

## ASPECTOS DEL HUMOR NUEVO ESPAÑOL

JOSÉ MANUEL ALONSO FEITO

La literatura española goza de una estimable tradición humorística, o al menos cómica. Un viaje que empieza en la Edad Media con el Arcipreste de Hita, pasa por la literatura picaresca y por el Barroco con la fuerza satírica de Quevedo o con el animoso y comprensivo modo de ver la vida de Cervantes, atraviesa el siglo XVIII con el humorismo ilustrado, transita por el siglo XIX cargado de sátira social y política y llega al humor nuevo –del que nos ocuparemos en este artículo–, a la comicidad irónica y paródica de los autores vanguardistas.

Existe, por tanto, una tradición que recorre transversalmente toda la literatura española, una tradición que se mueve por meandros de un río único pero con corrientes distintas, que se renuevan y que evolucionan. En esta evolución hay un momento en el que la literatura humorística se separa de la tradición. Abre un afluente en ese río común, un afluente cuyas aguas se contaminan o se purifican, dependiendo del punto de vista, o terminan siendo aguas distintas y siéndolo alcanzan considerables grados de originalidad: se convierten en aguas sólidas y de colores, con sabores inesperados. Se trata del llamado Humor Nuevo<sup>1</sup>, del humor de «La otra Generación del 27»<sup>2</sup>, del humor de autores como Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio de Lara «Tono», Antonio Robles o Edgar Neville. Autores cuyos maestros (aun siendo latente su presencia) no son los autores sarcásticos o satíricos de los que nuestra tradición está llena. El maestro del grupo, de algún modo, podría ser Valle Inclán con su forma de observar el objeto artístico que conduce al esperpento; son, sin duda, maestros los elegantes autores «imparciales» que ven el humor como una posición ante la vida y no como un medio para cambiar la sociedad o el mundo que nos rodea: Julio Camba o Ramón Gómez de la Serna o Wenceslao Fernández Flórez (Acevedo 1966, pp. 240-245).

Por un lado, existe una tradición humorística española cuya base es fundamentalmente satírica –a finales del XIX y principios del XX son ejemplos de esta tendencia revistas como «Gedeón» o «Madrid Cómico» (De la Flor 1990, p. 19)– en la que el humor o la comicidad es, por tanto, un medio para alcanzar determinados fines –alguno lo ha llamado combativo-filosófico (Acevedo 1966, p. 271)– y pretende, en consecuencia, la transformación de determinados aspectos de la realidad de tal suerte que inevitablemente presenta un sustituto moral o ético superior con respecto a la condición que critica; por otro, sin embargo, existe un humorismo que es fin en sí mismo, cuya pretensión mayor es la de presentar un modo de ver la vida sin que necesariamente tal

<sup>1</sup> El apelativo «humor nuevo» lo utiliza Miguel Mihura en el título de la historieta cómica «Elsa López. La rubia y fatal alambrista» aparecida en la Revista «Gutiérrez» el 3 de marzo de 1928. Bajo el mismo marbete aparecen algunos textos anteriores de Antonio de «Lara Tono», por ejemplo «El hombre que hablaba solo», publicado en la misma revista el 21 de enero de 1928.

<sup>2</sup> Tal nombre lo utilizó José López Rubio en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1983. Desde entonces ha gozado de cierta fortuna en la crítica. En tal discurso López Rubio, citando a Laín Entralgo, dice que existe la Generación del 27 de los poetas y la Otra generación del 27, la de los renovadores, la de los creadores del humor contemporáneo. (López Rubio 1983, p. 5).

modo de ver la vida sea el mejor o el más adecuado, un humorismo cuya naturaleza está más cerca del juego que del fin moral o didáctico, un humorismo que sin empaparse exclusivamente de la realidad pero sin abandonarla completamente se aleja de ella para mostrarla de otro modo y que se sitúa, en definitiva, al margen del carácter moralizante más o menos inmediato que los géneros, digamos, clásicos, proponen.

Es un humor este último, por tanto, que se presenta como género específico, que renuncia a una traducción en términos de inteligibilidad y que se rige por una estética propia muy cercana al abstractismo. El humor que representan en la que alguno ha llamado década turbulenta (los locos años veinte) revistas como «Buen Humor» o «Gutiérrez»<sup>3</sup>. Una década marcada por un imparable progreso técnico, por un claro escepticismo hacia los grandes dogmas –científicos y no- y respetuosa con el individuo capaz de transformar la realidad simplificándola, de buscar la creación de lo puro o lo elemental y de poner en duda, a través del relativismo, el mundo y la existencia, ya que sólo en una época donde triunfa el relativismo moral o intelectual es posible que prospere el humorismo (Casares 1961, p. 24).

El humorista puro abre el afluyente señalado anteriormente<sup>4</sup>. Nos parece interesante estudiar aquí en qué momento a nuestro caudaloso río le nace un hijo un poco tarambana que se sale de la tangente y cómo lo hace: a través de qué recursos, por qué caminos y con qué instrumentos excava ese nuevo cauce por el que fluirán nuevas aguas.

El humorismo que nos ocupa exige para su florecimiento determinadas condiciones: una fase cultural avanzada y un cierto clima social, moral y político, es decir, épocas de cierto bienestar, despreocupadas, sin demasiados problemas internos o externos (*ibidem*, p. 24)<sup>5</sup>. No es casual, por tanto, que este nuevo tipo de humor, como el de una «nueva» literatura, surja en la década de los veinte del siglo XX, periodo que se mueve al abrigo de corrientes filosóficas de índole vitalista, que defienden la intuición como base del conocimiento y que tienden a superar los métodos establecidos por las escuelas positivistas y racionalistas. Hay señales evidentes, ya a fines del XIX, de un cierto cansancio de la estética realista y de una clara tendencia hacia el relativismo, lo que provoca deseos de fragmentar lo real. Ortega y Gasset propugna el nacimiento de una nueva sensibilidad estética que trata de alejarse de los presupuestos propios del Realismo y que pretende ir más allá de lo meramente descriptivo para explorar caminos nuevos en la literatura y en el arte:

Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética. Frente a la pluralidad de direcciones especiales y de obras individuales, esa sensibilidad representa lo genérico y como el manantial de aquéllas (Ortega 2009, p. 26).

No se trata ya de imitar la realidad sino de intentar superarla eliminando los elementos demasiado humanos que dominaban la producción romántica y naturalista (*ibidem*, p. 19). La concepción de la literatura cambia, se convierte en puro juego y abandona toda

<sup>3</sup> La primera editada entre 1922 y 1928 con buen éxito de público y con colaboradores de la talla de Ramón Gómez de la Serna, José López Rubio o Enrique Jardiel Poncela entre otros; la segunda desde 1927 hasta 1934 con tiradas que superaron en algunas ocasiones los veinte mil ejemplares, dirigida por K-Hito y con colaboradores como Miguel Mihura o Antonio Robles .

<sup>4</sup> En muchos de los autores señalados anteriormente la condición de escritor coincide con la de humorista y en sus trayectorias reivindican el valor del humorismo como género literario y no como mero recurso estilístico. (Jardiel 2007, p. 33).

