

Tomás Ignacio Vergara Ibacache¹

OLIVERIO GIRONDO Y ENRIQUE JARDIEL PONCELA: UN DIÁLOGO ENTRE HUMOR Y DECADENCIA

OLIVERIO GIRONDO AND ENRIQUE JARDIEL PONCELA:
A DIALOGUE BETWEEN HUMOUR AND DECADENCE

OLIVERIO GIRONDO E ENRIQUE JARDIEL PONCELA:
UM DIÁLOGO ENTRE O HUMOR E DECADÊNCIA

RESUMEN

El presente ensayo se centra en el diálogo entre la decadencia y el humor manifestado en la obra de Oliverio Girondo y Enrique Jardiel Poncela. Para este propósito se analiza el poemario *Espantapájaros*, del poeta argentino, y la novela *La tournée de Dios*, del escritor español.

Palabras clave: humor, vanguardia, decadencia, poesía, Modernidad.

ABSTRACT

The following essay will study the relationship between the concepts of decadence and humour in the *oeuvre* of Oliverio Girondo and Enrique Jardiel Poncela. In order to achieve this purpose, the paper will focus on the book of poems *Espantapájaros* by the Argentinian poet and the novel *La Tournée de Dios* by the Spanish writer.

Keywords: Humour, avantgarde, decadence, poetry, Modernity

RESUMO

O seguinte artigo se concentra no diálogo entre os conceitos de decadência e humor representados na obra de Oliverio Girondo e Enrique Jardiel Poncela. Para o efeito, haverá uma análise o livro de poemas *Espantapájaros* pelo poeta argentino e do romance *La Tournée de Dios* pelo escritor espanhol.

Palavras-chave: Humor, vanguarda, decadência, poesia, Modernidade.

¹ Magíster en Literatura y Modernidad: De 1900 al presente, de la Universidad de Edinburgo. Licenciado en Letras Hispánicas (mención Lingüística y Literatura) de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

INTRODUCCIÓN

En 1932 se publican la novela *La tournée de Dios*, de Enrique Jardiel Poncela, y el poemario *Espantapájaros*, de Oliverio Gironde, que se constituirán como dos obras fundamentales para el desarrollo y la pervivencia de las propuestas vanguardistas tanto en España como en Latinoamérica. Sin embargo, fuera de este dato anecdótico, ambos autores comparten asimismo otros rasgos comunes referentes a sus poéticas y visiones de mundo. En primer lugar, es posible evidenciar en cada uno de estos escritores una perspectiva humorística frente a lo relatado, que deriva también en cierto distanciamiento relacionado con una idea de superioridad. En segundo lugar, en variados pasajes tanto de la novela como del poemario, se instala una idea transversal de decadencia asociada a una sociedad corrompida en constante declive. Estos dos aspectos, que pueden parecer bastante incongruentes, se complementan entre sí para llevar a cabo una propuesta estética y discursiva. En el presente ensayo se realiza un análisis de esta compleja relación, específicamente en el poema-narración «24» de Gironde y el capítulo «Los doce primeros kilómetros de la carretera de Andalucía en la noche del 9 al 10 de mayo» de Jardiel Poncela. De este modo, se postula que el humor en ambos autores sirve como una forma de diálogo con la decadencia de una sociedad en declive o próxima a un fin inminente.

El ensayo se centra en el diálogo entre la decadencia y el humor manifestado en las obras seleccionadas. En primera instancia, se analiza cómo se evidencia la idea de decadencia en cada uno de los textos. Para este propósito se utilizan los conceptos de Calinescu acerca de la presencia de un tiempo particular como conciencia de declive. También se emplean algunas nociones de Nietzsche sobre la *décadence* como un arte del engaño y la seducción. En una segunda instancia, se procede a realizar un análisis de los aspectos humorísticos de Gironde y Poncela. Para realizar este cometido, se utilizan los conceptos de Baudelaire acerca de la risa como un arma para manifestar superioridad y distancia. También se emplean algunas nociones específicas del humor

propio de cada autor por medio de la teoría de Robert Escarpit y Luis Pirandello. Finalmente, se observa, de forma transversal a cada uno de estos segmentos, el componente propio de la vanguardia inherente a esta perspectiva de un humor destructivo y agónico.

