

Sobre las novelas de Enrique Jardiel Poncela

POR

MARIA CARMEN ESCUDERO MARTINEZ

La narrativa de Enrique Jardiel Poncela, como casi toda su obra, ha de ser calificada con justicia de original; efectivamente, hay cierta frescura innovadora en sus técnicas y sus temas, si no completamente nuevos, sí resultan renovados por el tono utilizado, un tono acre que, en muchos casos, se puede calificar abiertamente de humorístico.

Su producción novelística no fue muy dilatada, prácticamente se reduce a sus cuatro novelas grandes que tuvieron un gran éxito editorial, a pesar de lo cual y de su predilección por el género, que confiesa en más de una ocasión, podemos decir que no escribió novelas a partir de 1932, fecha en que acabó *La «tournée» de Dios*, pues únicamente encontramos con posterioridad breves narraciones humorísticas del tipo de *El naufragio del «Mistinguett»*.

Técnicamente hay que destacar lo novedoso de sus títulos, extraordinariamente comerciales, sus diálogos con el lector, que abren una perspectiva más al relato, con el consiguiente desplazamiento del centro de gravedad y el juego de puntos de vista que facilita extraordinariamente la aparición del humor, sus originales y expresivos dibujos junto a otros efectos de tipografía ya advertidos por Baquero Goyanes, quien dice: «La utilización de efectos tipográficos como los citados parece adecuada en novelas de carácter burlesco o humorístico, a los que



pudiera agregarse en nuestras letras el de Jardiel Poncela, tan original a veces, en la organización tipográfica de sus novelas» (1).

Por lo que se refiere a sus personajes aparecen deformados grotescamente, con la única excepción de Dios que está revestido de una extraña majestad; lo más frecuente es que carezcan de una personalidad clara, tanto es así que, en las distintas novelas, sobre todo en el caso de los personajes femeninos, parece que es uno sólo el que surge una y otra vez con muy ligeras modificaciones en sus circunstancias vitales. A esta estilización contribuyen tanto el humor como la corriente surrealista imperante en estos momentos.

Las situaciones resultan en más de un caso inverosímiles, cosa que no parece importar mucho al autor que, incluso, ironiza sobre ello; en una ocasión en «Espérame en Siberia, vida mía», ante el encuentro hartamente improbable de los protagonistas, el relato se interrumpe y un lector protesta diciendo que semejantes coincidencias sólo se dan en las novelas, a lo que el autor contesta: «¿Y esto qué es? ¿Un libro de álgebra?» (2). En más de un momento llegan incluso a rozar lo absurdo, no están razonablemente motivadas y más bien parecen ser el resultado de un sueño.

Estos relatos tienen como principal objetivo la ridiculización de las novelas eróticas tan frecuentes en la época. Efectivamente, las tres primeras novelas extensas de Jardiel son parodias de este tipo de literatura, así lo declara el autor en el prólogo de la primera de ellas, «Amor se escribe sin hache». Su mayor esfuerzo iba dirigido a denunciar los falsos tópicos que este tipo de narrativa había generalizado, contrarrestándolos con sus propias ideas sobre el erotismo.

Por lo tanto, el círculo en el que se desarrollan los acontecimientos de «Amor se escribe sin hache», «Espérame en Siberia, vida mía» y «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?» es muy estrecho. Empeñado el autor en transmitirnos únicamente su visión negativa de la vida y su fundamental misoginia, reduce el espacio vital de sus personajes hasta extremos inverosímiles, sin que jamás aparezcan preocupaciones sociales, políticas, etc. Hay autores (3), sin embargo, que piensan que este olvido es consciente y constituye un modo de fustigar a este tipo de sociedad relajada; por mi parte nunca he comprobado que

(1) M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Ed. Planeta, Barcelona, 1972, pág. 231.

(2) E. JARDIEL PONCELA, *Espérame en Siberia, vida mía*, tomo V, obras completas, pág. 285.

(3) F. C. LACOSTA, *El humorismo de Enrique Jardiel Poncela*, Hispania XLVII, septiembre de 1964, núm. 3, pág. 503

sea ésta la dirección que tiene la agresividad de Jardiel, sus críticas nunca fueron para esta forma de vida brillante que refleja en sus novelas y que él mismo practicó cuando se lo permitieron sus ingresos. Estos miopes horizontes se amplían, sin embargo, en su cuarta novela, «La "tournée" de Dios», donde las digresiones pasan a tratar temas más ambiciosos: religión, política, sociedad, etc., y el tono paródico de las obras anteriores se convierte en francamente humorístico.