<sup>5</sup> En cualquier caso, no toda la crítica es de tal opinión. Por ejemplo, Santiago Vilas nos dice que el humorista abunda en los momentos de crisis espiritual y de mayor escepticismo, poniendo como ejemplo a la Generación del 98, y en épocas de pasión o de coerción como la posguerra (Vilas 1968, p. 57).

solemnidad innecesaria. Jardiel Poncela defiende tal postura estética cuando en la presentación de un grupo de comedias suyas a las que llama «sin corazón», afirma:

En su entraña no fluye [...] ninguna corriente sentimental que fertilice su estructura, ni se hallan apoyadas [...] en ningún cimiento psicológico, pasional, metafísico o filosófico que les preste su solidez o justificación vitales. Son comedias de simple y estricta diversión [...]. Sin más objeto que la fantasía por la fantasía, ni más límite que la fantasía por la fantasía. (Jardiel 1955, p. 213)

En este contexto surge un nuevo modo de afrontar el humor y la comicidad. Es el llamado humor puro donde lo inverosímil adquiere protagonismo frente a lo real. Nos dice el mismo Jardiel sobre la producción teatral española de mayor éxito en su época:

Rasante toda ella con la vulgaridad más mediocre; [...] encerrada en la caja embetunada de lo verosímil, de lo posible, de lo directo; saturada de esa emanación [...] del problema estúpido, reflejo exacto del problema estúpido [...]. Pero entre aquel público que sentía satisfechos sus deseos con el teatro asqueroso vigente había algún joven [...] que se decía [...]: ¡Dios mío! ¿Y qué valor puede tener para decirse o para representarse en un escenario lo que piensan todos, lo que les ha ocurrido a todos? ¿Para eso se edifican teatros? [...] ¿No estaría más de acuerdo con la propia esencia del teatro que lo que en el escenario sucediese no fuera lo vulgar [...], sino lo extraordinario, lo imposible, lo que a ninguno le ha ocurrido ni podrá ocurrirle nunca? (*ibidem*, p. 215)

Ante tales deseos y objetivos artísticos, el humorista se entrega a la búsqueda de nuevos resortes, recursos e instrumentos que le permitan alejarse del realismo vulgar. Uno de ellos residirá en el punto de vista, en la distancia a la que nos situemos de la realidad para poder mostrarla, en nuestro modo de mirar, en ponernos unos lentes que nos den una dimensión distinta de lo que nos rodea:

Desde distintos puntos de vista, dos hombres miran el mismo paisaje. Sin embargo, no ven lo mismo. La distinta situación hace que el paisaje se organice ante ambos de distinta manera. Lo que para uno ocupa el primer término y acusa con vigor todos sus detalles, para el otro se halla en el último y queda oscuro y borroso. Además, como las cosas puestas unas detrás de otras se ocultan en todo o en parte, cada uno de ellos percibirá porciones del paisaje que al otro no llegan (Ortega 1966, p.199).

El mismo Ortega nos dice que se trata de una cuestión de óptica, de acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular (Ortega 2009, p. 17). La realidad ya no es tal, sino simplemente una idea: «se trata, pues de una perspectiva opuesta a la que usamos en la vida espontánea. En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento» (*ibidem*, p. 25). La perspectiva es, así, uno de los componentes de la realidad (Ortega 1966, p. 199). El humorista ve en una perspectiva que le lleva a mirar y ver en paradoja, del derecho y del revés siendo «su objetivo mucho más abierto y luminoso [que el de los autores naturalistas y realistas], lo que le permite mostrar las diversas caras de la realidad» (Rioja 1942, p. 37). De ahí que ciertas cosas que nos resultan cómicas nazcan de una recreación de tal realidad, de un peculiar modo de contemplarla:

Aquel señor que parecía tan tonto, se había fijado en que el sol siempre se pone por el mismo sitio en el campo y, entonces, se le ocurrió comprar aquel pedazo de campo para explotar las puestas de sol, que son tan bonitas y que tanto les gusta ver a las vacas y a los matrimonios solteros. [...]

Aquel señor, ya dueño del campo, fue y le puso una embocadura y un telón con anuncios que se subía y se bajaba tirando de una cuerda. El sol, al ponerse, quedaba encerrado en la ratonera

de la embocadura, que lo enmarcaba como a la acuarela de una señorita pobre. Puso después en aquel escenario natural los borreguitos blancos y el pardo pastor de las puestas de sol... Aquellos borreguitos falsos que por la noche se quitaban su lana y la metían en las fundas vacías de los colchones, y se echaban a dormir en ellos, para, a la mañana siguiente, volver otra vez a sacar la lana y ponérsela repartida por todo su cuerpo y, de esta manera, engañar a los niños y a los señores... Ya el público no podía ver gratuitamente los ocasos, porque los ocasos estaban tapados con aquel gran telón de anuncios. Para verlos había que ir al teatro de aquel señor tan tonto y pagar su localidad, de sol. Sólo entonces [...] se podía contemplar el ocaso más hermoso del mundo, pues aquel señor no olvidaba ningún ingrediente necesario para [...] las puestas de sol. Era el mejor cocinero de los ocasos... [...]

El negocio fue bien hasta que el dueño del campo de enfrente, que es por donde el sol sale, le imitó y puso también su espectáculo de amaneceres. [...] Además de los borreguitos, y el pastor, y el árbol, él puso en su escenario un caimán y, junto a él, un viejo empleado de la Compañía Internacional de Coches Camas. [...]

Pero, entonces, el dueño del sol, con el que no se había contado para nada, se cansó de que explotasen de este modo a su sol y, un día, no le dio cuerda y lo dejó parado para siempre en el centro del cielo... (Mihura 2006, p. 330)<sup>6</sup>

Tal recreación exige la complicidad del lector que se ve casi obligado a observar tal realidad desde una perspectiva nueva. No es casual la importancia que en el humorismo nuevo adquieren los apoyos tipográficos en el discurso escrito (viñetas, planos, croquis, esquemas, carteles, mayúsculas, negritas, etc.), así como las llamadas de atención al lector superando la barrera convencional de la lectura con el fin de situarlo en la perspectiva justa que le permita juzgar convenientemente lo que está leyendo:

EL LECTOR: – ¡Atiza!

EL AUTOR: – ¿Ocurre algo?

EL LECTOR: – No, nada...que esas casualidades no se producen más que en las novelas...

EL AUTOR: – ¿Y esto qué es? ¿Un libro de álgebra? (Jardiel 2004, p. 369)

He aquí una característica del humor nuevo, he aquí una parte del caudal del afluente.

