

Ideas sobre el humorismo

Enrique JARDIEL PONCELA ¹

RESUMEN

Con su increíblemente inteligente prosa el autor desvela sus ideas sobre el humorismo y el humorismo español, la correcta confección del humor teatral y cómo es importante la construcción del clímax en las obras. Asimismo, JARDIEL destruye algunos tópicos literarios, académicos y teatrales sobre la creación humorística y artística, contribuyendo de modo sobresaliente a que la aportación española al humor sea más aguda y actual.

¹ Enrique JARDIEL PONCELA (1901-1952): Comediógrafo y novelista nacido en Madrid, desarrolla en sus obras un humorismo intelectual a través de situaciones absurdas e inverosímiles. Entre sus comedias destacan:

Usted tiene ojos de mujer fatal (1933), *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Los ladrones somos gente honrada* (1944). La acumulación de equívocos, paradojas, juegos de palabras, etc. son constantes también en sus obras narrativas. Estrenó 28 comedias, 8 de 1927 a 1936 (es uno de los cinco integrantes de la otra generación del 27, junto con TONO, MIHURA, NEVILLE y LÓPEZ RUBIO) y 20 de 1939 a 1949, además de cuatro novelas grandes y un sinnúmero de cuentos, artículos y novelas cortas. Destacan «La Tournée de Dios», obra prohibida por las censuras republicana y franquista, admirable por su manera de posibilitar múltiples lecturas (o una sola para los lectores más simples). Entre sus obras de teatro, «Las cinco advertencias de Satanás», «Carlo Monte en Monte Carlo», «Cuatro corazones con freno y marcha atrás», «Los ladrones somos gente honrada» y «Eloísa está debajo de un almendro» suelen ser las más destacadas. Fue el verdadero innovador del humor español, desde sus principios en el negociado de incobrables de «Gutiérrez» hasta su teatro del absurdo... mucho antes de que Ionesco saliera de su gabacho cascarón. Pésimamente tratado por la crítica y admirado hasta extremos hoy inconcebibles por su público fiel, fue un gran amante de lo cómico. Su vida no corrió la linealidad general. Padre soltero (como buen misógino), su hija Evangelina siguió, con menor fortuna, sus

ABSTRACTS

With his incredibly intelligent prose, JARDIEL PONCELA reveals his ideas about Humor and Spanish Humor, about the correctly built comedy and the importance of climax in theatre. Jardiel destroys some literary, academic and dramatic topics about creation in humor and art, and his contribution to Spanish knowledge about Humor is really witty and modern.

Mit seine unglaubliche intelligente Schreibsfähigkeit JARDIEL PONCELA erzählt seinen Ideen über Humor und Spanischer Humor, mit Kommentar über die korrekte Schrift der Komödien und über die Wichtigkeit des Klímax in dramatische Schöpfungen. Jardiel bekämpft einige litterarische, akademische und dramatische Gemeinplätze über Schopfung im Humor und Kunst. Seine Unterstützung zu Spanisches Kenntnis über dieses Thema ist wirklich moderne und erfinderisch.

PALABRAS CLAVE: Humorismo español, humor y teatro, clímax, gustos populares teatrales, naturaleza del humor.

KEY WORDS: Spanish Humor, theatre, clímax, popular tastes in drama, nature of Humour.

1. TRES REALIDADES CORRESPONDIENTES AL HUMORISMO

Siempre que se ha suscitado el tema del humorismo lo he rehuido por no caer en esa cosa monstruosa y horrenda que es tener que sentar jurisprudencia para los problemas del espíritu.

De otra parte, el tema del humorismo y del humor ha sido tan zanrandeado por los solventes y por los insolventes que su solo enunciado ya provoca el vómito. Hoy, que forzosamente he de rozar el dichoso tema, de buena gana lo rehuiría también; pero es imposible rehuirlo del todo, y voy únicamente a establecer las tres realidades del humorismo, que se olvidan y se equivocan y se funden, a saber:

pasos en el camino de las letras. Es altamente recomendable su última obra, biografía de su padre, en Biblioteca Nueva. Esta misma editorial hace una loable labor rescatando las obras de Jardiel, lamentablemente casi perdidas en librerías de viejo. Su escapada de la zona republicana durante la guerra merecería un capítulo en cualquiera de sus novelas más jocosas... y el trato recibido al salir de la España Nacional para hacer una gira por Hispanoamérica otro en cualquier melodrama de Casona. Murió arruinado, con su coche embargado por «La Codorniz» por unos artículos que jamás entregaría. (jvoltra/jardiel/htm).

- 1) *Que el humorismo no es una escuela definida;*
- 2) *que no es privativo de las razas del Norte ni mucho menos del Inglaterra;*
- 3) *que en el caso particular de España la chispa racial del humorismo ha saltado siempre en Castilla, y, dista mucho de ser cosa moderna.*

1. El humorismo no es una escuela: es una inclinación analítica del alma, la cual resuelve en risa su análisis. De aquí que en lo humorístico estén comprendidos lo irónico, lo sarcástico y lo satírico, con las naturales y propias diferencias de matiz de cada uno y aun de las circunstancias en que se produce cada uno.