En su estudio de estas obras Eugenio García de Nora afirma que las creaciones jardielas no se ajustan con exactitud al patrón del género novela por sus muchos elementos extranovelísticos (4). Efectivamente, las digresiones, sobre todo en «La 'tournée' de Dios» son amplias aun puestas en boca de los personajes; no obstante, una vez aceptado el razonamiento de Nora, ante la imposibilidad de hacer una más oportuna clasificación dentro de otro género, tendremos que seguir denominándolas novelas, tal como las consideró su autor. Por otra parte, lo que hace a estos relatos extraños incluso en un género tan abierto como la novela, es fundamentalmente la deformación grotesca de personajes, situaciones y argumentos que llegan hasta el absurdo y el cinismo y excentricidad del autor que, después de juzgarlo todo negativamente no ofrece soluciones para resolver las situaciones límite que ha planteado, porque su escepticismo todo lo considera inútil de antemano.

La absoluta deshumanización de estos personajes frívolos y carentes de sentimientos, lo extraño de la peripecia que viven, unido a la presentación deshilvanada del texto, que a veces nos recuerda la hoja de un diario cualquiera por sus llamativos titulares y sus encuadres, hacen efectivamente, que el conjunto resulte difícilmente clasificable.

Pasemos ahora al estudio pormenorizado de las obras.

«EL PLANO ASTRAL»

Vio la luz publicada en forma de folletón por *La correspondencia de España* en el año 1922 y merece, por la importancia de su temática en la vida y las creencias de Jardiel, un comentario algo prolongado.

La novela fue recomendada, aunque no premiada, por el Círculo de Bellas Artes. Por la fecha de su publicación, que coincide con la de novelas como *El espantoso secreto de Máximo Marville*, podemos deducir, «a priori», la ausencia del humor peculiar del autor en esta obra; y así es en efecto, tan sólo hay un momento en el que se habla de la

(4) E. GARCÍA DE NORA, *La novela española contemporánea*, tomo II, Gredos, Madrid, 1962, pág. 249.

muerte fulminante de la madre de Bessie, en el que el autor, lejos de tratar el asunto con un tono medianamente sentido, lo hace con ligereza, pues la frivolidad del personaje le mueve a ello:

«Nadie pudo saber de qué había muerto. Los médicos achacaron su fin a una embolia; Atanasio Gray, que conocía a su mujer bastante mejor que los doctores y que se había enterado de lo sucedido aquella tarde en el Club, comprendió que Betsy había muerto de una rabieta (5).»

Según explica un poco más abajo el autor, el incidente tuvo lugar por haber sido considerada poco interesante; en este breve episodio vemos, pues, un destello del temperamento irónico de Jardiel, de su desdén por palabras y formas trascendentales.

Hemos advertido que era el tema de la novela lo que nos interesaba, ya que su estructura y estilo poco tienen de novedoso. El autor sitúa la acción en un ambiente inglés y desarrollada entre varios sabios que, conforme aparecen, son descritos por la voz omnisciente del narrador (6); pero, el tema tratado, que ya el mismo título nos indica, sí que resulta interesante, no ya novelísticamente, sino como fiel reflejo de la preocupación del autor por las cuestiones del más allá. Jardiel siempre confió en las posibilidades de comunicación entre los muertos y los vivos. Es curiosa la anécdota contada por él mismo en el prólogo de «Cuatro corazones con freno y marcha atrás» (7), donde nos refiere cómo, dada la dificultad que entrañaba el tema elegido para esta comedia, que nunca había podido concluir a pesar de sus frecuentes intentos, recurrió, como último extremo, a consultar con su madre, muerta cuando él sólo contaba dieciséis años. Para ello marchó a Quinto de Ebro, donde ella estaba enterrada y, a la vuelta de su visita, encontró la posible solución de la complicada trama de su comedia, cosa que atribuyó, sin lugar a dudas, al influjo de su madre, no materializado en palabras y sugerencias, pero no por ello menos real.