Ciertamente tal caudal no se nutre sólo del punto de vista, sino también de conceptos como desdoblamiento, biasociación, visión doble de la realidad. El creador humorístico mira con el intelecto, mira con los ojos cerrados justamente para ver más. Cuando el autor mira con los ojos abiertos, ve todo en el fiel de la balanza, justo y apropiado, cromáticamente equilibrado. Sin embargo, al no existir, como decíamos, solamente lo sensible y al no tener que adaptar su narración a lo humano, a lo vivido y reconocido, tal autor puede añadir algo más: a lo lógico, al mundo de las causas y consecuencias y al mundo de los sentimientos que son como sentimientos, el creador humorístico agrega sus contrarios, agrega lo ilógico, las causas sin consecuencias y viceversa y los sentimientos que no son como sentimientos. De este modo, las situaciones se desarrollan en dos planos: dos matrices que el lector o espectador separa intuitivamente –con su intuición lógico-racional– y que el autor une y separa a su antojo<sup>7</sup>. Alfredo Marquerié lo explica, en relación con Jardiel Poncela, dando algunas claves para entender los varios planos en que se mueve la creación artística del humorista nuevo:

Todas las comedias de Jardiel encajan como en un molde exacto en el concepto [...] imaginario de la escena como frontera del mundo irreal y fantasmagórico [...]. Poesía es, ante todo y sobre

<sup>6</sup> Este cuento fue publicado por primera vez en el número 185 de la revista «Gutiérrez» el 27 de diciembre de 1930 bajo el título «Cuento para perros».

<sup>7</sup> Arthur Koestler indica lo siguiente a propósito de acto biasociativo: «el acto biasociativo conecta dos matrices de experiencia, previamente desconectadas, nos hace comprender lo que es estar despierto, viviendo en diferentes planos al mismo tiempo» (Koestler 2002, pp. 189-220).

todo, invención. Imaginar sin límites, hacernos soñar y reír con lo imposible, sorprendernos con una situación original y jamás planteada, es el mejor lirismo del humor [...] Convenientemente dosificado y graduado es posible lo imposible, es decir: mezclar lo trágico y lo grotesco, lo dramático y lo humorístico, la realidad y la fantasía, lo lógico y lo absurdo (Marquerie 1959, p. 65)

Así, al final, el espectador «comprende» lo que es estar despierto viviendo al mismo tiempo en varios planos que interactúan entre sí y terminan teniendo como resultado una colisión que provoca una nueva síntesis intelectual, una nueva experiencia estética donde «es posible lo imposible». Experiencia que no lleva a la catarsis propia de la tragedia, ni siquiera libera a través de la carcajada, sino que regala una serie de chispazos a través del viaje que el lector emprende por los dos planos de realidad que se le presentan.

José Luis Rodríguez de la Flor recoge un cuento titulado «Novela de odio dental» de Antonio Robles en el que realidad y fantasía, lógico e ilógico, lo experimentado y lo no experimentable se funden a través de la personificación de una sola parte del cuerpo. Se trata de un juego metonímico en el que la parte (los dientes) adquieren vida y representan y afectan al todo (el individuo con muchos de sus matices):

En la boca de Juan vivían dos tribus dentales: una arriba y otra abajo, ambas en forma de herradura. Se odiaban a muerte [...].

Pero como en el corazón nadie manda, una muela de arriba quedó prendada de un colmillo de abajo. Se miraban con pasión, y cuando trabajaba la mandíbula superior se decían mimos, se daban cartas y hasta se reservaban el uno para el otro pedacitos de langostino o de chorizo que guardaban escondidos al lado, mientras no vinieran los del aseo –dos dedos con caras pintadas en las uñas–, que hacían la limpieza con un mondadientes.

Cuando los de arriba se dieron cuenta de lo de Paquita y Luis –que así se llamaban–, rechinaron. Juan lo notó y se estremeció.

Los mejores dientes y muelas superiores dijeron a Paquita que esa boda no se realizaría jamás, y la vigilaron y atemorizaron, rompiéndola todas las cartas, recuerdos y un pelo que Luis le había regalado, y ella guardaba en el bolsillo de su caries.

¡Oh, qué dolor, qué dolor el de Paca!

¡Y qué dolor de muelas el de Juan!

Ella no podía conciliar el sueño, y el pobre Juan sufría de rechazo toda la honda pena del amor.

–¡Antes quiero morir que seguir sufriendo! –exclamó la enamorada. [...]

Y como Juan también sufría demasiado, “la suicidó” en casa de un dentista, mirándose ella en un espejito antes de su muerte, como una reina guapa condenada a la guillotina. [...]

Y su propia lengua, siempre tan charlatana, se lo contó todo, lamentándose de que [...] la hubieran mordido[...]

Una muela tenía clavado en el corazón un escudillo de hueso del cocido. Como os lo digo (De la Flor 1990, p. 229).

En definitiva, y para no abandonar nuestro productivo afluente, se trata de que se encuentren dos corrientes y que se mezclen, y que de su mezcla o fusión surjan como por arte de magia, imágenes nuevas, curvas que serpentean y rectas que se ensanchan y se estrechan a través de chispazos de realidad o de irrealidad. No será fácil distinguir toda esa caótica corriente, cada uno de sus matices; será misión del lector avisado ver que en el humor no hay mezcla ni casual ni determinista y entender que bajo tantas y tan dispares corrientes visibles se esconde una concepción del mundo y de la vida: «la falta de sentido del humor es una desventaja cognoscitiva pues excluye la posibilidad de determinadas percepciones y puede que incluso impida el acceso a todo un ámbito de la realidad» (Berger 1998, p. 252).

Otro aspecto del nuevo humor que hace fluir nuestro caudaloso afluente es que no irrumpe en la conciencia de la realidad predominante, como es usual ver hacer a la sátira. A diferencia del humorismo que nos ocupa, la sátira está siempre atenta al mundo que la

rodea, interesada en abatirlo completamente para construir sobre sus ruinas nuevos edificios: la realidad es su punto de partida y de ella no se aleja. La sátira se presenta casi sedentaria, no le interesa mucho moverse, le gusta estar en el mismo lugar durante el tiempo necesario para poder influir en lo que toca, para pulirlo; está imbuída de lo que critica, se llena de ello para intentar transformarlo. Podríamos decir que limpia las aguas del río que la lleva, no las contamina. Son siempre, y en el fondo, las mismas aguas y como todo lo que actúa sobre sí mismo, dura más bien poco: siempre habrá otra sátira dispuesta a derribar a la anterior y a arrogarse el papel de gran moralizadora, de preceptora sin igual.

Nuestro afluente, en cambio, no se nutre de sátira. Se alimenta más bien de parodia, o de imaginación, o de alucinación. Es viajero, parece que está de visita, se queda un momento en casa del vecino, ve lo que hay, comenta cómo está la casa pero no siente el lugar y no le puede molestar lo que allí ocurra, o no demasiado, ya que en cuanto empieza a sentirlo, a vivirlo, se aleja inmediatamente de allí en busca de cualquier medio de transporte que lo lleve a cualquier otro sitio. Parece que la corriente que lleva a los humoristas les conduce a lugares insólitos donde difícilmente lo coyuntural, lo actual, lo vivido tiene cabida. Un humorismo, por tanto, enajenado, en el que no hay empatía, distanciado emocionalmente de lo que cuenta. Deshumanizado, a fin de cuentas.

