

¿Es esto teatro?, se pregunta el autor en la «Nota preliminar», y responde: «Parodiando una frase célebre, podría decir que estos diálogos no son teatro; pero sí verdad». Nosotros propondríamos para esta obra la definición genérica de *ensayo dramático*.

## V. Jardiel Poncela (1901-1952) y el teatro de lo inverosímil

Jardiel Poncela comienza su carrera de dramaturgo en 1927 con el estreno de *Una noche de primavera sin sueño*. Aunque a lo largo de la década anterior había escrito bastantes piezas teatrales, especialmente en colaboración con Serafín Adame, éstas, rechazadas después por Jardiel, carecen de importancia y no cuentan a la hora de establecer un balance del teatro propiamente jardieleco. Desde 1927 hasta el comienzo de la guerra civil española del 36 estrenará siete obras más, de entre las cuales destacan: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933), *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), *Las cinco advertencias de Satanás* (1935) y, sobre todo, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), en donde la dramaturgia de Jardiel alcanza su primer punto de madurez interna, constituyendo la primera muestra de ese teatro de lo inverosímil que desde el comienzo había venido persiguiendo. Después de la guerra civil, y sin que se produzca ruptura alguna con su teatro anterior, escribirá veinte piezas más hasta 1949, en que estrena su última obra: *Los tigres escondidos en la alcoba*. Entre estas veinte obras están: *Un marido de ida y vuelta* (1939), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942) y *Blanca por fuera y rosa por dentro* (1943).

Desde su primera hasta su última obra, Jardiel tuvo que enfrentarse con los críticos teatrales que, con contadas excepciones —lo más notable fue y es la de Alfredo Marqueríe—, atacaron con ferocidad su teatro, en nombre, generalmente, de una concepción tradicional de la escena cómica, que no supo o no quiso ver lo que de original y de nuevo había —como conato, primero, y como realidad, después— en el teatro de Jardiel; críticas de las que éste se defendió con no poca agresividad. Cuando hoy leemos los preámbulos que el dramaturgo escribía para acompañar la edición de sus comedias, a los que solía titular «circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó», no podemos por menos de pensar en una especie de complejo agotador de manía persecutoria. En un espíritu tan propenso a la neurastenia y a las crisis depresivas como era el de Jardiel, los ataques y desacuerdos de sus críticos debieron constituir una verdadera tortura. Nada tan patético como los dos últimos años de

V Brně dne: 17. října 2008

• Naklady na cestovné se nepředpokládají.

• Služby: 5 000 Kč ... především naklady na kopírování a knihovní

(meziknihovní výpůjční služba)

• Spotřební materiál: 4 000 Kč

Rozpis:

10x xeropapír ... 1 000 Kč

1x toner Samsung ML-1510 ... 3 000 Kč (jedná se o toner

nacházející se na pracovišti řešitele)

• Naklady na vydání publikace: monografie o cc. 250 stranách, černobílý

text, 2 barvy, klipy, náklad 250 ks; započítány i náklady na posudky, red

tsk; vše dle propočtů, které si návrhová tel nechal zpracovat nakladatelství

3 000 Kč

Redakce:

10 000 Kč

Recenze:

35 000 Kč

Grafické řešení a sazba

Tisk:

50 000 Kč

Distribuce (rozestlání povinných výtisků):

6 000 Kč

104 000 Kč

Celkem:

Jardiel Poncela y el proceso de su enfermedad, y de los días anteriores a su muerte, en 1952.

Uno de los principios de la estética teatral jardielesca, meta y fundamento de su teatro, declarado repetidas veces por el autor, fue la aspiración a lo inverosímil. Desde su primera obra se nos aparece empujado en romper con las formas tradicionales de lo cómico en el teatro, atadas a lo verosímil y a la realidad posible. Es esta aspiración, no siempre realizada, llena de claudicaciones y concesiones a un público reacio a romper con la costumbre de una risa provocada por unos mismos elementos y mecanismos de comicidad —chiste lingüístico, equívoco, deformación y exageración— fundados en lo real verosímil, la que constituye la más visible constante del teatro de Jardiel. «Su obra —escribe García Pavón— es una lucha titánica por desasirse de la tradición figurativa concreta y lógica. Por eludir el tópico y llevar su teatro y novela de humor hasta unas apariencias inéditas»<sup>108</sup>.