El prurito clasificador de lo que es humorístico y de lo que no lo es —manía muy actual— me parece tan disparatado como lo sería el emprender la tarea de separar la arena del polvo en el desierto del Sáhara u obstinarse en determinar dónde acaba la razón y empieza la locura en el cerebro del agente de seguros.

Fijar exactamente lo humorístico —repito una frase que escribí en el prólogo de una de mis novelas (*Amor se escribe sin hache*)— es intentar clavar un amariposa utilizando para ello un palo del telégrafo. El método y el razonamiento, por sutiles que sean, auxiliados por la torpe expresión de la palabra y de la letra humanas, resultan demasiado bastos y groseros para actuar con ellos con éxito en la ingravidez e imponderabilidad del humorismo.

Humorismo es el «alma que analiza y se ríe de lo analizado». Y de ahí la existencia de una verdad de apariencia falsa y de índole cierta, y es que lo *cómico y lo humorístico no son conceptos antitéticos*, como pretenden los pedantes sino que, por el contrario, lo humorístico abraza muchas veces dentro de su órbita a lo cómico. Y de ahí también el que lo cómico no sea *siempre inferior*, sino que tenga a menudo tanta calidad como lo humorístico, por parte integrante de un todo (*lo cómico, igual que lo trágico, es superior cuando es bueno y es inferior cuando es malo; pero no es malo ni inferior «per se»*).

Absurdo considerar el humorismo como una tendencia sometida a reglas absolutas, porque absurdo es clasificar y reducir a límites el alma. El humorismo no es un «aspecto de la literatura»: es «una singularidad del espíritu». Y por ello se puede ser humorista y no escribir. (Luis ESTESO fue un buen humorista, el pintor GUTIÉRREZ SOLANA, lo es también, y, sin embargo, a ninguno de los dos puede considerárseles como escritores netos.)

2. Peculiarísima inclinación e idiosincrasia de un alma, el humorismo ni es uno, único y sometido a leyes, ni es privativo de un pueblo, de una raza o un clima. Por el contrario, cada pueblo, cada raza, cada clima *tiene el suyo*.

Inglaterra tiene su humor; mejor dicho, su *humour*; y dentro de Inglaterra, la cuna del *humour* es Irlanda, que, a veces, lo ha exportado a América del Norte, caso «MARK TWAIN» y caso «CHARLOT».

A ese humorismo inglés se refieren únicamente, aunque creen referirse a todos, los que han caído en la manía de definir el humorismo, como una escuela literaria y revelado el manoseado clisé de «la lágrima oculta bajo la sonrisa», etc.

3. España, por lo tanto, tiene su humorismo estricto, personal, racial, que no guarda punto alguno de contacto con el traído y llevado humorismo inglés de la *sonrisa* y la *lágrima*, y que no llora, sino que muerde.

Lo inglés es *humour*; lo español es humor. Y así se dice:

—Es un hombre de humor.

—Hoy no estoy de humor.

—Son humoradas de Fulano.

Etcétera, etcétera.

Nuestro humorismo racial, auténticamente español, personalmente fisonómico no es melancólico, dulce y tierno como el inglés, ni tiene —ni puede tener— su origen en el Norte. Ni siquiera en el norte de España. Es acre, violento, descarnado, y su cuna se ha balanceado siempre en Castilla con alguna derivación hacia Aragón y la Rioja. Y en él lo cómico salta constantemente al paso del lector hasta en la forma que más suelen despreciar los idiotas y los cursis; la de la *gracia verbalista* (véanse los clásicos castellanos del humorismo).

No es el humorismo, como predenden algunos, una invención moderna. Tan viejo como el juego de la morra, su nacimiento no puede preverse en el calendario del espíritu ni en nuestra Patria ni en el Extranjero.

Respecto a la afirmación de que el humorismo español tiene su origen en Castilla con derivaciones hacia Aragón y la Rioja, queda rotundamente comprobada con sólo recordar los nombres de las figuras geniales más representativas del humorismo español y sus lugares de nacimiento desde CERVANTES y QUEVEDO hasta LARRA, pasando por GOYA y por GRACIÁN.

Todos ellos tienen una característica espiritual y humorística común: la acritud, la violencia, la descarnadura. Todos son auténticamente, racialmente españoles.

Por consecuencia, los humoristas de España que hagan un humorismo dulce, tierno y melancólico —caso de los gallegos, los astures y de alguna parte de los vascos— podrán ser unos «grandes humoristas», pero no son españolas su esencia, sus características ni su idiosincrasia. (JARDIEL, 1970, I, 144-147.)

2. LO SENTIMENTAL Y LO CÓMICO

E igual que en el cuento del capitán cautivo partiendo de la base metafísica y de la pura psicología, construí la comedia con la exasperación, la deformación y la mecánica hiperbólica de lo humorístico o —para que sea más claro— la desarrollé en cómico, proporcionándole al vulgo constante ocasión de reír superficialmente sin tener que pensar a lo largo de la obra, y dándoles a los doctos que supieran hacerlo lugar para reflexionar acerca del fondo profundamente sólido, selecto y nuevo que la comedia cierra .

Con ello guardaba yo fidelidad a mi público y me guardaba fidelidad a mí mismo, pues si el público que me es adicto busca ante todo en mis comedias comicidad llevada al extremo, yo, por mi parte, donde me muevo realmente a gusto es en el campo de lo cómico más extremado.