También, cercana su muerte, dijo a sus hijas, según testimonia Eva (8), que, si existía la posibilidad de la comunicación después de la muerte, las protegería siempre.

Quizá por estar muy arraigada en él tal creencia, utilizó en su teatro, con alguna frecuencia y la máxima naturalidad, la aparición material

(5) E. JARDIEL PONCELA, *El plano astral*, tomo V, pág. 938.

(6) E. JARDIEL PONCELA, *El plano astral* tomo V págs. 922-923.

(7) E. JARDIEL PONCELA, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, tomo I, páginas 867 y ss.

(8) EVA JARDIEL PONCELA, «Así era mi padre», *Sábado Gráfico*, número 753, 6 de noviembre de 1971.

de espectros, el ejemplo más logrado es el de *Un marido de ida y vuelta*.

La novela que nos ocupa tiene por argumento las experiencias llevadas a cabo por una serie de sabios que se mantienen en relación mediante unas periódicas reuniones en casa de uno de ellos, Tom Greenwood. El hijo de éste, Jack, es un poderoso «medium», por lo que resulta la persona idónea para llevar a cabo una experiencia que propugna su propio padre, quien ha inventado un aparato, el telepsíquico, para poder recibir señales del más allá. Como consecuencia de su desesperación ante el próximo final de su gran amor, Bessie Gray, víctima de una enfermedad desconocida, Jack se pone a disposición de los sabios para servir de mediador entre el plano físico y el astral. Su muerte, sin embargo, no va a servir para nada por lo que permanece el interrogante entre el tono afirmativo que, respecto a las cosas del plano astral, es patente a lo largo de toda la novela y el derrumbamiento final de todos los sabios producido por el fracaso. Todo queda en ambigüedades y dentro de un tono mustio, sensual y pesimista.

Los personajes, pese a las minuciosas descripciones con que les acompaña el autor, no tienen una identidad fija.

Aunque no es ésta una de las obras características de Jardiel, sí que aparecen en ella rasgos que serán constantes en su narrativa, por ejemplo su escepticismo frente a la virtud; uno de los personajes dice:

«Para mí, querida amiga, la virtud no existe, ni en el hombre ni en la mujer (9).»

y se extiende en pormenores sobre su teoría que nada tiene que ver y en nada atañe al tema principal, cosa grave si se tiene en cuenta la brevedad de la novela que nos ocupa.

También su misoginia tiene ocasión de aparecer al recordar al personaje de la madre de Jack, tipo frágil y poco coherente de una adúltera en el que el autor se recrea.

«AMOR SE ESCRIBE SIN HACHE» fue la primera novela larga de Enrique Jardiel Poncela. Se la editó Biblioteca Nueva, cuyo director, José Ruiz Castillo, le había sido presentado por Ramón Gómez de la Serna. La amistad de Jardiel con Ramón databa de antiguo, éste le invitaba con frecuencia a que le visitase en Pombo y aquí fue donde coincidió con el editor que, habiéndole oído en una charla de humoristas por la radio, que armonizaba el propio Ramón, pensó en crear una nueva colección de novelas de humor y le encargó una larga ya en su primera entrevista. Jardiel la terminó en 1928 y fue publicada al año siguiente.

(9) E. JARDIEL PONCELA, *El plano astral*, tomo V, pág. 924.

Dedicó su novela a su primera mujer, Josefina, de la que, en estas fechas ya se había separado y de la que, como se observa leyendo la dedicatoria, guardaba un delicado recuerdo:

«A la maravillosa y exquisita 'Nez-en-l'air' cuyo perfume predilecto compré muchas veces para poder recordar en la ausencia sus ojos melancólicos.
En recompensa a cuanto la hice sufrir; como recuerdo de los años felices en que vimos amanecer juntos y para que al leer este libro en alguna ciudad remota, comprenda que no he olvidado mi promesa (10).»

(«Nez-en-l'air» era el pseudónimo que Josefina utilizaba para firmar sus dibujos.)