De los varios textos en que Jardiel afirma esa vocación de ruptura y esa aspiración —verdadera pasión de escritor— a lo inverosímil, me parece interesante citar sólo dos, uno muy conocido y repetido por quienes han escrito sobre su teatro y otro mucho menos conocido y, que yo sepa, no citado. El primero se encuentra en el «preámbulo» a *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*: «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»<sup>109</sup>. El segundo texto, más largo, se encuentra en una conferencia dada por Jardiel en Buenos Aires (1944) de la que citamos algunos fragmentos:

<sup>108</sup> Francisco García Pavón, «Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*», en *El teatro de humor en España*, Madrid, Edit. Nacional, 1966, pág. 92. En este mismo libro se encuentran dos trabajos más sobre Jardiel: Adolfo Prego, «Jardiel ante la sociedad», páginas 45-61, y Alfredo Marquerie, «Novedad en el teatro de Jardiel», págs. 63-81. De Alfredo Marquerie ver también, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Edit. Nacional, 1959, págs. 61-73. Ver también las páginas de Pérez Minik en *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961. Es útil, a veces, el pintoresco y curioso libro de Rafael Flores *Mío Jardiel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966. El último estudio que conozco es el de Manuel Ariza Viguera, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid, Fragua, 1974.

<sup>109</sup> Cito por la ed. de *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1964, página 644 (citaremos OTE).

¡Qué asco oír la palabra «verosímil» aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro?

¿Se construye un edificio a propósito, se colocan allí enfrente centenares de asientos desde donde poder ver y escuchar, se levanta aquí la complicada trabazón del escenario para que lo que ocurra aquí sea una imagen y semejanza de lo que puede ocurrir ahí...? ¡No, no! Para eso, tanto más valía convertir todo el edificio en un garaje o en una fábrica de pastas para sopa.

¡No! Lo que aquí dentro ocurre tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera. Y cuanto más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercará a lo que debe ser el teatro (...) ...en esa especie de alfiler que es la batería el público tiene que apoyarse para contemplar siempre un inusitado espectáculo; esta valla de luz debe ser la frontera que separe dos mundos no sólo diferentes, sino distintos, opuestos, antagónicos: ahí, en la penumbra, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; aquí, bajo mil juegos de luz, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico; ahí, la realidad; aquí, el sueño; ahí, lo natural; aquí, lo inverosímil; ahí, las preocupaciones, las pesadumbres, la tristeza repetida; aquí —como compensación divina ofrecida por el arte—, la despreocupación, las alegrías, la risa renovada.

La risa renovada...

Ese fue el propósito que me empujó años atrás a la escena y que en ella me mantiene: renovar la risa. Arrumbar y desterrar de los escenarios de España la vieja risa tonta de ayer, sustituyéndola por una risa de hoy en que la vejez fuera adolescencia y la tontería sagacidad. Ya esa risa joven y sagaz, cuyo esqueleto estaba hecho de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética<sup>110</sup>.

Creo que valía la pena tan larga cita. Expone aquí Jardiel de modo meridiano su concepción del teatro como el reino de lo inverosímil, de lo absurdo, de lo fantástico, opuesto al realismo de lo cotidiano, así como su voluntad de renovación no sólo del teatro cómico español, sino, más radicalmente aún, de la risa. El empeño no era, ni mucho menos, baladí o intrascendente. Y no era, claro está, empresa fácil. Pues a esa renovación se oponían no pocos obstáculos. Muchos de ellos exteriores, puramente históricos; otros, interiores y personales, propios del autor mismo. He aquí algunos de los primeros, señalados por García Pavón: «Primeramente nada menos que el peso en el público y en él mismo, de todo el teatro cómico anterior, teatro de óptica, música y estructura realista... Lo convencional, lo verosímil, lo tópico le persiguen como fantasma» (artículo cit., pág. 92). Entre los segundos, los personales, señala el citado crítico «la limitación de sus propósitos, su carencia de «pre-

<sup>110</sup> Se encuentra este texto en *Obra inédita de Enrique Jardiel Poncela*, Barcelona, edit. AHR, 1967, págs. 400-402.