LA IDEA DE DECADENCIA EN ESPANTAPÁJAROS DE OLIVERIO GIRONDE

Espantapájaros, según gran número de críticos de la obra de Oliverio Gironde, finaliza la primera etapa de su obra caracterizada por un lenguaje vanguardista fragmentado, procesos de deshumanización y un humor corrosivo. Este libro cierra con un poema en prosa o narración poética que trata sobre el drama existencial que significa la conciencia de la muerte (Molina, 2011, p. 14). Según el crítico Enrique Molina, en «24» se podría observar una transición entre la poética de la primera etapa del poeta y la segunda, que comienza con *Persuasión de los días*. Tal como recalca Aldo Pellegrini:

Este último poema obsesionado por la idea del aniquilamiento y la inutilidad de todo, parece abrir la perspectiva del segundo período del poeta, que se inicia con *Persuasión de los días*. Pero todo el libro revela un escepticismo: el convencimiento de que vivimos en un mundo falso e inútil (Pellegrini, citado en Molina, 2011, p. 14).

De este modo, aquella representación de escenas cinematográficas y fragmentadas en las que el hablante podía ocultarse y desaparecer comienza a descomponerse para dar paso a una voz incómoda y angustiada frente al absurdo cotidiano de la existencia. Una vez que las escenas yuxtapuestas comienzan a desvanecerse, se hace evidente la visión decadente de la realidad. Sin embargo, el poema «24» aún conserva los rasgos humorísticos que son abandonados por completo en el siguiente poemario del poeta argentino.

Para entender la noción de decadencia, es necesario plantear el concepto de tiempo propio de esta. En su libro *Cinco caras de la Modernidad*, Matei Calinescu señala que una de las características principales de la

visión decadente de la historia es la concepción de un tiempo carente de circularidad y en constante declive:

La decadencia se siente, con una intensidad desconocida hasta entonces, como una crisis única; y como el tiempo que se acorta, es de máxima importancia hacer, sin esperar más, lo que hay que hacer para lograr la salvación propia y la de los hombres (Calinescu, 1991, p. 152).

Por ende, la visión histórica decadente está relacionada con un tiempo cada vez más próximo hacia un final inminente. Esta conclusión apocalíptica, tal como recalca Calinescu (1991, p. 153), puede darse de muchas formas. En el caso del poema «24», se trata de una conciencia constante sobre la muerte en los habitantes de la ciudad descrita. La primera línea de esta narración señala sentenciosamente la proximidad de un final: «El 31 de febrero, a las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron que la muerte es ineludible» (Girondo, 2011, p. 81). De esta manera, Girondo, al evidenciar el fin desde el comienzo del texto, enfatiza la proximidad angustiosa que significa la noción de un tiempo en que la certidumbre de la muerte se revela en cada una de las manifestaciones de la vida de los personajes. El final de este poema en prosa demuestra la fatalidad propia del decadentismo:

Fue entonces –y sólo después de haber alcanzado esta evidencia– cuando se ordenó la destrucción de la ciudad y cuando un aguacero de granadas, al abrirla en una sola llama, la redujo a escombros y a cenizas, para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte (Girondo, 2011, p. 86).

Esta certidumbre de la muerte que se describe como un miasma es representado como un momento ineludible desde el comienzo del relato. De este modo, la única manera de detener el avance de este tiempo tanático es de acelerarlo aún más mediante la destrucción de la ciudad con sus habitantes. Por lo tanto, el síntoma de la enfermedad que representa el poeta argentino se va lentamente esparciendo a lo largo del relato hasta finalizar con este en un acto de destrucción.

La poética de la decadencia, tal como es señalado en el libro de Calinescu, ha sido principalmente manifestada por los detractores de ciertos movimientos artísticos considerados como tales. Uno de los ejemplos que señala el crítico rumano es el de Nisard, un teórico del neoclasicismo francés, quien recalca que uno de los aspectos decadentes fundamentales de la poética romántica es el de la soberanía de la imaginación por sobre el de la razón:

Nisard piensa, que la imaginación, cuando ya no está bajo el control de la razón, pierde de vista la realidad en su totalidad y la jerarquía real de las cosas, enfocándose en los detalles (en los que, accede deseosamente, Hugo sobresale) (Calinescu, 1991, p. 159).

Por lo tanto, el ejercicio desmedido de esta facultad artística estaría en desmedro del orden y unidad de la obra como un todo. Esta idea fue especial y conscientemente desarrollada por muchas propuestas de la vanguardia, proclives a la realización de códigos negativos y destructivos:

Agente de contracultura o cultura adversaria, la vanguardia busca mediante intervenciones contraventoras o catastróficas invalidar, más que las preceptivas vigentes, los antiguos sistemas de representación simbólica de la realidad (Yurkievich, 1996, p. 93).