Comienza la novela con «8.986 palabras a manera de prólogo» que redactó en agosto de 1928 en Fuenfría (Guadarrama); en estas líneas ofrece a los lectores su biografía bastante pormenorizada, unida a su retrato físico y moral y una síntesis de sus opiniones, creencias, costumbres, etc. y justifica todo ello afirmando no querer que le pase a sus lectores lo que a él le había ocurrido en múltiples ocasiones de interesarse por el autor de un libro y no poder obtener ningún dato acerca de él.

Al final de este prólogo incluye unas líneas tituladas «El amor y las mujeres», en las que nos traslada su particular opinión sobre el tema, ofrece una lista de «flirts» conseguidos hasta el momento y nos habla de su postura en cada una de estas conquistas en las que afirma que la iniciativa fue femenina para el comienzo de las relaciones y suya en su conclusión definitiva.

Como colofón habla de la justificación de la novela que surge para combatir el género erótico en boga en aquellos momentos, porque dichas novelas, según demuestra humorísticamente, inculcan ideas falsas y absurdas que deben ser criticadas:

«Para ello he escrito *Amor se escribe sin hache*, pues pienso que las novelas 'de amor' en serio sólo pueden combatirse con novelas 'de amor' en broma. Exactamente igual hizo Cervantes con los libros de caballerías, sin que esto sea osar compararme con Cervantes, pues entre él y yo existen notables diferencias; por ejemplo: yo no estuve en la batalla de Lepanto (11).»

(10) E. JARDIEL PONCELA, tomo VI, pág. 409.

(11) E. JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, tomo VI, pág. 437.

Si el prólogo no deja de ser original, mucho más lo es el epílogo. En él ofrece una lista minuciosa de todos los cafés nacionales y extranjeros en los que redactó la novela, lista en la que figuran varios vagones restaurantes de distintos trenes, por lo que queda probada la actividad constante de Jardiel; aclara a continuación que la asiduidad a tales establecimientos no le resultaba cara y detalla la suma total de lo gastado durante la redacción de esta novela, a la que se debe añadir, concluye, medio litro de tinta, con lo cual no se puede decir que la literatura sea un deporte caro.

Pero lo que resulta totalmente inédito en este epílogo es el apéndice donde se hace la crítica de la novela desde los puntos de vista de varios personajes ilustres imitando, además, el estilo de cada uno de ellos. Resultan realmente graciosas estas notas porque ha sabido captar lo característico de cada uno de los autores que hacen estas críticas ficticias; así las líneas de Pérez de Ayala están llenas de citas, de palabras griegas y rezuman intelectualismo:

«Dice Plutarco que yerran grandemente los que confunden al espíritu o inteligencia (nous) con el alma (psyché) y quienes confunden el alma (psyché) con el cuerpo (soma)... (12).»

Las de Azorín aparecen redactadas con su abundante puntuación característica; las supuestas declaraciones del novelista Alberto Insúa están plagadas de términos franceses que le dan un aire «snob» y que, por su abundancia, le ridiculizan:

«Esta novelita de Jardiel Poncela está bien, muy bien. Con inexperiencia, claro; le falta 'savoir faire'. Pero tiene gracia. Y 'charme' y un interés... novelesco... Hay demasiadas novelas de amor: 'ça dégoûte'... Este éxito no nos sorprende: conozco a Jardielito hace tiempo: sirve... 'il sert'... (13).»

En el trozo de Muñoz Seca es patente su exhuberancia, en el de Baroja su aspereza y en el de Valle su mal humor:

«El libro es una maravilla y tiene la gracia a montones, y la portada es preciosa, y está divinamente editado, y la tinta con que lo han impreso es buenísima.» (Muñoz Seca) (14).
«Me gusta el título; es gracioso. Ya veremos lo demás. A lo mejor lo demás también está bien. Para mí el toque está en no

(12) *Ibidem*, pág. 713.

(13) E. JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, tomo VI, págs. 713-714.

(14) *Ibidem*, pág. 714.

confundir con la mermelada de guindas la literatura.» (Pío Baroja) (15).

«No sé qué autor es ése, ni qué título es ése, ni qué libro es ése.» (Valle Inclán) (16).

El hecho de realizar por sí mismo la crítica de su obra resulta ya una prueba calificada de buen humor.

La novela se halla dividida en tres libros, el primero de ellos lo tituló «Terceto», nombre que hace alusión al tradicional triángulo de marido, mujer y amante, el segundo se llama «Dúo», pues sus protagonistas serán únicamente la mujer y el amante y el tercero y último, que protagonizará exclusivamente el amante, se titula «Romanza».