ocupaciones de gran coordinada humana», su falta de «ideas esenciales», de «una metafísica por modesta que fuese». «Y contribuyó a este raquitismo doctrinal —sigue escribiendo García Pavón— no sólo su textura mental, sino su formación. Jardiel Poncela fue un *snob* (...). Jardiel, como casi todos los humoristas de su tiempo, no es hombre de biblioteca, ni intelectual sistemático. Es un lector caprichoso, burgués; de bar internacional, que tiene por modelos a una serie de caballeros que comparten el ejercicio literario con la aventura amorosa y la vida de sociedad.» Y concluye García Pavón: «Si Jardiel hubiese sido hombre de formación más sólida y preocupada, su teatro, de extraordinarias invenciones, hubiera tenido mayor profundidad. No hubiera quedado en mera gimnasia imaginativa. En tal caso, como Gómez de la Serna, Valle-Inclán o Lorca hubiera contenido más trascendencia» (*ibid.*, pág. 94).

Jardiel supeditó siempre, en mayor o menor medida, su invención dramática al éxito, aunque para ello tuviera que conceder más de lo deseable a los públicos concretos para quienes escribía e, incluso, a empresarios y actores. Su teatro está concebido y realizado en dependencia demasiado directa de actores, empresarios y público, y aun en numerosos casos con excesiva urgencia, condicionando la estructura misma y el tema de la obra dramática a determinaciones que si bien forman parte directa del fenómeno teatral —el gusto de un empresario o los problemas de divismo o reparto de una compañía o las necesidades de programación y estreno de un teatro— no deben serlo, en puridad, de la construcción del drama. Ello le obligó, sin duda, a limitar su propia libertad creadora, sacrificando a las circunstancias del momento teatral más de lo conveniente. El mismo Jardiel nos ilustra ingenuamente acerca de todo ello en los «prefacios» que acompañaban sus piezas. Su teatro era concebido, como repite numerosas veces, como un arte de diversión para mayorías, pues —dice en la conferencia citada— «es inútil ponerse de espaldas al público porque el escenario está de frente»<sup>111</sup>. Nadie mejor que Jardiel ha expresado, con plena conciencia de lo que estaba haciendo como autor, esa servidumbre peligrosa y alienadora del dramaturgo con respecto al ambiente teatral en que tiene que moverse, y que en él fue una necesidad vital. He aquí el siguiente texto:

El oficio de escribir para el teatro y el ambiente teatral envilecen; el primero limitando la imaginación, destrozando el léxico, empobreciendo la expresión, reduciendo las aspiraciones, volviendo al escritor pedestre; y el ambiente teatral completa la obra destructora apartando a quien lo respira de los medios donde se cultiva el espíritu absorbién-

<sup>111</sup> Se encuentra también en sus 87 reflexiones teatrales. Ver *OTE*, ed. cit., página 21 (reflexión 25).

dole las mejores horas en una política de propaganda y de intriga, haciéndole imposible el aislamiento, la meditación, el recogimiento fértil y la reflexión fecunda, redondeándole las aristas de la sensibilidad, obligándole a trabajar sobre falsilla, con metrónomo y sujeto a reloj y calendario; transformando, en fin, al escritor en una masa inerte que rueda volteada entre los engranajes de una maquinaria inexorable, sin albedrío, sin voluntad y sin alma<sup>112</sup>.

Aunque este texto nada justifique, pienso que hay que tenerlo muy en cuenta para entender el drama del autor teatral vivido durante más de veinte años por Jardiel Poncela, que nunca quiso o pudo salirse de él, pues su misión de dramaturgo consistió —y como tal la asumió— en renovar no ya sólo el teatro cómico —ese al que llamaba «asqueroso teatro de hoy y de siempre»<sup>113</sup>— o la risa vulgar y fácil, sino la sensibilidad misma del público español en tanto que público de teatro. Esto último lo ha recalado enérgicamente Adolfo Prego en su trabajo «Jardiel ante la sociedad»: «El gran propósito social de Jardiel se redujo... a reeducar a los públicos españoles, empeño verdaderamente suicida (...). El teatro de Jardiel resultó en su época sorprendentemente diferente del que conocían los espectadores.» Y añade más adelante: «El autor puede enfrentarse con la sociedad en muchos planos distintos. El autor puede poner en solfa todo aquello que no le gusta, ya sean modas, tradiciones, ideas políticas y sociales, etc. Este es el teatro que ahora practican algunos comediógrafos. Jardiel siguió otro camino: se enfrentó con la sociedad a través del teatro mismo como fenómeno colectivo que podía ser ennoblecido. Lanzó un desafío a los espectadores...» (*op. cit.*, págs. 58 y 60). No hay que olvidar esto a la hora de situarse ante la obra de Jardiel Poncela. Pues los múltiples e innegables condicionamientos de su teatro no fueron sólo signos de una servidumbre, sino también de una táctica. Éste me parece ser el sentido último de estas reflexiones:

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.