De este modo, la imaginación propugnada por la vanguardia está asimismo asociada a la idea de ruptura del orden establecido por los límites del mundo empírico. Es posible señalar, por ende, que esta postura es eminentemente decadente, debido a que desjerarquiza y desautomatiza la estructura habitual del mundo.

En el poema «24» hay un uso preponderante de la imaginación, que se manifiesta en una visualidad sugerente de un imaginario decadente. Todos los personajes de la ciudad están teñidos de algún elemento que remite a la senectud y enfermedad: «[...] la misma carne se iba haciendo cada vez más traslúcida, como si los huesos, cansados de yacer en la oscuridad, exigieran salir a tomar sol» (Girondo, 2011, p. 83). El efecto

de la decadencia es doble en esta ocasión, puesto que enfatiza el carácter inverosímil que arremete contra el paradigma empírico de la realidad, pero a su vez también crea imágenes que recalcan en el agotamiento y envejecimiento propios de la aceleración temporal de un periodo apocalíptico. Tal como es señalado en la cita, la carne de las mujeres comienza a mostrar síntomas de podredumbre que corrompen la organicidad de lo humano. Así mismo, es de gran importancia la mención de los huesos agotados, puesto que es una clara señal del tiempo vertiginoso propio de la decadencia, que produce una celeridad de la vejez que corroe todo indicio de vitalidad.

Finalmente, para tener una visión cabal de la idea de decadencia presente en el texto de Gironde, también es necesario mencionar el carácter dialéctico presente entre la vida y la muerte. En «El conflicto de la cultura moderna», Simmel señala que la cultura es la expresión ostensible de la vida en ciertas estructuras, la manera en que esta se consume y se reproduce en un orden (Simmel, 2000, p. 313). Por ende, estas formas culturales son al mismo tiempo inseparables de la vida, ya que sin estas la vida no puede manifestarse, pero también independientes de esta, ya que se mantienen en una continuidad externa. Tal como manifiesta Simmel, esta es la contradicción fundamental que se instala en el nicho de la dialéctica entre vida y cultura (Simmel, 2000, p. 315). Sin embargo, esta relación se puede ver también presentada como la de la vida y la muerte, así como se puede evidenciar en «24»:

Hasta los oradores especialistas en exaltar la voluptuosidad de vivir resultaron de una perfecta ineficacia, pues no sólo los tópicos más experimentados adquirirían, entre sus labios, una frigidez cadavérica, sino que el auditorio sólo abandonaba su indiferencia para gritarles: «¡Muera ese resucitado verborrágico! ¡A la tumba ese bachiller de cadáver!» (Gironde, 2011, p. 83).

El narrador en esta instancia del relato comienza a establecer las relaciones que se establecen entre aquella existencia vitalista renegada y obstaculizada por la certidumbre señalada de la muerte. De este modo,

la presencia de la vida está siempre interrumpida por su opuesto decadente. En el discurso voluptuoso del orador se puede vislumbrar una percepción decadentista del lenguaje como una forma cultural que, tal como señala Simmel, coacciona la vida. Por ende, la elección del personaje no sería de ningún modo azarosa, ya que está asociado a una visión específica de las formas lingüísticas y retóricas que remiten a aquello establecido, convencional e inerte.

LA IDEA DE DECADENCIA EN ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Tal como Gironde con *Espantapájaros*, *La tournée de Dios* señala para Jardiel Poncela el fin del periodo novelesco de su obra literaria. No obstante, se puede observar también una segunda coincidencia entre los autores, la cual radica en una idea de decadencia que se mantiene a lo largo de la obra con muchos matices y directrices complejas. Se señaló anteriormente, en el análisis del poeta argentino, la presencia de un tiempo decadente relacionado con la proximidad angustiante de la muerte. El mismo fenómeno se puede observar en el caso de Jardiel Poncela, pero vinculado con la idea histórica del progreso moderno:

Y no es eso lo triste. Lo triste es que, desde hace cincuenta siglos, en un orden de igualdad y de libertad a un fracaso, sigue otro fracaso, sin que la Humanidad se canse de fracasar y de planear de nuevo la experiencia para fracasar otra vez, arruinando sucesivas civilizaciones. Decía usted que la refinada Humanidad de hoy no puede compararse con los ignorantes israelitas de ayer. Tiene usted razón: la Humanidad de hoy es mucho más bestia (Poncela, 1978, p. 13)