Y conforme la comedia 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 —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 clímax, 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.

El tratar, pues, un tema psicológico, evidentemente sentimental, con los reactivos de la comicidad exasperada, era, además de un prurito de airear, renovar y remozar el género, dándole nuevo rumbo, una conducta absolutamente consecuente y, por añadidura, un exacto conocimiento del público, o, al menos, de mi público . No obstante, más tarde, y después de estrenada la comedia, raro fue el crítico, a excepción de Marquerié, que no me reprochase el que la hubiera enfocado en cómico, mientras el público —siempre más inteligente que la crítica y con mucho mejor instinto del teatro— rechazó, como era de esperar y, como en el fondo, yo esperaba, la levísima concesión hacia lo sentimental que llevé a cabo en la escena de *Isabel y Silvio*, en el último acto de *Es peligroso asomarse al exterior*.

No existe confusión en este nombrar lo cómico hablando de lo humorístico, pues —como creo que ya he dejado escrito en alguna parte— para mí lo cómico es lo humorístico español en sus dos únicas corrientes nacionales, «castellana», (CERVANTES, QUEVEDO, LARRA) y «riojano-aragonesa» (GRACIÁN Y GOYA); y ese humorismo español, o comicidad, tiene, como todo lo español, características propias y únicas, sin comparación con nada foráneo, y siempre por encima de lo foráneo; y es fuerte, agresivo, restallante, comúnmente de un gran efecto y lleno de gracia verbalista y de sustancia trágica a un mismo tiempo.

Y si escribo «mi público» es porque ya, en esa fecha, yo contaba con un público propio, casi de mi exclusiva pertenencia, a un tiempo incondicional y dócil y a un tiempo duro y exigente, me toleraba a mí lo que no toleraba a otros; pero que también esperaba siempre de mí lo que no esperaba de otros; que me pedía a mí determinados esfuerzos, posturas y calidades que no pedía a otros. Por lo demás, no sólo el «hacerse» un público propio sino la necesidad de hacérselo, es labor imprescindible de todo autor que sea artista. El verdadero artista tiene que crearse un público, y sólo el que no es artista de veras se dirige al público que va existe.

Pero, aun esperándolo en el fondo, al escribir la comedia me había parecido que, llegados el desenlace y el desatar del nudo temático, era imprescindible —dado lo sentimental del tema en su sustancia— hacer que surgiese en la acción la corriente sentimental que fluía subterránea a lo largo de toda la obra.

Esta fue la razón de que, al rematar el conflicto con la aparición de un cuarto galán, alejase francamente de lo cómico el idilio de él y la dama, desarrollando su escena de un modo natural, sin deformaciones ni alteraciones de tipo humorístico. Pero semejante cambio de frente, aunque levísimo, y aunque probablemente justificado, significaba un pecado contra la naturaleza de la obra y contra mi propia naturaleza de escritor; y el público no perdona ningún pecado del autor —como los hijos no perdonan ningún pecado de los padres— fuera de aquellos que están dentro de la órbita de las leyes naturales. Y ese mismo público, que había aceptado y ovacionado la obra durante toda la noche y mientras yo conduje el conflicto psicológico por el nuevo cauce de «sentimental por dentro y cómico por fuera», se negó a aceptar incluso brevísimos instantes en que, saliéndome de mi nuevo cauce, transitaba por el viejo, demostrando con ello la rapidez y la facilidad con que se había asimilado mi *postura* su inteligencia y sensibilidad para entender lo inédito y la consecuencia consigo mismo con que procedía.

En el acto comprendí la razón que le asistía al público; en el acto encajé la lección —para entonces y para siempre—, y la misma noche del estreno de *Es peligroso asomarse al exterior* que —descontado el instante del diálogo de *Isabel y Silvio*— fue una de las más triunfales que recuerdo en mi carrera artística, abjuré de mi pecado escribiendo de nuevo la escena, ya en cómico, y añadiéndole algunos antecedentes que para ello eran inevitables y matemáticos.

Y desde la segunda representación hasta la 231, dadas en el primer año de su permanencia ante el público, la comedia íntegra se deslizó bajo una facilidad y una magnitud de éxito excepcionales.

De todo aquello podían deducirse y entresacarse muchas útiles verdades, aparte de la primera y principal, esto es: la *superioridad mental del público sobre la crítica*, superioridad real y exacta, que da al traste con ese falso y

«general criterio» —lanzado al mundo precisamente por la crítica y por los autores fracasados ante las masas— de que el público es inferior y de que le gusta lo malo.

Y todo aquello, también, suscitaba el planteamiento de muchos problemas artísticos, aparte del primero y principal asimismo, es decir, del *de que lo cómico es más estimable que lo sentimental para un público teatral refinado*, como el público español, lleno de solera teatral, habituado a ver más teatro que ningún otro público del mundo, verdadero «creador del Teatro»; público tan entusiasta y enamorado del teatro, que durante siglos lo ha visto de pie, sobre el suelo de guijarros al aire libre, soportando el cansancio físico y aguantando estoica y valientemente el frío helador y el calor asfixiante de los inviernos y de los veranos de España.

Porque lo que no ofrece ningún género de duda, y la observación directa me la 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 que 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 ansia 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 o humorístico, lo aristocrático y selecto.