El verdadero revolucionario del arte 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.

El teatro es sin duda el esfuerzo artístico que más educa al público, pero todo el que se propone hacer un Teatro educativo se encuentra sin público al que educar<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> Citado por Adolfo Prego, art. cit., pág. 56.

<sup>113</sup> *OTE*, pág. 1150.

<sup>114</sup> *OTE*, págs. 30-32. Son las reflexiones 77, 80 y 86.

Lo nuevo, el hecho diferencial básico en el teatro de humor de Jardiel Poncela con respecto al teatro cómico anterior —sainete arnichesco, juguete cómico, astracán de Muñoz Seca— radica, en primer término, en la atemporalidad del conflicto de los personajes y tipos, del «escenario», superando así todo casticismo, regionalismo o populismo; en la destipificación del lenguaje, que no refleja categoría social alguna; en el encadenamiento de situaciones inverosímiles, a partir de una situación base igualmente inverosímil —el autor solía llamarla «corpúsculo originario» o «célula inicial»—, encadenamiento sometido, sin embargo, a una lógica rigurosa; en la dosificación de la comicidad en el lenguaje —chiste fonético, juego de palabras, equívoco, etc.— y en la diversificación de la comicidad de situación. El humor jardielesco, como ha sido ya subrayado por otros críticos, es de raíz intelectual y mucho más abstracto que el común en el teatro cómico anterior, siendo fundamental en él el tratamiento lógico del absurdo, no en una sola situación, sino, como acabamos de señalar, en toda una cadena sistemática de situaciones. Jardiel Poncela es, dentro del teatro español humorístico, un inventor, un innovador, que rompe —según han mostrado, entre otros, Marqueríe y García Pavón— con la tradición del teatro figurativo y abre las nuevas vías a un teatro de lo irreal puro, del absurdo lógico, cuyo mejor y más original representante es hoy Miguel Mihura, aunque de ninguna manera quiera decir con esto, pues sería falso, que el teatro de Mihura suponga como antecedente necesario el teatro de Jardiel. «La gran vértebra —escribe García Pavón— del nuevo teatro de humor será el absurdo lógico. El crear a fuerza de ingenio, de imaginación, de esfuerzo intelectual, una nueva visión de la vida; mejor dicho, una vida nueva, partiendo de una base irreal. Como el niño loco que operase lógicamente partiendo del equívoco uno más uno, igual a tres.» Jardiel —concluye el citado crítico— «enseñó a desintegrar el átomo. Los demás pudieron hacer la bomba atómica»<sup>115</sup>.

Alfredo Marqueríe, que, como ya hemos dicho, se constituyó desde el principio en defensor del teatro de Jardiel y fue uno de los primeros en proclamar su novedad y su profunda originalidad y sus excelencias estéticas, apunta objetivamente algunos de sus defectos o excesos, que suscribimos: «reiteraciones abusivas, virajes demasiado violentos, humanizaciones súbitas dentro de una línea dehumanizada, desconcertantes cambios de género; explicaciones, precisiones, justificaciones demasiado minuciosas, barroquismo artificioso o, en los dos últimos títulos del autor, *Los tigres escondidos en la alcoba* y *Como mejor están las rubias es con patatas*, arbitrariedad,

<sup>115</sup> García Pavón, loc. cit., págs. 90-91 y 94.