El humorismo es [un] puente ideal. Convencido el artista de que toda pasión tiene un valor temporal, procura remontar esa decadencia temporaria, que llevaría en sí el apasionarse, y se salva de ese modo más que se salvaría si se encerrase en su propia obsesión (Moreiro 2004, p. 101)

El viaje empieza en las cosas, en los seres humanos, en la vida, sí, pero después va más allá, surca la realidad tangible y se instala, no en la ficción, sino en otra realidad, que sin duda es muy real. La sátira caricaturiza, exagera, ridiculiza, pero en ella hay siempre un fondo de lógica argumentativa, es semántica y sensitivamente comprensible; la sátira es humana, es crítica de lo humano y en tal ámbito se mueve. No termina en el mar el «río» de la sátira. No alcanza la infinitud-eternidad y tampoco es esa su misión: quiere arreglar este mundo y lo hace con los pies en la tierra. El lector o espectador que a ella se enfrenta necesita sólo estar bien informado, conocer eventos y personajes; no necesita acomodar su punto de vista ni debe esforzarse en mirar a través del cristal observando únicamente el cristal, necesita atravesarlo con la vista para ver lo que se le muestra, lo que reconoce y con lo que se identifica. Bañarse en nuestro afluente, sin embargo, implica una buena dosis de imaginación, de alucinación y, por qué no, de apertura mental y visual para acceder a mundos nuevos. Dice Richter: «el humor no sabe de locuras personales o de locos –como lo sabe la sátira–, sino de la Locura y del Mundo Loco» (Richter 1990, p. 94). Por todo ello, en su líquido elemento hay una suerte de desfase entre lo real y lo ideal, se trata de aguas con mucha sal en las que el lector flota por la ingravidez y la ligereza que proporciona un especial acercamiento a la realidad que cristaliza en una determinada expresión artística basada en algo esencial para el ser humano: el alivio del peso de la existencia mediante la sonrisa.

Por lo tanto, y a pesar del distanciamiento emotivo -nos dice Bergson que para hacer reír es necesario llevar a cabo algo así como una «anestesia del corazón» (Bergson 2008, p. 14)-<sup>8</sup> que implica el nuevo humorismo, tal humorismo es profundamente

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión el pensador francés nos dice lo siguiente: «Indiquemos ahora, como un síntoma no menos digno de observación, la insensibilidad que de ordinario acompaña a la risa. Parece que lo cómico

humano: en nuestro ya caudaloso y fructífero río se baña el ser humano, el individuo que, ligero, encuentra nuevos modos de observar el mundo. El humorismo, así pues, ha de partir de lo humano: sólo nos hará reír lo que es propiamente humano. Un objeto no nos hace reír por el material del que está hecho, sino por la forma que le ha dado el hombre. Si algún animal o cosa nos hace reír es por su semejanza con el hombre, por la marca impresa del hombre o por el uso que el hombre hace de él (*ibidem*, pp. 11-13). Es decir, en nuestro humorismo, el hacedor de risas transforma la realidad, las cosas que la componen: se aleja de ella, la observa, la disecciona y, una vez hecho esto, da carácter humano a todo lo que allí, en el lugar que él mismo ha elegido, está presente. Las personas pasarán a ser personajes, y siendo ficciones de sí mismos se literaturizarán de tal modo que se convertirán en monigotes mecánicos semejantes a seres humanos: individuos incapaces de distinguir entre un niño y una niña (Mihura 2006, p. 286); capaces de pensar que, aun siendo de Albacete, los dos primeros hijos de un matrimonio han salido noruegos porque sus padres no se han entrenado lo suficiente en el arte de la procreación (*ibidem*, p. 274); individuos que representan como autómatas un papel sin preguntarse en ningún momento por qué lo hacen<sup>9</sup>. De la misma manera los animales hablarán y poseerán sentimientos humanos: el oso Mussolini que habla varios idiomas (Jardiel 2004, p. 379); una vaca sentimental que se enamora de su veterinario (Mihura 2006, p. 223); el pajarito Francisco «bastante socialista» (*ibidem*, p. 230). Todo ello contribuirá, sin duda, a reforzar el valor de la metáfora, a personificar un mundo donde las personas no son personas. Curiosa paradoja esta última que, a través de una realidad puramente ficticia, nos propone un mundo completamente humano en el que tal humanidad se ha transformado, a través de la exasperación de lo propiamente humano, en algo casi inhumano.

Nuestro afluente sigue su curso y con tanto caudal que a lo mejor acaba por conseguir el carné de río y todo. Es verdad que se trata de un extraño afluente ya que sus aguas sufren mudanzas y cambios inesperados. Resulta difícil no pensar que dentro de él hay corrientes que siguen cursos distintos y contrarios entre sí. Digamos que tales corrientes, en muchas ocasiones, van hacia atrás y hacia delante de forma confusa: sus tiempos no son los razonables. Nada mejor para el humor nuevo que cometer el dislate de mezclar y de unir dos tiempos contrarios o de repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí. En algunos números de 1923 de la revista «Buen Humor», Jardiel Poncela escribe una serie de breves piezas teatrales y que titula *Tragedias Históricas*. En ellas el autor recrea situaciones históricas en las que aparecen de forma incongruente y arbitraria elementos propios de la actualidad de su época<sup>10</sup>. Es un recurso que después Jardiel perfeccionará en su teatro y en sus novelas, pero me parece interesante consignar aquí un fragmento que representa, de alguna manera, la prehistoria del humor inverosímil. Veamos un ejemplo tomado de la titulada «La peste en Atenas» y ambientada en el año 429:

HIPÓCRATES: ¡Qué voluntad la tuya! ¡Qué manera de vencer el dolor en lucha fiera! Bien se ve que te gusta el estoicismo y que abrazas también el melquiadismo.

sólo puede producir su excitación con la condición de incidir en una faceta del alma muy quieta y tersa. La indiferencia es su medio natural. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción» (Bergson 2008, p. 13).

<sup>9</sup> En una serie de colaboraciones de Enrique Jardiel Poncela para la revista «Buen Humor» titulada «Las formas del amor», el humorista madrileño presenta una serie de situaciones amorosas cuyos personajes principales son arquetipos que siguen una especie de guión establecido para poner en práctica las historias que representan. Véase «Buen Humor», números 89, 92, 95, 99, 102 y 105 (todos ellos de 1923).

<sup>10</sup> Recurso utilizado con anterioridad por Pedro Muñoz Seca en algunas de sus comedias. Conviene recordar que Jardiel siempre reconoció la influencia que tal autor ejerció sobre su obra (véase por ejemplo «La venganza de Don Mendo»).

PERICLES: En esta edad y en próximas edades es y será el más grande don Melquíades...

SÓFOCLES: Pericles, ¿y qué opinas del soviét? Anteayer me escribieron una carta diciendo que lo implantan en Esparta...

PERICLES: Prefiero la doctrina de Gasset, que tiene como Costa razón harta<sup>11</sup>.

El mismo Jardiel nos lo explicará años después en las páginas de la misma revista: «sin estos brochazos de incongruencia la literatura dejaría de ser un arte para convertirse en la sala de espera de un dentista»<sup>12</sup>.