PREHISTORIA Y CIVILIZACIÓN

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 hu-

mana para que del pantano tenebroso de lo sentimental o dramático brotase y emergiese la flor esplendorosa de lo cómico. (JARDEL, 1970, II: 394-398.)

3. LO VULGAR Y LO INVEROSÍMIL. ANTECEDENTES

Los habitantes de la casa deshabitada, tercer y último «título» que estrené en el Teatro de la Comedia, de Madrid, en 1942, con éxito clamoroso, que se prolongó en el primer año durante cerca de cuatrocientas representaciones, pertenece al grupo de mis obras que yo denomino «comedias sin corazón».

LAS COMEDIAS SIN CORAZÓN

En la lista completa de la producción teatral salida de mi pluma son ya varias las obras que pueden agruparse bajo ese banderín en cierto modo vituperable, pero por el cual nadie me ha vituperado nunca —como era de esperar, pues vituperarme a causa de ello hubiera sido estrictamente justo—, quizás en compensación y contrapeso de la infinidad de veces que se me vituperó injustamente.

Las comedias de mi lista que pueden llamarse 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 de «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 los 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 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* y *Las siete vidas del gato*.

A ello, a esta compensación que en lo fantástico puro encuentra el espectador, débese indudablemente el éxito extraordinario que he obtenido

siempre en esta clase de comedias, que en proporción de 100 a 1.000 con sus hermanas se ha representado sin fatiga y en medio de un entusiasmo y de una unanimidad singulares por espacio de centenares y centenares de noches y ante todos los públicos y bajo todos los climas, pues por su naturaleza «sin corazón» era lo natural que repugnase a las masas, necesitadas siempre, en el teatro y en la vida, de un vaho de poesía, de una emanación de amor, de un perfume de ternura. De ese perfume de ternura, de esa emanación de amor, de ese vaho de poesía que todas mis restantes obras, cuál más, cuál menos, llevan como una médula, en lo íntimo de su estructura escénica.

Pero ¿era el deseo de describir un teatro fantástico, imaginativo e inverosímil la única razón, el único impulso, que me movía a idear y a escribir esas comedias de tal suerte? Mirándome bien fijo hacia dentro, analizándome con todo escrúpulo, no tengo más remedio 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 acababan 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, más perfectamente similar, respecto a la total falta de corazón, con que fue asimismo imaginada y escrita.

Es sabido —pues todos sus biógrafos se han ocupado de ello prolijamente— que la composición de *La importancia de llamarse Ernesto* recayó en la época final de la vida de WILDE (época final, puesto que fue inmediatamente anterior a su proceso, término realmente de la vida de WILDE), en un momento, sobre todo, en que WILDE había perdido ya los mejores resortes de su existencia, y entre ellos, singularmente, *la ilusión personificada en alguien*, supremo muelle que lanza al artista a la creación y le hace poner en ella corazón y alma. Y es seguro que, en lo que me afecta, en las épocas en que compuse *Los ladrones somos gente honrada*, *Angelina*, *o el honor de un brigadier*, *Madre (el drama padre)*, *Los habitantes de la casa deshabitada* y *Las siete vidas del gato*, me hallé yo circunstancialmente en la misma situación espiritual que WILDE, esto es: *sin ilusión personificada en alguien*; es decir, falto de máximo resorte vital del artista debilitado y relajado.

Lo cual es tanto más indudable cuanto que durante la composición de las demás comedias de que soy autor ese resorte se hallaba dentro de mí tenso y en su mayor potencial. O, lo que es lo mismo, que durante la composición de las demás comedias de que soy autor existió siempre en *mí esa ilusión personificada en alguien*, señalada como imprescindible para no caer en la falta de corazón escénica; y, en realidad, cada comedia mía no incluida en el grupo de las «sin corazón» va unida en mi memoria a un nombre de mujer que le fecundó con la influencia de su inmediato recuerdo. Que quede eso bien claro: con la influencia de «su inmediato recuerdo» y no con la influencia de «su presencia», pues —según dijo maravillosamente bien el gran humorista irlandés a que estoy aludiendo— *una mujer nos inspirará una obra de arte, pero jamás nos dejará realizarla*; y cuanto yo he escrito bajo la sugestión vivificadora de una mujer, lo escribí siempre después de que esa mujer había desaparecido del área de mi existencia y ya no era más que una pálida sombra.

UN SECRETO Y UN VALOR ENTENDIDO

He aquí, pues, sincera y honradamente expuesta la principal causa de que de la lista de mis obras teatrales pueda entresacar media docena y agruparlas bajo la divisa de «comedias sin corazón».

Y he aquí confesado asimismo, sin paliativos ni reservas mentales, el principal defecto también de que puede acusarse a esas producciones, defecto que —como queda dicho— nadie ha advertido, que yo sepa, en ellas, ni las críticas, tan ansiosas siempre de menospreciar mi labor, me han señalado jamás.