confusión y desconcierto que no eran sino reflejo de la dolencia, de la enfermedad física y psíquica que se llevó a Jardiel del teatro y de la vida»<sup>116</sup>. Ese exceso de explicaciones y justificaciones al final de las piezas de cuantas incidencias y sucesos misteriosos, inverosímiles, absurdos o extraños ha ido acumulando el dramaturgo en el desarrollo de la acción, ha sido recalado por casi todos los críticos. Uno de ellos, Torrente Ballester, escribe: «Jardiel Poncela acumula durante casi dos actos un número excesivo de acciones y situaciones inexplicables, muchas de ellas sin otro matiz cómico que la pura sorpresa, y, de pronto, al final, todo este batiburrillo cobra coherencia, se pone en pie, se explica y deja al descubierto una trama férreamente trabada, una construcción rigurosa, aunque laberíntica. Pero un laberinto no es un lío —dijo hace muchos años José Bergamín—; y la comedia de Jardiel tampoco lo es, aunque lo parezca. Sin embargo, los efectos de exuberancia, de confusión, de acumulación persisten, por mucho que el desenlace los aclare. El desenlace opera *intelectualmente*, no *emocionalmente*. Sabemos que todo lo visto y oído tiene una razón de ser, pero *sentimos* sin remedio su confusión, su exceso, que, aparentes, obran como reales»<sup>117</sup>. La razón de tal defecto nos parece encontrarla en la técnica de novela policíaca utilizada por Jardiel en bastantes piezas suyas, en donde todos los sucesos misteriosos o inexplicables deben aclararse del todo al final, y en la técnica matemática, de jugador de ajedrez, que Jardiel aplica a la construcción de la trama. Jardiel, partiendo de esa «célula inicial» de que habla en sus «prefacios», empieza a escribir sin saber cómo va a terminar, combina con exuberante invención sucesos y más sucesos y hacia el final se siente en la obligación de atar —lo que no siempre le sale bien— todos los cabos, operación ésta puramente cerebral y siempre al nivel de la trama, pero nunca —o muy pocas veces— al nivel de los personajes o de significaciones que trasciendan más allá del puro juego de la construcción de la intriga. Las piezas se resienten, pese a la genialidad de muchos de sus «gags», de una falta de coherencia y de necesidad dramáticas, aunque teatralmente la tengan. Con esto quiero indicar que Jardiel escribe resolviendo con ingenio problemas de técnica teatral, que él mismo acumula por procedimiento, pero sin dotar a la acción, a los personajes y al universo escénico creado de un sentido y de una significación suficientes por sí mismos, con base o siquiera en conexión con una visión cómica o humorística del mundo y de la condición humana.

<sup>116</sup> Marqueríe, art. cit., págs. 75-76.

<sup>117</sup> En *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, páginas 255-256.

Hace algunos años Marquerié se entretuvo en establecer una clasificación temática de la producción teatral de Jardiel. Distinguía en ella cuatro grupos: de amor —el más numeroso—, de sátira, de enigma y de ultratumba —éste con una sola pieza—. Dentro de las comedias de amor introducía nuevas subdivisiones: de amor reconquistado, desvanecido, imposible, descubierto, etc.<sup>118</sup>. En realidad, el tema es mucho menos decisivo que su tratamiento escénico. El tema es la mayor parte de las veces un pretexto o una ocasión para poner en marcha una serie ininterrumpida de situaciones y de «gags» y un diálogo brillante, riquísimo de ingenio, de frases felices, de sorpresas, de paradojas, de ironías, de equívocos. Cada tema se convertía en manos de Jardiel en una espléndida caja de sorpresas que provocaba la risa del espectador sin apelar nunca a recursos vulgares ni a tópicos ni a trucos gastados. Como escribe el propio Marquerié, «los grandes y eternos resortes de la risa: el miedo, la impasibilidad, las situaciones equívocas, lo desmesurado y lo ridículo, los bruscos contrastes, el exceso de horror, lo inesperado y lo desconcertante, lo ideal junto a lo vulgar, lo chabacano junto a lo sublime fueron usados y manejados por Jardiel con un desembarazo y una soltura, con un conocimiento de las reacciones del público que sólo le fallaron al final, cuando ya estaba atacado por la enfermedad, y tal vez por la angustia y desesperación» (*ibid.*, pág. 72).

Muchos de sus personajes son, en buena medida, intercambiables, pues su caracterización es generalmente externa, siendo cada uno de ellos a manera de un perfecto sistema de mecanismos, un preciso y bien calculado aparato de relojería destinado a procurar comicidad. O, como escribía García Pavón, son «tipos casi siempre caracterizados por efectos externos, tics, manías y modos de hablar (*op. cit.*, pág. 95). Debajo de cada uno de ellos se descubren los clásicos papeles: el galán, la dama, el gracioso..., etc. Eso sí, a todos ellos les une un común aire de familia, que denota el cuño o marca de fábrica, el *made in*: su excentricidad. Y esta palabra nos lleva de la mano a otras de Eugenio D'Ors —quien había dedicado tres de sus glosas a *Angelina o el honor de un brigadier*— sobre Jardiel: «Dediqué una glosa a Jardiel cuando estrenó una de sus primeras piezas escénicas señalando su originalidad... ¿Un renovador? Tal vez, pero mejor un excéntrico de la literatura teatral. Porque Jardiel piensa y escribe excéntricamente, no por *pose*, sino por po-