Es fácil entender que en el humor puro las cosas suceden fuera del tiempo, no hay límites cronológicos y la coherencia temporal se rompe continuamente o deja de existir; tampoco existe el espacio real dado que tal espacio puede tener nombres, puede tener referencias existentes, pero no existe porque se pierde en la neblina de lo posible, de lo probable y de lo imaginado: el espacio del humor nuevo es una suerte de urna transparente en la que vemos lo que ocurre, con el filtro de un nebuloso cristal.

En el cuento «La mentira de la escalera», Antonio Robles nos propone un viaje hacia las antípodas a través de la excavación de sótanos destinados a almacenar documentos. En el cuento, con buenas dosis de surrealismo, se produce el encuentro entre un mundo y sus antípodas reflejados ambos como en un espejo. El espacio de desdobra y se multiplica, mezclándose al final de la historia para crear una dimensión original:

Y he aquí que de pronto mi planta tropieza con algo plano, que no era un nuevo peldaño, pues cedía y volvía a apretar de nuevo...

¿Qué sería aquello tan extraño y misterioso? Aparté la planta de mi pie hacia otro lado, y aquello empezó a subir hacia mí... Encendí el mechero... Entonces me di cuenta de que era la planta del pie de un hombre medio desnudo, extraño de raza, con plumas en la cabeza, que bajaba en sentido contrario; quiero decir que subía hacia mí, aunque él, en sí, “bajaba hacia arriba”. No se cruzaron en un mismo peldaño nuestros cuerpos, como el de una vecina cualquiera de mi casa, no. Primero estuvieron a la misma altura nuestros pies; yo seguí bajando; él siguió subiendo cabeza abajo; después estuvieron a la misma altura nuestras cinturas; por último, nuestras cabezas...

En este momento, y según mi educación de escaleras, dije:

–¡Buenas!... –patinando mi s.

–¡Buenas!... –contestó patinando la suya

¿En qué quedaría esto?... Yo... ¡adelante! O ¡abajo!, seguí bajando [...] muchos kilómetros [...]. Y [...] observé que los escalones comenzaban una escala de claridades de menor a mayor. Seguí. Al fin vi un agujero de luz y muchas cabezas con plumas, asomadas como la rueda de cabezas que a veces se reflejan en el agua de un pozo.

Retiraron sus narices, y primero salieron mis pies; luego la cintura; por último la cabeza. Di la vuelta; me mareé un poquillo...

–Ya pasó. No ha sido nada –les dije–. Explíquenme...

–Nosotros somos sus antípodas...

–Mucho gusto (De la Flor 1990, p. 224).

Podemos, así, imaginar a individuos que viven en lo pasado, que oyen lo que ya no suena, que dicen lo que ya no es oportuno, que son incapaces, en definitiva, de situarse en la realidad presente (Bergson 2008, p. 17). Pues bien, esto es lo que les sucede a muchos de los personajes que pueblan el mundo humorístico que nos ocupa. No existe para ellos el aquí y el ahora, están colocados fuera del espacio y fuera del tiempo. Situados en tal dimensión se produce una inevitable ruptura con lo que nos dicta la experiencia: la identificación entre causa y efecto se supera definitivamente. Podríamos pensar que estamos ante meros disparates y, sin embargo, en el humorismo que nos ocupa el disparate

<sup>11</sup> «Buen Humor», N. 90. 19 de agosto de 1923.

<sup>12</sup> «Buen Humor», N. 237. 13 de junio de 1926.



es menos disparatado porque el efecto que nos presenta tiene una relación natural con la causa que lo determina (*ibidem*, p. 18): una vez situados en un mundo ficticio con sus propias reglas, con su propia distribución de roles y en el que la dimensión espacio-temporal convencional está ya superada, el disparate, fruto de la imposible adaptabilidad de determinadas situaciones a nuestras convenciones, deja de existir como tal. No es disparatado, por lo tanto, este humor puro: las consecuencias de los actos de los personajes o los efectos de las causas que los determinan no carecen de sentido porque se producen en un contexto y en un ambiente definido aunque imaginario, son deducciones normales dentro de un espacio que se sitúa por fuera de la lógica.

Miguel Mihura en su cuento «La calle de los fumadores de puros» nos presenta la elaboración de una realidad alternativa «lógicamente» imposible que encuadra toda la historia que se nos va a narrar. Todo se organiza con una lógica absolutamente «racional» dentro de la irracionalidad que el lector «lógico» percibe:

Los fumadores de puros [...] fueron a ver al viejecito encargado de hacer las calles de la ciudad y le dijeron [...]:

–Mire usted, viejecito sandunguero. Queremos que nos haga una hermosa calle para fumar nuestros puros [...].

Entonces, el encargado de poner las calles en los pueblos [...] les hizo la calle de Alcalá para ellos solos...

Tardó en hacerla muy poco tiempo, aunque hacer una calle no es tan fácil como les parece a las niñas. Lo primero que hay que hacer es quitar todas las gallinas que haya en el campo donde se va a construir, pues en una calle no está bien que haya gallinas[...]. Cuando se han quitado todas las gallinas, [...] hay que poner casas a un lado y a otro y llenarlas por dentro de gente, tarea que no sirve para nada, pues las calles no se hacen para que viva la gente, sino para que las personas vayan por ellas andando a la estación, o a casa de la tía de uno, o a Telégrafos, o a otro sitio, así, sin perderse. Si no hubiera calles todo el mundo se perdería y nadie sabría dónde está Telégrafos. Y sin embargo, hay que poner gente en ellas y tener mucho cuidado en repartir bien a los vecinos. Por ejemplo, en una casa hay que poner un torero y en otra un cura y en otra un militar y en otra un hermoso niño... En el piso de arriba hay que poner a la horrorosa viuda rubia que ordeña sus vacas gallegas en el balcón y, en el de abajo, al ventrílocuo que parece que se va a enamorar de la horrorosa viuda rubia, pero que después resulta que no se enamora, porque los ventrílocuos son unos señores muy raros y gracias a eso pueden hacer lo que les dé la gana. También hay que repartir porteras que tiene a sus maridos baldados [...] y no pueden trabajar, gracias a Dios. [...]

Esta distribución es lo más complicado de la calle nueva, pues haría feísimo que una casa estuviese toda llena de curas y otra de toreros y otra de niños y otra de horrorosas viudas rubias que ordeñan vacas en los balcones (Mihura 2006, p. 337)<sup>13</sup>.

Otra de las características de nuestro afluyente es que a veces se desborda. El desbordamiento de nuestro cauce consiste en cargar demasiado las tintas sobre determinados aspectos que forman parte de nuestra vida cotidiana, aquello que habitualmente llamamos lugares comunes o tópicos<sup>14</sup>. Los tópicos son rígidos, no poseen jugo vital, están anquilosados, momificados y si se tira de ellos convenientemente no se estiran como si fuesen una goma elástica, no, todo lo contrario, se rompen en mil pedazos, explotan, zumban, espolean, se derraman, se exasperan. Lo rígido es cómico, lo mecánico nos hace reír. He aquí una de las bases del humor nuevo. No se trata de la caricatura o de la hipérbole. Lo que el humorista ataca es la lógica del tópico, su rigidez, su afán de verdad

<sup>13</sup> Publicado por primera vez en «Gutiérrez», N. 195 del 18 de abril de 1931 con el título «La calle de los fumadores de puros».