La trama argumental resulta un poco complicada: el amante, don Elías Pérez Seltz, alias Zambombo, es seleccionado por la protagonista de la novela, lady Sylvia Brums, eligiendo su nombre al azar en una guía telefónica. El marido de la heroína, Héctor Francisco de Arencibia, manda a Zambombo una circular a imprenta que solía enviar a cada nuevo amante de su esposa, con el fin de asegurarle que sus relaciones le tenían sin cuidado. A pesar de esta actitud abierta, Zambombo, para que el «mundo al revés» planteado sea perfecto, le reta a un duelo que se resuelve con la amistad de ambos a pesar de su disparidad de ideas (escepticismo de Arencibia e idealismo de Elías Pérez Seltz). Este, de acuerdo ya con Arencibia, parte de viaje con Sylvia tras asegurarle que había dado muerte al marido, cosa que no impresiona lo más mínimo a la protagonista.

Tras una serie de aventuras por Europa y América, Sylvia abandona a Zambombo que vuelve a España lleno de escepticismo y amargura por su soledad y su pobreza, consecuencia de la tan prolongada serie de viajes.

El final es igual de arbitrario que todo el conjunto; un antiguo amigo de Zambombo, Fermín, que aparece brevemente al principio de la novela, ha heredado de una forma extravagante siete millones de pesetas, de los que entregará tres a Zambombo, cosa que hará perder al protagonista parte de su escepticismo.

Es entonces cuando el autor se dispone a justificar el título de la novela, inexplicable hasta este último capítulo. Según una teoría de este Fermín, la desgracia de Zambombo proviene de haber dado excesiva importancia al amor, sin percatarse de que se escribe sin hace, letra

(15) *Ibidem*, pág. 711.

(16) *Ibidem*, pág. 711.

con la que comienzan, según él, todas las palabras que expresan algo importante en la vida.

Con su novela Jardiel pretendía ridiculizar al género erótico que tan en boga estaba en aquel tiempo y la serie de columnas que lo sostenían, para ello empieza por deshumanizar convenientemente a los personajes que van a protagonizarla con el fin de que todos sus actos, al no comprometernos sentimentalmente por tratarse casi de tristes marionetas, nos parezcan ridículos y nos produzcan risa. Paradójicamente, sin embargo, al acabar de leer la novela, nos invade un escepticismo atroz similar al que ataca al protagonista.

Lady Sylvia Brums es, según su propia declaración (17), una heroína de novela; el solo hecho de que el autor haga que su personaje conozca y exprese su realidad ficcional es muy significativo, pues el lector, ante tal declaración, tiene la impresión inequívoca de lo convencional del relato. Jardiel no se priva de hacer una descripción pormenorizada de su personaje, tal y como se puede encontrar en cualquiera de las novelas que pretendía criticar, pero su modo de hacer difiere del que era común; en primer lugar encuadra todos los párrafos descriptivos con una especie de llave colocada a la izquierda formada por unas letras de tamaño abultado en las que se puede leer «Descripción de Sylvia». Así encuadrada para que no pase inadvertida del lector y para aclarar irónicamente que no le eran ajenos los métodos utilizados por los novelistas que criticaba, Jardiel no duda en recrearse en esta descripción paródica.

Con anterioridad a ella ya nos había presentado a la protagonista en el momento de realizar su «toilette» rodeada por una manicura, un pedicuro, una masajista, un peluquero y una doncella, al tiempo que leía un libro sostenido por un atril, ya que ella misma difícilmente podría sujetarlo solicitada por tal número de manos; el capítulo se titula «La vida extraordinaria que se ve obligada a llevar una protagonista de novela para no dejar de serlo», y el efecto cómico de la acumulación y la impresión de maniquí que nos causa lady Sylvia, así vapuleada ya no la abandonará a lo largo de toda la novela; sus caprichos y sus movimientos siempre nos resultarán mecánicos y la veremos actuar como por resortes, nunca movida por un sentimiento, por ejemplo, lo que la hace interesarse por Zambombo en su primer encuentro es un triple salto mortal ejecutado por éste.

