiene cincuenta años, en su cédula pone cuarenta y nueve, él representa cuarenta y cinco y declara cuarenta y dos. Viste irreprochablemente y habla, acciona y procede dentro de la más exquisita depuración. Al aparecer por el foro, OSHIDORI se dirige al ventanal y lo abre. La escena se ilumina con luz de sol. Entonces, por la escalera, entra PEPITA. PEPITA es una doncella que no tiene de doncella más que el uniforme; su distinción al moverse y sus modales denuncian en ella a la gran dama. Trae al brazo, un frac.)

PEPITA.— *(Avanzando.)* El frac, Oshidori.

OSHDORI.— Gracias, marquesa. *(Se lo pone.)* ¿Y el señor?

PEPITA.— Duerme.

OSHDORI.— ¿A qué hora vino anoche, marquesa?

PEPITA.— A las doce.

OSHDORI.— ¿Solo?

PEPITA.— Acompañado. Y a la una volvió a marcharse.

OSHDORI.— ¿Acompañado?

³⁸ Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, 8.986 palabras a manera de prólogo, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001, p. 21.

PEPITA.— Solo. Y a las cinco regresó de nuevo, oliendo a whisky.

OSHDORI.— ¿Solo?

PEPITA.— Con soda. (...)

Sobre la escena sigue la acción de *Usted tiene ojos de mujer fatal*. ¿Oshidori y Pepita son dos graciosos para Jardiel? De ninguna manera. Son los cómicos de un nuevo teatro. Los graciosos del viejo teatro no llevan esmoquin. Los graciosos, los lacayos lopescos, no pueden ser un señor de frac y una marquesa. Con Jardiel la comedia española se viste de etiqueta. Desde una racional irracionalidad.