<sup>14</sup> Se trata de uno de los aspectos por el que mostraron mayor preocupación los humoristas nuevos. «Siempre estoy en la oposición. Sobre todo de la tontería, de la frase hecha, del tópico» (Mihura 2006, p. 12).

universal e incontestable. El ataque no se lleva a cabo a través del asedio o de la caricatura, sino a través de nutrir al tópico de tal manera que termina engordando tanto que explota. Ya Bergson nos lo explicaba. Venía a decir más o menos que la vida nos exige tensión y elasticidad y que ambas fuerzas hacen actuar al cuerpo de forma adecuada. Si tales fuerzas faltan, y al tópico le faltan por su índole de dogma inamovible, el resultado son los achaques, los accidentes, las enfermedades (Bergson 2008, p. 16). Para el humorista puro, lo rígido, lo mecánico, lo presuntamente incontestable, es decir, el tópico, es susceptible de ser atacado porque en ello se encierra, sin duda, la base del estúpido mecanicismo humano.

Los tópicos amorosos son blanco predilecto de nuestros humoristas. Jardiel, por ejemplo, escribió su primera novela *Amor se escribe sin hache* con la intención de «combatir las novelas de amor en serio con las novelas de amor en broma» (Jardiel 2008, p. 98), pero ya antes, en sus escritos juveniles, había atacado el mecanicismo de determinados usos amorosos en el cuento publicado en «Buen Humor» bajo el título *La última entrevista. Fragmento de una novela psicológica*:

FÉLIX: –¡Hortensia!... (avanza hacia ella y la hace pasar).

HORTENSIA: –¡Oh!... (y se cree en el caso de entristecerse: todas se entristecen en trances parecidos).

FÉLIX: – ¿Viniste por fin? (La primera estupidez que se articula es ésta casi siempre).

HORTENSIA: –¡Haces de mí lo que quieres! (Y esta suele ser la segunda estupidez).

FÉLIX: – ¡Dulce amor mío!... (Lo cual ya no es estupidez, sino terrible cursilería, que tampoco falla jamás)<sup>15</sup>.

Miguel Mihura, por ejemplo, en *Tres sombreros de copa* desmonta el tópico continuamente a través de una serie de recursos que ridiculizan personajes y situaciones. Pensemos en la reiteración de las acciones de don Rosario (Mihura 1989, p. 69) o en don Sacramento vestido de almirante explicando a Dionisio cuál es el comportamiento que debe asumir una persona respetable (*ibidem*, p. 113).

Hemos hecho referencia más arriba a esa concepción de la literatura como juego, que se va formando en las primeras décadas del siglo XX. Nuestro aspirante a río es también jugueteón, se mueve por terrenos abruptos en los que inevitablemente el terreno se desequilibra y van surgiendo saltos de agua, torrenteras y cascadas por los que el humorista sube y baja como en una especie de montaña rusa o de noria en las que la diversión está asegurada: es el mundo del juego, es el retorno a la infancia. En esa dimensión el humorista se encuentra cómodo y tiene a su disposición todo un mundo nuevo en el que poder experimentar un retorno al pasado, al espacio infantil en el que todo es posible y nada es recriminable. Nada mejor que mirar la vida con los ojos del niño en el cuerpo de un adulto. Este proceso de infantilización de los personajes y, en consecuencia, de las situaciones es uno de los recursos más habituales del humor que nos ocupa. Se presentan ante nosotros adultos que se comportan como niños incapaces y alejados de toda seriedad, de toda lógica pero al mismo tiempo tiernos y, paradójicamente, llenos de verdad, la verdad de lo lúdico, de una visión de la vida cándidamente aniñada y sorprendida ante lo cotidiano y lo viejo que tiende a la reiteración de cosas mínimas, poco importantes.

Paradigmáticos resultan algunos diálogos entre Paula y Dionisio en *Tres sombreros de copa*. En ellos, los dos protagonistas vuelven a la infancia en su intento de encontrar un espacio de libertad y de verdad:

<sup>15</sup> «Buen Humor», N. 105. 2 de diciembre de 1923.

PAULA. [...] ¿Te gusta a ti jugar con la arena? [...] Yo sé hacer castillitos y un puente con su ojo en el centro por donde pasa el agua... ¡Y sé hacer un volcán! Se meten papeles dentro y se queman, ¡y sale humo...! ¿Tú no sabes hacer volcanes?

DIONISIO. [...] Sí.

PAULA. ¿Y castillos?

DIONISIO. Sí.

PAULA. ¿Con jardín?

DIONISIO. Sí, con jardín. Les pongo árboles y una fuente en medio y una escalera con sus peldaños para subir a la torre del castillo.

[...] También sé hacer un barco y un tren... ¡Y figuras! También sé hacer un león... (Mihura 1989, p. 106)

En muchas ocasiones, el relato se atasca, se obtura, no avanza; es como si nuestro casi río encontrase zonas en las que se bloquease, diques que no le permitiesen seguir avanzando en su camino. La insistencia en una idea, en una palabra, en una frase introduce una especie de aislamiento en un mundo ficticio: un niño, a veces disfrazado de adulto, empeñado penosamente en narrar algo e incapaz de hacerlo nos sitúa en una dimensión nueva donde las frases repetidas que detienen el discurso o lo que nosotros esperamos de él se quedan ahí en el aire, gravitando sobre sí mismas y reducidas casi solamente a puro sonido, sin significado, sin carga simbólica, sin valor real. La reiteración en una determinada idea es evidente en este fragmento de Mihura que termina con una sorprendente inversión de lo que nos indica la experiencia y el sentido común:

–Hay que ver como habla este niño. Parece un viejecito...

–Sí, sí, parece un viejecito –repetían otras señoras que también estaban allí– [...].

Y a los que estaban [...] en los extremos, [...] les preguntaban [...]:

–¿Verdad que este niño parece un viejecito?

Y los que estaban callados se pegaban un pequeño susto, y decían [...]:

–Sí, parece un viejecito.

–¡Claro que parece un viejecito! ¡Y tanto!

Y las gruesas señoras cada vez parecían estar más contentas y más gruesas, [...].

El matrimonio que había puesto el niño también estaba muy orgulloso de que su hijo pareciese un viejecito, aunque en el fondo a ellos les hubiera gustado más tener un niño que pareciese un niño y no un viejecito, porque los viejecitos se mueren menos que los niños. Los niños se mueren en seguida, a los cuatro o los cinco años y, en cambio, hay viejecitos que no se mueren hasta los sesenta o setenta. Y ellos habían tenido ese niño para que se les muriese pronto porque para eso era de ellos: carne de su carne, alma de su alma.

Las gruesas señoras seguían diciendo por las tardes en la visita puesta en círculo:

–Este niño parece un viejecito... (Mihura 2006, p. 305)<sup>16</sup>

No es casual que Baroja defina al humorista no como un espíritu joven sino como «un espíritu infantil» (Baroja 1948, p. 201) y que Ortega nos diga con claridad cristalina: «el arte salva al hombre porque le salva de la seriedad de la vida» (Ortega 2009, p. 51). Y en ese ir y venir por cascadas que rompen con la linealidad del río convencional de la vida el artista crea puerilidad en un mundo viejo y destartado.