Pocos elementos más caracterizarán a Sylvia a lo largo de este extenso relato fuera de su aristocracia, su dinero y su distinción que nos

(17) E. JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, tomo VI, págs. 501-502.

insinúa el autor con la reiterada descripción de sus modelos y con la percepción de un perfume que es como su aura y que Jardiel llama, con la mayor soltura, «lirios tumefactos».

El amante, Zambombo, y el marido, Arencibia, podrían confundirse en un mismo carácter porque ninguno posee rasgos peculiares; Zambombo surge en la novela como un joven candoroso e ilusionado, muchas veces se le califica de provinciano en abierta oposición con el cosmopolitismo de su compañera. Arencibia es, sin embargo, el hombre escéptico que ha vivido mucho, pero, curiosamente, al final del relato, Pérez Seltz es un hombre derrotado, amargado, casi un nihilista y, cuando va a visitar a su antiguo conocido con el fin de sentirse acompañado por alguien que piense igual, le encuentra convertido en lo que él había sido, un hombre ilusionado con el amor de una muchachita que piensa recién salida del colegio y que Zambombo ha conocido como amante de un ladrón internacional en uno de sus viajes. La angustia del protagonista llega a su culminación entonces al pensar que toda ilusión, incluso la más sólida, tiene pies de barro como esta de Arencibia. La desesperación total expresada a través del personaje de Zambombo quizá tuviera su raíz profunda en la penosa experiencia que el autor había tenido con el abandono reciente de su mujer.

Aparte de estos personajes que componen el clásico triángulo hay otro en el relato que es preciso destacar aquí, se trata del doctor Flagg, que aparecerá también en «La "tournée" de Dios». Flagg es físicamente grotesco, tripudo y de cara ancha, pero se destacará por su extraordinaria capacidad para inventar mentiras; con ellas no trata de engañar porque son tan tremendas que nadie las creería, por ejemplo, su supuesta amistad con el faraón Amenophis y sus viajes con él. Flagg miente sin que tampoco surja por ello la ambigüedad, ni se resquebraje la escala de valores, sus mentiras son tan sólo un escape hacia la fantasía sin ninguna clase de trabas, hacia la imaginación sin límites que tanto defendió Jardiel, sobre todo en su teatro.

La estructura de la novela no resulta demasiado nueva; el libro primero está dedicado a la presentación de los personajes, a la historia de su encuentro y al comienzo de sus relaciones. El libro segundo recoge la vieja estructura del viaje, con la que los amores de Sylvia y Zambombo tienen los fondos más variados; naturalmente, gracias a esta ficción van apareciendo sin ningún trauma los más extraños personajes: Honorio, Lips, el «célebre ladrón internacional», como es presentado por lady Brums, como si del más noble oficio se tratase, el mentiroso doctor Flagg, los excéntricos ingleses que frecuentan el palacio de lady Brums

en Londres, y la graciosa compañía teatral de González-Fernández, que Zambombo encuentra en la isla desierta; esta compañía realizaba su viaje de vuelta desde América a nado por no tener dinero para el pasaje. Naturalmente tal cosa resulta inverosímil, pero ésta es una característica definitoria de la novela, no algo aislado. Jardiel además se recrea en estas sinrazones y, no contento con la travesía a nado, le hace decir al primer actor de la compañía mientras braceaba:

«A ver, Emilita... No es cosa de estarse sin hacer nada. Vamos a pasar una escena que tenemos floja (18).»

Y acto seguido comienza a recitar.

También hay un naufragio a los que tan dado era Jardiel y la isla desierta a la que arriban Sylvia y Zambombo tras él resulta ser de alquiler, igual que ocurre en «Cuatro corazones con freno y marcha atrás».

El viaje consigue otra cosa más: la desmitificación de algunos lugares que, en las novelas eróticas al uso, se consideraban exóticos y caldo de cultivo idóneo para que floreciera el amor-posesión, tema único de tales obras. Por eso Jardiel titula así algunos capítulos de su novela:

II.—«En París se ama igual que en Madrid.»

III.—«En Rotterdam se ama igual que en Madrid y que en París.»

IV.—«En Londres se ama igual que en Madrid, que en París y que en Rotterdam.»

V.—«En las islas desiertas se ama igual que en París, que en Rotterdam y que en Londres.»