Pero aquí le doy ocasión para señalarlo en el futuro, sin necesidad de tener que declarar quién les ha puesto en la pista de ese defecto, sino pudiendo hacer ver que es su propia sagacidad y su propia sensibilidad artística las que se las han hecho descubrir. Lo cual no impedirá el que entre ellos y yo exista para siempre un secreto y un valor entendido. El secreto de que si alguna vez dan al público, sellado con su firma, el defecto de esas comedias y las tachan de «sin corazón», habré sido yo el que realmente lo haya hecho y no ellos; y el valor entendido de que si ellos, por su parte, en el arte de escribir comedias no han podido nunca igualarse conmigo, según lo han demostrado tantas veces los hechos, *en cambio*, en la ciencia de juzgarlas son notoriamente inferiores a mí, como lo prueba la circunstancia de que —llegado el instante— soy yo quien forja y les entrega la espada con lo que pueden darse la satisfacción de atravesarme, espada cuyo temple no habrían conseguido ellos por sí mismos jamás.

ESENCIAL VIRTUD DE «LOS HABITANTES»

Hasta aquí, el defecto achacable a *Los habitantes de la casa deshabitada*, como comedia incluida en el grupo de las «sin corazón»; hasta aquí, el menosprecio —de alguna manera hay que llamarlo— que yo mismo, en alas de un espíritu de justicia, de que no existe ejemplo en la historia de la literatura, hago de esa producción mía, que el lector ya a hallar a continuación.

Pero sólo hasta aquí.

Y a partir de aquí voy a ocuparme de la gran virtud que valoriza en primera línea a *Los habitantes de la casa deshabitada*.

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

DISIDENTE DEL TEATRO ASQUEROSO

Porque es la fantasía, es la imaginación, es la inverosimilitud del tema, de los tipos, de las situaciones y del desarrollo técnico, la esencial virtud —en efecto— de *Los habitantes de la casa deshabitada*; el sustancial mérito que no sólo la incluye de lleno y por derecho propio en la áurea esfera del arte, sino que la coloca cien codos sobre la producción teatral española corriente, rasante toda ella con la vulgaridad más mediocre; pegada 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, reflujo 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.

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 un 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 de 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 de asomar las narices al exterior.

Pero entre aquel público que sentía satisfechos sus deseos con el Teatro asqueroso vigente había algún jovencito que no sentía satisfechos sus deseos de

espectador; entre aquel público, que, a la vista de las comedias vulgares, cotidianas y verosímiles del pequeño conflicto, de la intriga boba y del problema estúpido, aplaudía, se regocijaba y se emocionaba; entre aquel público, que seguía con apasionamiento la acción y los incidentes y que subrayaba frases y hechos exclamando: «¡*Qué verdad es! ¡Qué razón tiene! ¡Cuántas veces he pensado yo eso mismo! ¡Eso es justo lo que ocurre en la vida! ¡Lo mismo me sucedió una vez a mí! ¡y lo mismo le sucedió a mi tía Fernanda! ¡Y a un primo hermano de mi abuelo, que era de Almería!*», entre aquel público, digno, había algún joven que no se regocijaba, ni se emocionaba, ni aplaudía, y que ante aquellas frases y aquellos hechos se decía «in mente»

-¿Dios mío! ¿Y qué valor puede tener para decirse o para presentarse en un escenario lo *que piensan todos*, lo que *les ha ocurrido a todos*? ¿Para eso se edifican los teatros? ¿Para eso se construye el escenario y se le dota de instalación eléctrica, de maquinaria, de escotillones, de telares, de baterías, de diabras, de focos, de cuerdas, de cables, de tornos, de poleas, de todos los elementos, en suma, necesarios para crear un mundo artificial e ilusorio? ¿Pues no sería mejor, pues no tendría un valor y una calidad superiores que lo que se dijera en el escenario no fuera lo corriente y lo que piensan todos, sino lo excepcional y lo que no ha pensado ninguno? ¿Pues no estaría más de acuerdo con la propia escena del Teatro que lo que en el escenario sucediese no fuera lo vulgar y lo que les ha ocurrido a todos, sino lo extraordinario, lo imposible, lo que a ninguno le ha ocurrido ni podrá ocurrirle nunca?

Y —en fin— entre aquel público que pensaba y sentía tan de común acuerdo, se alzó, decidido a la acción, uno de los jóvenes disidentes del Teatro asqueroso, formalmente resuelto a hacer un Teatro antiasqueroso. Y ese joven fui yo.

El incorporar la fantasía y la inverosimilitud a la escena era el blanco al que, desde mis primeros ensayos, dirigí las flechas, haciendo diana unas veces, clavándolas en un anillo exterior otras y perdiéndolas en el vacío cuando fallaron los nervios o el pulso. Pero si el azar, las circunstancias y hasta las alternativas de la salud física o del estado espiritual pudieron desviar en alguna ocasión las flechas, nada ni nadie me desvía la voluntad de disparar hacia el blanco elegido y contra los que intentaron desviarla, como fueron y siguen siendo los críticos en general, contra éstos arremetí y sigo arremetiendo al cabo de los años, con la energía que da la convicción de ser uno el que acierta y de ser ellos los equivocados; de ser uno el que se halla al lado del arte y de la luz y de ser ellos los que se hallan del lado del filisteísmo y de las tinieblas.

Y en todas las comedias que he producido hasta el presente, incluso en aquellas no susceptibles de incluirse en el grupo de las «sin corazón», se encuentra la fantasía —la imaginación, la inverosimilitud— presidiendo el

tema, la acción, los tipos y el diálogo, conducta, fin y objeto que pienso guardar asimismo fielmente en el futuro. Pues ¿valdría la pena sentarse ante una mesa, dispuesto a producir una fábula teatral sin haber contado previamente con edificarla elevándola hacia lo fantástico? ¿Valdría la pena —siquiera— vivir para supeditarse de antemano a un ritmo dado, a un camino hollado por mil pies en la creación, en el esfuerzo, en el trabajo?