Esta designación del avance histórico de la humanidad es vertical, puesto que radica en un continuo declinar de la especie en una bestialidad cada vez mayor. La idea de progreso sería una forma de engaño, puesto que encubre en sí misma la legitimación de la incivilización que denuncia el autor. Esta idea se ve claramente representada en el capítulo «Los doce primeros kilómetros de la carretera de Andalucía en la noche del

9 al 10 de mayo» mediante la continua animalización y cosificación que presentan los personajes inmersos en el tráfico automovilístico:

Un rosario de sombras humanas, que desfilaba por las cunetas, se tira a los campos y salta a los ribazos. Y una moto, dos motos, tres motos, una hilera de motos llenas de soldados se deslizan por las cunetas, por entre el rebaño de automóviles y los palos de teléfono, con sus *siete caballos y medio* inflamados puestos a ochenta y escupiendo tufaradas de aceite de ricino quemado. Pasan como perros rabiosos (Poncela, 1978, p. 134).

En este pasaje se puede observar una desmaterialización de la humanidad, reducida a un rosario de sombras. Esta construcción poética se refiere a los acontecimientos anteriores del libro, puesto que las personas representadas están en un tráfico automovilístico para llegar a tiempo al advenimiento de dios en Madrid. De este modo, el procedimiento que realiza Jardiel Poncela radica en reunir el rosario, como signo de religiosidad, con el de la sombra, asociada a la situación de noche, que oscurece la individualidad de los sujetos del conjunto. Así mismo, hay una clara deshumanización en señalar a las motos en vez de los motociclistas, lo cual se ve reflejado en la frase «rebaño de automóviles». La animalización mencionada en el enunciado final de la cita corresponde también a esta decadencia recalada anteriormente, que radica en una falsa idea de progreso y civilización que encubre el salvajismo. Por ende, lo que el escritor español realiza mediante estos procedimientos de deformación es el acto de borrar todos los rasgos de humanidad posibles para evidenciar el continuo declinar hacia la barbarie de la especie.

Con respecto a Gironde, se manifestó anteriormente que en «24» hay una clara acción de la imaginación que produce una ruptura con los referentes de la realidad empírica, lo cual corresponde a un ideal decadente de descomposición del orden establecido. En el caso de Jardiel Poncela, la poética decadente se ve también evidenciada en el uso de esta facultad artística, pero con un objetivo diferente, que es la anarquía de la palabra. En el apartado «La idea de la

decadencia», Calinescu cita a Nietzsche con respecto a la teoría elaborada por el filósofo acerca de la decadencia literaria:

¿Cuál es la señal de toda decadencia literaria? Que la vida ya no habita en el todo. La palabra se convierte en soberana y salta fuera de la oración, la oración alcanza y oscurece el significado de la página, la página toma vida a expensas del todo —el todo ya no es un todo—. Pero este es el símil de todo estilo de la decadencia: siempre la anarquía de los átomos, la disgregación de la voluntad... (Poncela, 1978, p. 186).

Esta noción del estilo de la decadencia no tiene una gran diferencia con la postulada por el crítico neoclásico Nisard, ya que realiza su ataque contra la corrupción del orden en la obra de arte. Sin embargo, esclarece un punto no mencionado anteriormente, que radica en la anarquía de los átomos. La ruptura de la estructura de la obra de arte se lleva a cabo mediante la importancia del detalle y la parte por sobre el todo. Esto se puede observar en varios pasajes del capítulo de *La tournée de Dios* en los cuales el lenguaje cinematográfico cobra una importancia fundamental en la narración:

Palabras de impaciencia. Regaños. Toses. Relinchos. Arrastrar de incontables pies. Un burro no quiere andar: palos y juramentos. Los que vienen atrás empujan. Un caballo se desmanda, se pone de manos y cae sobre los ocupantes de un seis cilindros turismo. Ayes. Más juramentos. Heridos. Dos disparos. Muere el caballo. Disputa. Estacazos. Se forma un apretado corro. La mayor parte sigue adelante, no queriendo perder tiempo. El polvo, como un denso telón que se corre y descorre alternativamente, ya los oculta o ya los muestra, con sus paquetes y morrales y sus cestas, donde llevan la cena de aquel día que ahora acaba y el desayuno del día siguiente (Poncela, 1978, p. 135).