Con lo que demuestra que el marco no resulta esencial y que la monotonía acaba por ahogar a los amantes a pesar de su extraordinario recorrido.

El viaje acaba con el comienzo del libro tercero que nos presenta a un Zambombo escéptico, desengañado de la vida, del amor y de las mujeres, a las que odia de una manera profunda, por lo que se incluye en este capítulo una «divagación sobre el misoginismo»; pero el libro no podía acabar con tal amargura por lo que el autor no tiene inconveniente en inventar un episodio más, desligado, como bastantes de los anteriores, de la acción principal, es la fabulosa e increíble herencia de Fermín por haber acompañado a un millonario muerto a su última morada y que compartirá con su amigo Zambombo, cosa que a éste le disparará bastante sus amarguras y su agresividad.

(18) E. JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, tomo VI, pág. 671.

La novela se desarrolla en un universo figurado, aunque con un estilo realista, afirmación que puede parecer paradójica, pero que no lo es. El autor describe pormenorizadamente todo aquello que rodea a Sylvia y Zambombo, pero como ambos personajes se caracterizan por su aproblematicismo y nunca llegan a considerar serenamente nada, sino que viven alucinados, resulta descrita de forma realista una parcela tan pequeña de la realidad, de forma tan exclusiva y con tal abandono de lo que la rodea que surge un universo anormal, figurado, extraño.

La tipografía en las novelas de Jardiel es algo que hay que considerar especialmente; la abundancia y originalidad de sus variantes tipográficas nos hacen reír en más de una ocasión, así, por ejemplo, cuando se trata de hablar de la muerte del segundo marido de Sylvia, reproduce la tarjeta fúnebre con sus gruesos trazos negros en mitad de la página (19), en lugar de poner una fecha se pinta la hoja del calendario correspondiente (20) o pinta el mojón indicador del kilometraje en una carretera (21), o, para indicar que pensó a la velocidad del rayo, dibuja uno (22), o reproduce el plano de las habitaciones de lady Brums en el hotel de París con el recorrido realizado por Zambombo (23), o la graciosísima carta, en simulados caracteres jeroglíficos, que Flagg asegura le dejó el faraón Amenophis para comunicarle su marcha (24)...

No es ésta la única originalidad de esta novela; Jardiel, con su quehacer deshilvanado, en mitad de un capítulo para la acción y comienza cualquier descripción cursi que incluso destaca poniéndole un título, así por ejemplo:

«Breve intermedio lírico.
 ¡Divina y callada noche de Rotterdam!
 ¡Noche de Rotterdam...!
 ¡Divina y callada...!
 ¡Noche de Rotterdam, con tus canales dormidos...!
 ¡Caminos, canales y puertos...! (25).

La intención paródica resulta obvia.

En estas novelas, donde todo tiene cabida, resalta, sin embargo, el procedimiento del diálogo directo de autor y lector. En estas conversaciones el autor anima a continuar la lectura:

-
- (19) E. JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, tomo VI, pág. 450.
 (20) *Ibidem*, págs. 509-10-11-12-13.
 (21) *Ibidem*, pág. 531.
 (22) *Ibidem*, pág. 562.
 (23) *Ibidem*, pág. 583.
 (24) *Ibidem*, pág. 617.
 (25) *Ibidem*, pág. 625.

«El lector puede pasar al tercero (se refiere al libro). Es mucho más corto. ¡Animo! (26).»

o realiza el comentario de su propia obra:

«Bueno, ¿y de esto qué me dicen ustedes? (27).»

dice resaltando humorísticamente una frase cursilísima. Pero también hay ocasiones en que no recurre a la nota para hacer su autocrítica o su autoelogio, simplemente interrumpe la narración y realiza su propio panegírico:

«Autoadmiración. Con cuatro brochazos, señores, he descrito una reunión aristocrática en el palacio de lady Brums en Park-Lane. Estoy admirado de mí mismo...» (28).

De tal forma dio cabida a todo en sus relatos Jardiel que, en esta novela, llega a hablar de una tercera edición, haciéndose propaganda al presuponer que la novela se iba a vender tanto (29).