Sólo los seres rastreros aman lo vulgar; de poetas, en cambio, es amar lo inverosímil.

Cuando os enfrentéis con una persona que prefiera lo vulgar a lo inverosímil, estad seguros de que en su corazón no hay más que ceniza; cuando os halléis ante alguien que prefiera lo inverosímil a lo vulgar, estad ciertos de que ese alguien se halla iluminado por una luz interior. Y cuando veáis alguno que se halle en contacto con la producción artística —crítico o autor— tomar la inverosimilitud por defecto, afirmad sin lugar a dudas que es un miserable. Porque lo dice, pero no lo siente. Y en el fondo, él querría también escribir cosas inverosímiles; pero no sabe, no puede. Y por eso las condena. Todo el que combate una cualidad positiva es un impotente.

Desear lo vulgar es perderse en la masa maloliente del rebaño. Desear lo inverosímil es acercarse a la Divinidad.

Querer lo inverosímil es ennoblecerse. Querer lo vulgar es un envilecimiento premeditado.

Amar lo vulgar es sumergirse en la oscuridad de la nada. Amar lo inverosímil es avanzar de cara hacia el sol.

El joven que se inclina hacia lo vulgar nace viejo. El viejo que se inclina hacia lo inverosímil es joven.

Lo inverosímil es el sueño. Lo vulgar es el ronquido.

La Humanidad ronca. Pero el artista está en la obligación de hacerla soñar. O no es artista.

YO HE HECHO SOÑAR AL PÚBLICO

Yo he hecho soñar al público, y por eso tengo ya un público propio. Es el que agota las localidades cinco días antes del estreno, el que ovaciona frases y situaciones, el que rompe en aplausos nada más levantarse el telón al ver la disposición de la escena, como ocurrió en *Blanca por fuera y Rosa por dentro* —caso único en la historia del Teatro—, el que se llama a sí mismo *jardielista*, el que llena los coliseos cientos y cientos de noches, quieran o no los señores CUEVAS, DE CASTRO, RÓDENAS, SÁNCHEZ CANIARGO, PUENTE y demás aristarcos de ferrocarril minero, incapaces de formar parte de mi público, porque son incapaces de soñar.

Yo he hecho soñar al público, y con el tiempo no se conocerá público que no sea mío; es decir, habrá aprendido a soñar todo el público de habla hispana, y el Teatro asqueroso no Existirá.

Y ésa habrá sido mi obra. Superior, positiva e imperecedera; no inferior, negativa y fugaz, como la de los «críticos» que la fustigaron.

DOS OPINIONES Y DOS ÉPOCAS: 1921-1943.

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 admiramos 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»

Y hoy, ALFREDO MARQUERIE, cerebro sagaz, lleno de juvenil ímpetu, artista del verso, de la prosa y del análisis, que igual penetra y domina lo abstracto que lo concreto, sensibilidad preparada para la recepción y la emisión de toda nueva idea, único crítico teatral que merece el nombre, ha dicho con carácter particular y dedicado a mi labor y a mi esfuerzo teatrales lo que copio:

«Jardiel ha coronado una gran victoria: la de su batalla teatral. Porque sobre Enrique Jardiel Poncela se puede, opinar muchas cosas, pero nadie se atrevería a decir que sea un autor vulgar. Procede de un campo netamente literario y lleva a nuestra escena, con su originalidad y su fuerza cómica, un ansia de invención, y el manejo de unos resortes que nada tienen que ver con los que se emplean corrientemente en las comedias al uso.

»Jamás peca Jardiel por defecto, por quedarse corto, por no atreverse. Nuestro autor se atreve a todo y con todo. Maneja el hombre, la muerte, los amores desesperados el misterio, lo demoníaco, la locura —¿qué gran ensayo se puede escribir cualquier día acerca de “La locura en el teatro cómico de Jardiel Poncela”!—, la ultratumba, los inmensos temas realistas y fantásticos que constituyen el transfondo quevedesco y goyesco de la risa ibérica. (JARDIEL, 1970, II, 494, 502.)

EL HUMORISMO

EDITOR.—¿Su definición del humorismo?

AUTOR.—La he dado muchas veces. Para mí, el humorismo, que no me parece una escuela, ni siquiera una modalidad literaria, sino una postura del espíritu, es el *Zotal* de la existencia vulgar; es decir: un desinfectante. Y es también el alcaloide de la poesía.

EDITOR.—El humorismo, aplicado a la literatura, y especialmente al Teatro, ¿necesita y exige cualidades especiales?