Cada una de las oraciones del párrafo se yuxtapone con la siguiente, debido a la ausencia de conectores gramaticales que las conecten. De este modo, cada imagen se distancia de la siguiente del mismo modo que escenas cinematográficas. Consecuentemente, en

esta utilización fragmentada del lenguaje, la palabra sustantiva cobra una importancia desmesurada con respecto al relato anecdótico de lo representado en el capítulo. Los vínculos entre cada uno de los cuadros representados son disgregados, lo cual produce la jerarquía de la palabra sobre la unidad de la obra.

En este pasaje de la obra se puede observar cómo esta incivilización, constantemente denostada por el autor, se representa en la animalización de los personajes que gruñen entre el ruido y el polvo. Sin embargo, todos estos actos propios de lo bestial, parecen ser justificados y encubiertos mediante la

Un típico 'décadent' que se siente necesario con su gusto corrompido, que él pretende superior, y que sabe hacer valer su corrupción como ley, progreso y consumación» (Nietzsche, 2002, p. 30)

Finalmente, otro de los aspectos claves de la decadencia en el capítulo mencionado de Jardiel Poncela es la crítica que se realiza al engaño moderno sobre el progreso. Friedrich Nietzsche en *El caso de Wagner* señala que la peligrosidad de la *décadence* estriba principalmente en su capacidad de engaño y seducción: «Un típico *décadent* que se siente necesario con su gusto corrompido, que él pretende superior, y que sabe hacer valer su corrupción como ley, progreso y consumación» (Nietzsche, 2002, p. 30). De esta manera, si se toma esta noción del filósofo alemán, la visión de la humanidad del autor español es radicalmente decadente, puesto que observa en esta el engaño de querer aparentar aquello que es salvaje y corrupto como civilizado. La tarea del autor es desmitificar estas mentiras de la decadencia de la Modernidad. El principal objetivo de la novela, tal como ha sido señalado, es la idea de progreso que encubre la barbarie de la época. En el capítulo 34 de la novela este engaño se ve desmitificado también en el concepto de Dios como justificación de los actos salvajes cometidos:

Grupos de muchachos y muchachas pasan corriendo, cantando y atropellando a las gentes de edad, que protestan. Familias, que se esfuerzan por caminar unidas, con los niños sentados en los hombros del padre o del tío, gruñen entre el ruido y el polvo. –¡A este paso no vamos a llegar nunca! –¡A buena hora cenaremos hoy! – Si cenamos. –Todo sea por Dios –dice alguien (Poncela, 1978, p. 135).

mención de Dios. Tal como señala Nietzsche con respecto a Wagner, en este caso se refleja también un intento de engaño que, no obstante, es develado por la narración. Este es un rasgo que también es propio del arte moderno, puesto que pese a ser generalmente crítico del pasado, también es «una ruptura crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad» (Paz, 1972, p. 18). Por ende, la idea de decadencia representada en *La tournée de Dios* sería una crítica radicalmente moderna, ya que evidencia una desmitificación propia de su tiempo, asociada a las ideas de progreso.

SUBTERFUGIOS HUMORÍSTICOS EN OLIVERIO GIRONDO

En el prólogo de *Espantapájaros*, Enrique Molina señala que una de las características principales del humor de Gironde es una exorcización del absurdo cotidiano para convertirlo en algo positivo. Según el crítico, el uso del humor en el poeta refleja una admiración por la banalidad de la realidad:

El humor, en sus diversos grados de furor, de sarcasmo, de cinismo, de desesperación, es manifestación del absurdo. La poesía asume el absurdo y lo transforma en un elemento positivo, lo exorciza, lo convierte en su propia substancia, de manera que el hombre deja de ser víctima para convenirse de testigo y juez. Por eso, aunque el gesto más trivial de lo cotidiano se revele como

una expresión del absurdo, “la vida no dejaría por eso de ser una verdadera maravilla” (Molina, 2011, p. 12).

Sin embargo, esta perspectiva parece ponerse en tela de duda en el poema en prosa «24», que sirve de bisagra entre las dos etapas poéticas del escritor argentino. El humor en este caso se manifiesta como un modo de distanciar al lector de la arremetida decadente representada en la descripción de imágenes viscerales, pero también de un gusto por la destrucción, que radica en la risa usada como arma negativa y antihumanista. De este modo, la degeneración de los habitantes de la ciudad, condenados a la certidumbre, se torna amargamente hilarante:

El silencio y la peste se paseaban del brazo, por las calles desiertas, y ante la inercia de sus dueños —ya putrefactos— los papagayos sucumbían con el estómago vacío, con la boca llena de maldiciones y de malas palabras (Girondo, 2011, p. 85).