<sup>118</sup> El lector encontrará la clasificación de Marquerié en su libro *Veinte años*, cit., pág. 73.

seer su temperamento una genuina excentricidad...»<sup>119</sup> Por su excentricidad dentro de la galería de personajes teatrales españoles, son quizá los más característicos del teatro de Jardiel esos inolvidables criados impasibles, entrañablemente fieles a sus señores, que reaccionan con la más correcta y extraordinaria de las lógicas a los más estupendos absurdos o que, en su misma seriedad, sirven de resonador y amplificador cómico de la acción. Sirvan como botón de muestra el Oshidori de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, el Elías de *Un marido de ida y vuelta* o el Fermín y Leoncio de *Eloisa está debajo de un almendro*. Tanto éstos como los señores —galanes y damas jóvenes—, como la abundante nómina de personajes accidentales de sus comedias nunca caen en la gracia gruesa ni facilona, pues su autor los dota —diálogo y situación— de una innegable elegancia mental. Por otra parte, casi siempre hay en ellos y en el conflicto cómico al que sirven una nota de ironía, de ternura y de poesía, y, en los mejores momentos, una profunda veta de humor que nos impide la risa y nos fuerza a la sonrisa inteligente y comprensiva...

Si nos circunscribimos, en singular, a las piezas y no, en general, al teatro de Jardiel, como hasta ahora hemos venido haciendo, nos encontramos que, aparte de sus dos obras maestras, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* y *Un marido de ida y vuelta* —maestras por conseguir en ella la forma más pura de su pasión por lo inverosímil—, en el resto de su producción sobreviven con plena vitalidad y conservan toda su vigencia, menos piezas enteras que actos, cuadros, escenas o momentos de ellas, éstos dignos todos de una antología del mejor teatro cómico español<sup>120</sup>. Y queda, naturalmente, el abundante repertorio de mecanismos de comicidad inventados por Jardiel, pues fue por encima de todo, como muy acertadamente ha escrito Adolfo Prego, «un inventor de mecanismos»<sup>121</sup>.

Queremos, para terminar, tocar un punto que ha sido puesto de relieve por José Monleón: la admiración que el teatro de Jardiel ha suscitado en muchos de los jóvenes dramaturgos realistas de nuestra postguerra. Según Monleón, «Jardiel, en definitiva, eligió en nuestro teatro la libertad. Aunque para ello hubiese de cultivar lo inverosímil» y aunque esa libertad no le fuera a resultar nada cómoda. «Jardiel —sigue escribiendo Monleón—, a través de su amor por lo inusitado, negaba las convenciones de ese naturalismo peque-

<sup>119</sup> Citado por Rafael Flores, *op. cit.*, pág. 222.

<sup>120</sup> ¿Cómo olvidar, para citar un par de ejemplos, la escena del duelo a pistola en el cementerio (*Angelina o el honor de un brigadier*, acto II, cuadro III); el acto I de *Eloisa está debajo de un almendro*, especialmente la escena del viaje a San Sebastián sin moverse de la cama, y la misma laberíntica, abigarrada y absurda disposición de los muebles en el escenario?

<sup>121</sup> Ver art. cit., loc. cit., pág. 60.

ñito y ordenado en sus audacias, que regía la mayor parte del teatro español representado. En definitiva, Jardiel había montado su propia fuga al interior y venía a ofrecérsenos como un testimonio más de la crisis social europea, de la infelicidad del hombre moderno, asqueado por lo verosímil (...) y metido en el refugio pasajero de su Paraíso Literario.» Y —concluye Monleón— «ahí está la base... del encono con que Jardiel hubo de enfrentarse a ciertos sectores del público; ahí está la razón de la crueldad e incomodidad de ese público ante un autor que se negaba a falsear la realidad y que prefería llanamente recusarla». En esto, precisamente, encuentra Monleón el origen de la admiración de los jóvenes realistas por el teatro irrea-

tern  
recor