AUTOR.—¡Ya lo creo! Porque, como ya se ha dicho en otra ocasión, el arte del humorista confina en lo grotesco y en lo funambulesco con lo trágico del delirio, con el sueño y con las vaguedades o explosiones de la alienación. Y para manejar todo esto se necesita, antes que nada, una gran salud física y una vigorosa resistencia cerebral. En cuanto al humorismo por antonomasia, nace; y por lo que afecta al humorista-escritor, se hace. Lo que puede aplicarse, según siempre se ha aplicado, a todos los matices de la Literatura, ya que el ejercicio de ésta es una mezcla de inspiración y de oficio. Por un lado, la melodía; por el otro, el acompañamiento. Como si dijéramos, utilizando una imagen de pianista: mano derecha y mano izquierda. Y me imagino que con las Ciencias debe de suceder igual. Recuerde la respuesta de EDISON cuando le preguntaron que a qué debía su éxito: «Un dos por ciento de inspiración y un noventa y ocho por ciento de transpiración». Es decir, como resumen de toda obra humana: sudor. Sudor que obtiene el pan. El apotegma bíblico.

EDITOR.—Y para hacer Teatro, ¿qué importa más, la inspiración o el oficio?

AUTOR.—En el Teatro, como en las demás artes, también importa más la inspiración que el oficio; pero el público recompensa más el oficio que la inspiración.

EDITOR.—¿El humorismo puede basarse en la amargura?

AUTOR.—Es muy corriente achacar el sentido humorístico del escritor a razones amargas: a la salud deficiente, a una niñez triste a una desilusión amorosa, etc.; quizá porque la generalidad de los humanos es triste y —en el fondo le irrita la alegría ajena, que es una forma de la felicidad y se tranquiliza con el absurdo de imaginar que la risa del hombre alegre tiene un origen desgraciado. Siento de veras, por lo tanto, no poder declarar que, en efecto, mi humorismo está apoyado en bases dolorosas; pero lo cierto, es que yo soy un tipo de cara seria, eminentemente alegre y vital. Y en lo que se refiere a mi infancia, estuvo dedicada a los ejercicios violentos y fue muy risueña: tan risueña que hasta pude rehuir en ella el Latín y las Matemáticas, los dos rodillos que machacan los goces de la existencia infantil. Y en cuestiones amorosas, mi destino se ha mostrado tan bondadoso, que siempre me ha tenido

reservada alguna mujer que ha vivido para atenderme. Y en cuanto a la salud, la disfruto y la he disfrutado de continuo perfecta y absoluta, como todo escritor de producción abundante, pues ya es sabido-o debe saberse-que la mayor resistencia corporal la exigen los trabajos espirituales. Repito, pues, que lamento muy de veras no poder ofrecer al espectador de mi vida una buena úlcera de estómago o una tragedia amorosa «tipo Larra», o una infancia martirizada, como justificante de mi literatura divertida. Lo cierto es que mi regocijo como escritor es hijo lógico de una salud estricta, de una infancia sustancialmente feliz y de una existencia en la que las contrariedades constituyen la dosis mínima. Por lo demás, mi temperamento, lo mismo en el Arte que en la vida, rechaza el drama allí donde lo ve surgir, porque el drama (y la situación dramática) me parece una aberración del sentimiento. Todo puede hacerse alegremente. Y en el mundo sólo la enfermedad es triste, singularmente la del niño y la del animal doméstico.

EDITOR.—¿Escribió usted humorísticamente desde los comienzos de su carrera literaria?

AUTOR.—No. Al principio, en mis balbuceos, escribí en serio, muy terriblemente en serio. Hay dos partes, el amor y la Literatura, que nunca se comienzan en broma, sino que se empiezan en trágico. Y sólo cuando se han corrido jadeantemente varios kilómetros por los serios caminos de la Literatura y del amor, es cuando viene el detenerse y el sentarse tranquilamente al pie de una higuera a ver cómo empiezan a correr los demás. Y con este simple hecho de que quien corría se siente, puede asegurarse que el amor cuenta en sus filas, con un nuevo protagonista sonriente y la Literatura con un nuevo humorista... (JARDIEL, II: 1295-1297.)

EDITOR.—¿El público influye en el gusto del autor, o, por el contrario, el autor guía y conduce al público?

AUTOR.—Cuando el autor es un mangante, se dirige al público que ya existe; esto es, el público guía y conduce al autor. Pero cuando el autor es un artista, entonces crea un público especial para él: es decir, el autor guía y conduce al público... (JARDIEL, II: 1304.)

EDITOR.—¿Qué le parece el Teatro de vanguardia en España?

AUTOR.—Espero que me lo presenten.

EDITOR.—¿Cuál es, a su parecer, la mayor virtud del autor dramático?

AUTOR.—El mayor defecto, dejarse arrastrar por la opinión de la crítica. La mayor virtud, ponerse frecuentemente en situación de equivocarse en público.

EDITOR.—¿En cuánto tiempo concibe, desarrolla y concluye usted una tesis teatral?

AUTOR.—Lo primero que cuido es que mis comedias carezcan de tesis en absoluto. La tesis significa demostración, y en Arte no se debe intentar de-

mostrar nada: eso se queda para el Álgebra, la trigonometría o para cualquier otra materia igualmente siniestra. La concepción de las comedias dura, a veces, dentro de mí años enteros. En desarrollar y escribir cada obra nunca he invertido —como máximo— más de cuarenta días: lo que se mantenía antiguamente un barco en el lazareto. Eso no quita, claro, para que esos cerebros exquisitos que utilizan en sus reseñas los críticos teatrales, dediquen siempre sus mejores esfuerzos a determinar en que tiempo he escrito cada comedia y hasta cada acto de cada comedia, dictando sentencia siempre al revés y resolviendo que tardé mucho en hacer lo que tardé poco, y diciendo que escribí con precipitada prisa lo que escribí con más cuidado y más calma...