En esta cita se puede observar un claro efecto de desajuste entre el imaginario decadente con el humorístico. La peste y la putrefacción están instaladas en el mismo nivel de importancia en el relato con los papagayos injuriadores. Este es un procedimiento propio del humorismo, tal como señala el autor Robert Escarpit: «Para que se vuelva cómico, es menester que su anomalía caracterial se destaque sobre un fondo de normalidad o sobre el fondo de una anomalía contradictoria» (1960, p. 24). Por lo tanto, el efecto cómico se produce por la anomalía entre el contexto repleto de imágenes decadentes con la inserción sorpresiva del ave tropical asociada a climas tropicales. La decadencia, en este sentido, es distanciada del lector, pero al mismo tiempo se convierte en un espectáculo para solazarlo.

Se ha mencionado que una de las características de un estilo decadente es la utilización o representación del engaño. En el caso del poema de Girondo, hay una complicidad entre el lector y el hablante por medio del humor. El poeta francés Charles Baudelaire recalca que uno de los aspectos centrales de la risa es que puede ser usada tanto como arma como método de seducción:

El Ser que quiso multiplicar su imagen no ha puesto en la boca del hombre, los dientes del león, pero el hombre muere con la risa; ni en sus ojos la astucia fascinadora de la serpiente, pero seduce con las lágrimas [...] es la risa con la que endulza a veces su corazón y lo atrae; pues los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención (Baudelaire, 1988, p. 21).

Por lo tanto, el humor extraería una supuesta redención de aquello que es indefectiblemente decadente. De esta forma, el hablante puede seducir al lector por medio de la risa para que participe en el gusto sobre la desgracia ajena, ya que «[...] la risa viene de la idea de la propia superioridad» (Baudelaire, 1988, p. 23). El distanciamiento que produce el humor genera un espacio de confortabilidad en el cual se pueden cobijar tanto el humorista como el espectador del espectáculo denigrante o ridículo que se representa. En «24», este efecto se logra mediante la risa producto de los suicidas:

En tal sentido, por lo menos, la población demostró una inventiva y una vitalidad admirables. Hubo suicidios colectivos, en serie, al por mayor. Se fundaron sociedades anónimas de suicidas y sociedades de suicidas anónimos. Se abrieron escuelas preparatorias al suicidio, facultades que otorgaban título «de perfecto suicida» (Girondo, 2011, p. 84).

En la presente cita, el suceso convencionalmente asociado a la tragedia y al sufrimiento es sometido a una relectura humorística en la cual el suicidio forma parte de un conocimiento técnico misceláneo. La única forma de vitalidad que es posible en la ciudad de la decadencia es la formación de escuelas y facultades para el cometido de este acto final. De esta manera, mediante el desencadenamiento de la risa se produce una complicidad entre lector y hablante, la cual se manifiesta en un gusto antihumanista por la desgracia de la especie.

Es posible concluir que el absurdo girondiano que propone Molina es manifestado de forma negativa en el humor como un arma contra el sentimentalismo convencional. Tal como señala Home, «El verdadero

humor es el que corresponde a un autor que afecta ser grave y serio, pero pinta los objetos de tal modo que provoca alegría y la hilaridad» (Home, citado en Escarpit, 1960, p. 37). Sin embargo, la hilaridad no es una exorcización solidaria con el objeto de burla, como manifiesta el autor del prólogo de *Espantapájaros*, sino la causa inmediata de su derrumbe. En el poema «24», las escenas en las que el sufrimiento aparece frecuentemente están banalizadas y ridiculizadas:

Sin aproximarse demasiado, para evitar cualquier peligro de contagio, los aviones fumigaron las azoteas con toda clase de desinfectantes, arrojaron bombas llenas de vitamina, confetis afrodisíacos, globitos hinchados de optimismo, hasta que un examen prolijo demostró la inutilidad de la profilaxis, pues al batir el record mundial de defunciones, la población se había reducido a seis o siete moribundos recalcitrantes (Girondo, 2011, p. 85).