Nuestro afluente casi río a veces también sufre sequías y en ocasiones reduce tanto su caudal que casi lo vacía, lo reduce a la nada. Es como si un individuo fuese poco a poco perdiendo la voz y al tratar de decir algo no dijera nada, como si sufriera una especie de progresiva afonía. Es típico de nuestro humorismo degradar el rango de lo existente, convertir lo digno en despreciable, lo importante en superficial, lo que tiene significado en

<sup>16</sup> Publicado por primera vez en «Gutiérrez» bajo el título «Sea por una cosa o por otra, el caso es que cada día es más difícil tener un hijo como es debido». N. 160, 28 de junio de 1930.

algo que no significa nada. Esta acción de degradación vale tanto para las personas como para las cosas y las situaciones. Hay una tendencia a la animalización o cosificación del ser humano y a la humanización de lo que no es humano: «El doctor Flagg era pintoresco como Palma de Mallorca [...]. Parecía un limón veraneando» (Jardiel 2008, p. 288); «Era alta, muy rubia; llevaba un traje amarillo. Parecía un lápiz Fábber» (Jardiel 2005, p. 237). A través de estos recursos se degrada lo que es cien por cien una cosa u otra, se desvaloriza tal cosa porque se le despoja de sus características intrínsecas y, por extensión, lo que se hace es ningunearla, suprimir cualquier posibilidad de afecto social hacia ella, cualquier derecho a nuestra estima. Es el eterno juego de la metáfora. Aunque en este caso no se trata de sustituir un término real por uno imaginario, sino de mostrar una nueva realidad a través de la degradación o desvalorización de lo que se presenta ante nuestros ojos.

Era un precioso vestido rosa con una señorita alta metida dentro. Todos los vestidos rosa tienen dentro la desagradable sorpresa de una señorita, como los lindos coches [...] ocultan el feo espectáculo de las tripas de su motor (Mihura 2006, p. 166)<sup>17</sup>.

Así, en muchas narraciones de nuestros humoristas, el uso de regionalismos, la utilización de palabras jergales o de un acento determinado por parte de los personajes no sirve, como en los relatos costumbristas, para dar una cierta identidad a tales personajes, sino para degradarlos reduciéndolos a meros monigotes. Pierden también nuestra estimación ciertos personajes cuando utilizan apelativos ridículos como «capullito de alhelí» (Mihura 1989, p. 67) o «carita de madre selva» (*ibidem*, p. 72) para llamarse entre sí. En otras ocasiones, el humorista degrada el lenguaje mediante el uso de palabras extranjeras transformadas por derivación; utiliza sentencias en latín macarrónico o emplea comparaciones que tienden a empequeñecer la importancia de lo que se afronta:

Siempre creí que el amor era un producto fruto de una elaboración, igual que la seda, y que va creciendo lentamente a semejanza de la úlcera de estómago [...]. Mi vida [...] ha sido una vida vulgar. Lo que denominan los latinistas macarrónicos: 'vidae vulgaris sin accidens dignus de mencionis'. Mis amores han sido hasta ahora superficiales como una hectárea, y en su totalidad numérica, cuatro (Jardiel 2008, p. 138)

Nuestro río, como todos los ríos, a veces sigue su curso suavemente, de mórbida manera, sin sobresaltos; pero en otras ocasiones, se pone farruco y bravo y nos propina ciertos trompazos que nos dejan descolocados y sin saber si reír o llorar. El humorismo que estamos tratando no es sentimental o, mejor, no es demasiado cariñoso con lo que va encontrando a su alrededor. Conviene partir de la distinción entre sentimientos y sentimentalismos para poder afrontar la cuestión que ahora nos interesa: la crueldad del humor nuevo, esto es, su tendencia a lo que se suele denominar humor negro. El sentimiento es concepto no censurable, pero el uso que se puede hacer de él, la propensión a utilizarlo como truco para alcanzar objetivos tales como despertar la ternura o la compasión, lo convierte en sentimentalismo, el cual, a su vez, se transforma en tópico del sentimiento y, por extensión, en fórmula creativa completamente falseada. Sin duda, como decíamos más arriba, el nuevo humorismo tiene como uno de sus enemigos mayores al tópico o lugar común por lo que representa de dogma o verdad universal e indiscutible. Pues bien, en un determinado momento nuestros humoristas perciben, como decíamos, el sentimentalismo como una enorme falsedad, su mentalidad no puede admitir una postura semejante y surge la reacción inevitable: el humor negro. Podríamos establecer, por lo

<sup>17</sup> Publicado por primera vez en el número 64 de «Gutiérrez» bajo el título «Los extraños sucesos de mi vida. Un hijo». 18 de agosto de 1928.

tanto, la aparición o el empleo del humor negro como parte de la lucha contra el lugar común. Si hasta un determinado momento se utilizaba a figuras como los huerfanitos, las viudas, los paralíticos, los ciegos, los retrasados mentales para hacer llorar, nuestros humoristas empezarán a emplear las mismas figuras para hacer reír. Es el caso de los niños abandonados, huérfanos de los que nadie se ocupa. Mihura, en un juego de inversión de la realidad, presenta como normal el abandono de los niños en los portales a través de la historia de una joven que nos dice lo siguiente:

–No voy a tener más remedio que casarme para tener un niño así [...]. Ya no es como antes, que esto de casarse no hacía falta...

Y, en efecto, tuvo un niño muy fresco, recién nacido y todo, al que daba gusto darle golpecitos en el cráneo con una plancha [...]

Y una noche fueron [...] al cine, y a la salida se llegaron un momento a dejar al niño en un portal. [...]

Fue un gran fracaso este del niño abandonadito en un portal. [...] No resultó conmovedor, ni nada.

A la mañana siguiente las vecinas madrugadoras, al ver al niño, no formaron un compacto grupo para exclamar: “¡Qué madre más desnaturalizada! ¡Qué arpía! ¡Qué arpía!”. No. No dijeron nada de eso. [...] No hubo ningún comentario. La gente veía al niño y sólo decía: “Ahí hay un niño”. Y seguían andando, nada más... (Mihura 2006, p. 297)<sup>18</sup>

Es evidente que esta veta de humor negro tiene un enorme significado en la determinación del concepto del nuevo humor que aquí estamos tratando. El humor negro no es sólo reacción, como hemos señalado, sino un deseo de relativizar la vida de tal modo que también la muerte puede ser objeto del humorismo. En su novela *Amor se escribe sin hache*, Jardiel nos presenta los deseos de los asistentes a un grotesco duelo entre los dos pretendientes de la protagonista, Zambombo y Arencibia: «¡Que mueran los dos, Dios mío, que mueran los dos! Así, al menos no nos habremos dado un paseo en balde.» (Jardiel 2008, p. 202). No es poca cosa, porque a través de esta desacralización de determinados aspectos de la realidad que suelen ser considerados intocables, el humorista nuevo logra poner en solfa y en evidencia una determinada mentalidad hipócrita que censura cualquier uso «desviado» de conceptos relacionados con la desgracia o la muerte. Ridiculizar la muerte y relativizarla es práctica habitual. Los personajes de gatillo fácil son numerosísimos en los relatos y comedias de nuestros autores. Jardiel Poncela en su novela *Espérame en Siberia, vida mía* narra la muerte ridícula del protagonista Mario y las consecuencias que tal muerte tiene para su viuda. Antes de contarnos la muerte de Mario, el narrador nos dice lo siguiente:

¡Oh! El autor quería darle una intensa grandeza a este pasaje, escribir una página brillante, hacer una descripción emocionantísima, atraer sobre sí la admiración mundial con el arte inimitable de las líneas que siguen. Pero el autor es incapaz de falsear las cosas. Y él sabe que los momentos más trágicos y más definitivos de la vida son de una tosca, de una estupidez sencilla. Son tan toscos, tan sencillos y tan estúpidos como los botijos de barro rojo (Jardiel 2004, p. 457)

<sup>18</sup> Publicado por primera vez en el número 150 de la revista «Gutiérrez» el 19 de abril de 1930 bajo el título «Costumbres que desaparecen. Yo no sé por qué han dejado de poner esos niños recién nacidos en los portales, con lo mono que resultaba...».

En el entierro de Mario, los asistentes demuestran una total indiferencia por el muerto. Se dedican a hablar de política, a contar chistes pornográficos o a aconsejarse medicinas<sup>19</sup>. La misma viuda envía antes del entierro este telegrama a sus modistos: «Envíenme modelos de vestidos y sombreros para luto. Que sea lo último de lo último. Si lo último es no llevar luto, envíenme lo último. Palmera Suaretti.» (*ibidem*, p. 465)

Se podría llegar a afirmar que mediante el humor negro Jardiel Poncela pone las bases de una filosofía de vida. Digamos que nuestro afluente se tiñe de negro en ciertos momentos y nos lleva por corrientes difíciles de transitar donde el agua se desborda porque supera determinados límites y donde nosotros, inocentes espectadores, nos encontramos en ocasiones ante un dilema moral: seguir la corriente dejando a un lado prejuicios y cargas culturales poniéndonos de la parte del humorista o nadar sin desmayo para alcanzar la confortable orilla evitando de esta forma ser cómplices de ciertas transgresiones y repudiando, precisamente, esa filosofía de vida de la que hablábamos.

En definitiva, y a partir de todo lo que hasta ahora hemos visto, podríamos llegar a algunas conclusiones no sólo relacionadas con la naturaleza del humorismo, con sus características formales o temáticas, con sus finalidades u objetivos sociales o suprasociales, sino también, y esto es quizá más importante, con una filosofía de vida. Es, sin duda, el humorismo un modo de ver la vida y de vivirla; es una manera de afrontar la realidad con matices que en circunstancias normales, pocos sacarían a colación. El humorismo que nos ocupa pretende representar un canto a la libertad; es un espacio en el que todo es posible; un lugar nuevo en el que las fronteras o los límites están profundamente difuminados de tal manera que las zonas en las que el humorista (y el humorismo) se mueve son mucho más amplias que la realidad que es posible mostrar a través de la mimesis. Digamos que este nuevo humorismo es algo más que imaginación; es alucinación y, sobre todo, es descubrimiento. Porque la imaginación parte de la realidad y la transforma o la proyecta en el futuro a través del deseo; el descubrimiento, sin embargo, no es ya realidad vivida, sino que parte de la idea, mezcla posibilidades y no es ya deseo, sino creación pura. Se podría decir que el nuevo humorismo representa una nueva vida, una vida inventada que ha anulado, de algún modo, la vida que podríamos denominar espontánea, lógica y realista.

<sup>19</sup> Es difícil no pensar en la escena XI de *Luces de Bohemia*, donde se presenta el sentido trágico de la vida española a través de la imagen del niño muerto entre los brazos de su madre y la incapacidad de los personajes, -afanados en conversaciones banales-, para estar a la altura de la tragedia que se presenta ante ellos (Valle Inclán 1991, pp. 160-162).

## Bibliografía

- Acevedo E. 1966, *Teoría e interpretación del humor español*, Editora Nacional, Madrid.
- Baroja P. 1948, *La caverna del humorismo*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Berger P. 1998, *La risa redentora*. Kairós, Barcelona.
- Bergson H. 2008, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza, Madrid.
- Casares J. 1961, *El humorismo y otros ensayos*, Espasa Calpe, Madrid.
- Fernández Flórez W. 1945 *El humor en la literatura española*, RAE, Madrid.
- Freud S. 1973, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid.
- González Grano de Oro E. 2004, *La otra Generación del 27, El humor nuevo español*. Polifemo, Madrid.
- González Grano de Oro E. 2005, *Ocho humoristas en busca de su humor*, Polifemo, Madrid.
- Hegel F. 1980, *De lo bello y sus formas. Estética*. Espasa Calpe, Madrid.
- Jardiel Poncela E. 1955, *Tres proyectiles del 42*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Jardiel Poncela E. 2004, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*. Cátedra, Madrid.
- Jardiel Poncela E. 2005, *El libro del convaleciente*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Jardiel Poncela E. 2007, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. Cátedra, Madrid.
- Jardiel Poncela E. 2008, *Amor se escribe sin hache*. Cátedra, Madrid.
- Kant I. 1977, *Crítica del juicio*. Espasa Calpe, Madrid.
- Koestler A. 2002, *El acto de creación: el bufón*, en «CIC: Cuadernos de información y comunicación», 7, pp. 189-220.
- Lipps T. 1923, *Los fundamentos de la estética*, Daniel Jorro, Madrid.
- Llera J. A. 2001, *Poéticas del humor, Desde el novecentismo hasta la época contemporánea*, en «Revista de literatura, C.S.I.C.», LXIII, 126, pp. 461-476.
- López Rubio J. 1983, *La otra Generación del 27*, RAE, Madrid.
- Marqueríe A. 1959, *Veinte años de teatro en España*, Editora Nacional, Madrid.
- Mihura M. 1989, *Tres sombreros de copa*. Castalia, Madrid.
- Mihura M. 2006, *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, Espasa Calpe, Madrid.
- Mihura M. 2007, *Epistolario selecto de Fuenterrabía*, Espuela de plata, Salamanca.
- Moreiro J. 2004, *Mihura, humor y melancolía*, Algaba, Madrid.
- Ortega y Gasset J. 2009, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid.
- Ortega y Gasset J. 1966, *Obras completas, vol. III*, Revista de Occidente, Madrid.
- Pérez Rioja J. 1942, *El humorismo*, Surco, Barcelona.
- Richter J. 1990, *Introducción a la estética*, Verbum, Madrid.
- Rodríguez de la Flor J. 1990, *El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Valle Inclán R. 1991, *Luces de Bohemia*, Espasa Calpe, Madrid.
- Vilas S. 1968, *El humor y la novela española contemporánea*, Guadarrama, Madrid.