EDITOR.—Su Teatro cómico, ¿obedece a algún plan o idea preconcebida?

AUTOR.—Sí. En mis comedias más desatinadamente cómicas he procurado siempre infundir una corriente subterránea de poesía, sin la cual lo cómico toma fatalmente un aire lúgubre y descorazonado. Hay quien ha advertido esa médula poética en mis comedias cómicas, y los observadores de ese grupo me ponen en los cuernos de la luna. Hay quien —por el contrario— todavía no se ha dado cuenta de ello o no quiere reconocerlo en voz alta; y éstos suelen negarme el pan y la sal, mientras elogian sin tasa a mis ya numerosos imitadores, plagiadores o «influidos», lo que demuestra sin lugar a dudas la mala fe de estas gentes, encabezadas por los críticos teatrales de Madrid y algunos de provincias. Personalmente, todo ello me tiene sin cuidado, pues ¡lucido Arte realizaría uno si se dejara guiar por los que no saben ni lo que significa la palabra Arte, y lucido Teatro llevaría uno a cabo si alguna vez hiciera, o hubiera hecho, caso de los que, cuando han sido ellos mismos autores, han demostrado tan reiteradamente no saber ni por dónde andan en el ejercicio de la Literatura teatral! Y nada ni nadie influirá (como nada ni nadie ha influido) en el camino artístico-profesional que me tengo trazado. Al fin y al cabo, en Arte, como en Moral, hay que hacer el bien —o lo bueno— por satisfacer la propia conciencia, no por el ansia del premio o del elogio. (JARDIEL, II: 1304-1305.)

EL ÉXITO DE UNA COMEDIA O DE UNA PELÍCULA DEPENDE DE SUS ÚLTIMOS DIEZ MINUTOS

Llegado a estas conclusiones, retrocedí al prólogo y al primer acto (de *Los ladrones somos gente honrada*) 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 *clímax*; 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 *clímax*; y cuando el *clímax* estuvo bien elegido, el éxito fue rotundo, y fue menor o no existió el éxito cuando el *clímax* falló por debilidad de imaginación o por concepción equivocada.

1) En «Una noche de primavera sin sueño» el «clímax» es la pistola que se le dispara dentro adrede, cuando todo el mundo cree que el arma está estropeada. En «Margarita, Armando y su padre», el «clímax» es la última salida de Pamplinas descubriendo que es a su novia a la que está enamorando «Antoñito». «El cadáver del señor García», carece de «clímax» porque materialmente no se lo halló al escribirla, y fracasó ruidosamente. El «clímax» de «Angelina» son las apariciones de los espectros y el falso suicidio de «Germán». En «El adulterio decente» el «clímax» casi no existía, porque tampoco hallé uno bueno; siempre se resintió la comedia y nunca gustó en la medida de las otras. En «Las cinco advertencias de Satanás», el «clímax» es el momento en que «Coral» se entera de que «Félix» es su Padre. En «Cuatro corazones con freno y marcha atrás», el «clímax» es la escena en que «Valentina» declara que va a ser madre. «Carlo Monte en Monte Carlo» tiene un «clímax» musical: el concertante final. En «Un marido de ida y vuelta», el «clímax» es la salida de «Leticia», ya espectro, para llevarse a «Pepe»; es el «clímax» más efectista, más espiritual y más poético de todas mis comedias, y no tiene par ni en el Teatro español ni en el extranjero. En «Eloísa está debajo de un almendro» es el «clímax la aparición de la falsa «Eloísa» en lo alto de la escalera y la entrada final de «Fermín.», anticipando la trapatiesta entre los perros y los gatos. «El amor sólo dura 2.000 metros» tenía un «clímax» trágico: la muerte del niño que, como queda dicho, repugna a la gente y que hundía la comedia en vez de levantarla. Para «Los ladrones somos gente honrada», hallé, al fin, un «clímax» decisivo, como se verá más adelante. En «Madre (el drama padre)», el «clímax» era la carta escrita por «Espinosa». «Es peligroso asomarse al exterior» también careció de «clímax» hasta el estreno, y sólo después del estreno dio con él el actor GUTIÉRREZ—, esa vez el «clímax» se reducía a un gesto del criado «Hermenegildo» pero tenía una fuerza avasalladora. Si lo hubiera hallado antes, en el ensayo general, por ejemplo, la Comedia hubiera acabado tan triunfalmente como sus hermanas. También el *clímax* de «Los habitantes de la casa deshabitada» resultó de un

efecto fulminante: era la última salida de «Rodrigo», cuando aparece en el sótano diciendo: «Ya está. ¡Ya los he soltado!» Y en lo que se refiere a «Blanca por fuera y Rosa por dentro», el clímax, —ingeniosísimo— está constituido por la reproducción de la catástrofe ferroviaria en el salón de casa de Barrantes (JARDEL, II: 174-175.)

GALLUD JARDIEL, Enrique: *Enrique Jardiel Poncela (la ajetreada vida de un maestro del humor)*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

JARDIEL PONCELA, Enrique: *Obras Completas*. Editorial AHR, Barcelona, 1970. 4 tomos. Sexta edición.