El absurdo cotidiano de la poética de Oliverio Girondo también radica en esta utilización del humor como método de desmitificación del humanismo responsable. Consecuentemente, la solución humorística que se le intenta dar al miasma de la certidumbre de la muerte que aqueja a los habitantes de la ciudad es la emisión de objetos cargados de valores positivos. Los globitos hinchados de optimismo contra los moribundos ciudadanos responden a una extensión absurda de la lógica instaurada en el mismo relato. De este modo, el método profiláctico para combatir esta enfermedad, que radica en un pesimismo, es mandar antídotos que contengan remedios positivos. Así mismo, es necesario señalar que muchos de estos pasajes son intercalados con otros repletos de imágenes apocalípticas, puesto que, pese a que el humor es una parte importante de la poética del autor, en el caso del presente poema tiene un lugar secundario que va al servicio de la idea de la decadencia angustiada señalada anteriormente.

EL HUMOR Y LA DECADENCIA EN JARDIEL PONCELA

En el caso del capítulo 34 de *La tournée de Dios*, el humor también cobra un papel supletorio con respecto

a la descripción de las escenas en que la decadencia propia del autor cobra el protagonismo. Sin embargo, las escenas en las que este aparece en el texto sirven para evidenciar el carácter engañoso de las nociones de progreso y civilización instauradas por el discurso de la Modernidad. La ridiculización mediante la risa es también un arma empleada por Jardiel Poncela para reflejar la decadencia de la situación representada. Según Henri Bergson en su libro *La risa*, este tipo de humor podría ser usado como cierto tipo de crítica: «Lo que hay en ambos casos de ridículo, es cierta *rigidez mecánica* que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano» (Bergson, 1943, p. 17). De este modo, los rasgos que se esperan en un personaje humano son desautomatizados por el autor para reflejar el salvajismo exponencial que se instaura en la visión histórica de la humanidad en la novela:

A las once de la noche se sigue igual. El rebaño de autos apenas ha adelantado kilómetro y medio. Todo el mundo se desespera. Muchos se han quedado sin gasolina y los que aún tienen les proveen. ¿Generosidad de automovilistas? No. Es que si ellos se quedan allí, los que vienen detrás no podrán pasar adelante (Poncela, 1978, pp. 135-136).

Así como señala el narrador de la novela, la reacción aparentemente humanista y solidaria entre las personas es solamente un reacción mecánica con respecto a un fin práctico. La ridiculización que se lleva a cabo tiene como objeto aquella respuesta rígida y totalmente automatizada del individuo que no se puede distinguir de su rebaño. Por esta razón, no es incidental la mención de los hombres rebaño de autos, ya que radica en la representación del hombre absorbido por lo contingente y contextual.

En su libro *El humorismo*, Luis Pirandello señala que hay una gran variedad de tipos de humores diferentes. No obstante, una de las disposiciones principales de muchos de los tipos de humorismos radica en:

[...] esa «acre disposición a descubrir y expresar el lado ridículo de lo serio, y el lado serio de lo ridículo humano», de que habla Borghi, convendrá

a Swift y demás humoristas burlones y mordaces como él, pero no a otros, ni es concluyente este modo de enfocar el humorismo, según observa Lipps oponiéndose a la teoría de Lazzarus, quien también considera que el humorismo es sólo una disposición del ánimo (Pirandello, 1946, p. 177).

Estos humoristas mordaces y burlones tienen como objetivo proponer nuevas perspectivas insólitas acerca de los valores convencionales asociados a lo serio. La ridiculización en esta categoría del humor cobra el sentido bélico señalado por Baudelaire, puesto que realiza una arremetida contra el sistema oficial de la sociedad. Del mismo modo, se puede observar esta tendencia en el capítulo seleccionado de *La tournée de Dios*, en la cual se intenta develar lo ridículo en la seriedad de los conceptos de la humanidad.

En la carretera continúa el lento desfile, la enorme serpiente de autos y de sombras humanas.

—¡Cuidado con atropellar. . . animal!

—Pues sálgase de la carretera y vaya por el campo.

—¡El campo “está ocupado”!. . .

—En el campo no cabe un alfiler. ¿No lo sabe usted ya, so idiota?

—¡Más le valía a usted tener un poco de. . .!

—¡Usted a mí. . .!

Desde el estribo de un “Ford” interviene un fraile dominicano:

—¡Hijos míos, hijos míos, no regañen la víspera de la presencia de Dios... (Poncela, 1978, p. 137).

Esta es una tarea de desmitificación de las ideas engañosas que instaura el tiempo esencialmente decadente en el que el autor asegura que vive. La idea seria de la solidaridad social en esta ocasión es ridiculizada de forma mordaz mediante el desajuste de la escena con la aparición del fraile dominicano que maneja un lujoso Ford. Así mismo, el concepto de Dios no se instaura como uno carente de todo rol civilizador, sino más bien como uno que engendra disputas que reducen a los sujetos a condiciones animalescas, tal como se señala en el texto. De este modo, el fraile, en vez de presentar una solución solidaria a la problemática entre los automovilistas, los censura mediante la alusión a la divinidad.

Finalmente, es posible recalcar que en estas escenas presentadas en el capítulo de la novela de Jardiel Poncela, el humor es utilizado como un arma para desenmascarar los aspectos decadentes de la cultura moderna. De este modo, pese a que la perspectiva belicista de la risa es la misma, la propuesta de Gironde es distinta, puesto que su carácter humorístico es un gozo y padecimiento angustiante de la decadencia. La reacción del autor del español frente al declive de la humanidad hacia el salvajismo es de explícito repudio. Por lo tanto, en el poeta argentino se podría recalcar que el uso del humor es más bien de carácter negativo, mientras que en el del humorista español tiene como función realizar una destrucción positiva contra aquellos valores obsoletos y engañosos, como el progreso.

CONCLUSIÓN

Finalmente, como ha sido mencionado, es posible experimentar en ambos autores un diálogo entre la decadencia y el humor. En el poema «24», de Oliverio Gironde, hay una representación clara de un tiempo en constante declive que se demuestra en la angustiada certidumbre de la muerte que enferma a todos los personajes de la ciudad. En el caso del capítulo «Los doce primeros kilómetros de la carretera de Andalucía en la noche del 9 al 10 de mayo» de *La tournée de Dios*, autoría de Jardiel Poncela, se evidencia también una clara idea de decadencia asociada a la pérdida de la humanidad en el hombre, reducido a su condición animal. Sin embargo, tal como se señaló anteriormente, en ambos fragmentos analizados se puede observar asimismo la presencia de un humor específico a cada escritor, que se posiciona frente a esta corrupción y malestar. Mientras el poeta argentino lleva a cabo un humor que se solaza en los aspectos destructivos de la muerte y que banaliza los sufrimientos que produce, el novelista español realiza un humor crítico que ridiculiza los aspectos convencionalmente serios de la sociedad, para así mostrar el engaño producido por el discurso del progreso moderno, que oculta el de la decadencia. Sería de gran interés observar tal vez un análisis de mayor extensión sobre la plenitud de las obras de los dos vanguardistas relacionadas a esta problemática.

De este modo, la investigación podría derivar en un trabajo de mayor amplitud acerca del humor vanguardista relacionado con la idea de decadencia.

REFERENCIAS

- Borges, J. L. (2008). *Obra poética I*. Madrid: Alianza.
- de Torre, G. (2001). Génesis del ultraísmo. In V. de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939* (pp. 234-238). Barcelona: Crítica.
- Borges, J. L. (2002). Anatomía de mi Ultra. In J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (pp. 132-133). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (2002). Ultraísmo. In J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (pp. 133-138). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (2002). Mural Prisma N°1. In J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos críticos y programáticos* (pp. 138-140). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez de la Serna, R. (2002). *Trampantojos*. Madrid: Clan.
- Gómez de la Serna, R. (1943). *Lo cursi*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gómez de la Serna, R. (1943). *Ismos*. Buenos Aires: Poseidón.
- Gómez de la Serna, R. (1988). *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2002). *El caso Wagner*. Madrid: Siruela.
- Girondo, O. (2011). *Espantapájaros (al alcance de todos)*. Buenos Aires: Losada.
- Poncela, E. J. (1978). *La tournée de Dios: novela casi divina*. Madrid: Salomon Hnos.
- Simmel, G. (2000). El conflicto de la cultura moderna. *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, 315-330.
- Molina, E. (2011). Prólogo. In O. Girondo, *Espantapájaros (al alcance de todos)* (pp. 9-15). Buenos Aires: Losada.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Escarpit, R. (1960). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Paz, O. (1972). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barrales.
- Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.
- Pirandello, L. (1946). *El humorismo*. Buenos Aires: El libro.
- Bergson, H. (1943). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Calinescu, M. (1991). La idea de decadencia. In M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad* (pp. 149-219). Madrid: Tecnos.