La ironía de la novela llega a muchos otros rincones además de recaer sobre las novelas eróticas; critica fundamentalmente el fenómeno teatral en sus diversos aspectos, así, buscando un lugar idóneo por despoblado y solitario para un duelo dice:

«Se propuso la sala del teatro Infanta Beatriz a la hora de la función...» (30).

o critica la situación precaria de los actores en el episodio de la compañía González-Fernández y a los críticos, concretamente a Díez Canedo, a quien acusa de no conocer la obra de Eurípides (31).

En otras ocasiones la ironía recae sobre la pseudo cultura, la que sólo está en las apariencias y para ello pone citas que no vienen a cuento (32) o falsas, con apariencia de verdaderas, para dotar de un pedantesco tono doctoral a la novela (33). Otras veces la crítica es de las traducciones demasiado apegadas a la letra, con resultados tan pintorescos como el que sigue:

(26) *Ibidem*, pág. 671.

(27) *Ibidem*, pág. 688 N.

(28) *Ibidem*, pág. 633.

(29) *Ibidem*, pág. 501.

(30) *Ibidem*, pág. 529.

(31) *Ibidem*, pág. 689.

(32) *Ibidem*, pág. 473.

(33) *Ibidem*, págs. 512-3 N.

«¡Oh! ¡Mi todo pequeño!... ¡Que yo te amo...!... (Traducción hecha con el sistema que emplean los traductores profesionales y algunos otros, que no siendo profesionales tampoco saben traducir.)» (34).

La ridiculización directa de las novelas eróticas que pretendía llevar a cabo se puede observar a lo largo de toda la novela, pero resulta patente en algunas ironías del propio argumento por él utilizado como la siguiente:

«(Por lo demás, el hecho de que una dama de la aristocracia inglesa venga a nuestro domicilio y se desnude por completo para hablar con nosotros ocurre todos los días y ya no le extrañará a nadie.)» (35).

En más de un momento hace uso del absurdo en la narración quizá para acabar de cerciorar al lector sobre el tipo de obra que tiene delante. Así aparecen los diálogos inconexos:

—El agua es bastante potable.
—Sí. Yo siempre que tengo caliente el radiador del coche vengo aquí.
—¿A llenarlo de agua?
—No. A tomarme una copita de anís del Mono (36).

o las respuestas en las que la pregunta se ha tergiversado aprovechando una improbable ambigüedad:

—Cuéntame. ¿Cómo has llegado a ser chófer?
—Un poco delicado de la pleura (37).

A veces el absurdo surge de las actuaciones, por ejemplo la del doctor que, en lugar de atender al paciente desmayado por una conmoción se dedica a pronunciar una conferencia pormenorizada sobre las causas que han hecho llegar a tal estado a aquella persona (38).

Su comicidad lo mezcla todo consiguiendo una prosa sumamente entretenida así, hablando de los sucesivos peluqueros de Sylvia dice:

«...antes otro, que era alemán y mucho antes otro, que era bizco...» (39).

(34) *Ibidem*, pág. 573 N.

(35) *Ibidem*, pág. 499.

(36) *Ibidem*, pág. 460.

(37) *Ibidem*, pág. 464.

(38) *Ibidem*, pág. 526.

(39) *Ibidem*, pág. 442.

Es muy frecuente el juego de palabras con el que se logran chistes muy agudos entre los que podemos destacar:

«Mis amores han sido hasta ahora superficiales como una hectárea.» (40).

«... los hombres y las mujeres, esas dos terribles plagas que comenzaron por repartirse una manzana y han acabado por repartirse calles enteras» (41).

Resulta, sin embargo, curioso el que una novela escrita con la comicidad y la ironía que se puede observar en algunos de los párrafos transcritos, pueda también expresar una tan honda desesperación y amargura. En conjunto, la amalgama de ambas cosas no deja de ser extraña.

¡ESPERAME EN SIBERIA, VIDA MIA!

Ante el éxito editorial que supuso *Amor se escribe sin hache* Jardiel tuvo la oportunidad de escribir, también para Biblioteca Nueva, una segunda novela larga. La realizó durante 1929 y se publicó en 1930, se llamaba *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, y el autor la definió como una novela de aventuras «... uno de esos folletines de peripecias que inició Homero —¡cuánta irreverencia, Virgen Santa!— con la *Odissea...*» (42), dice en lo que titula «Siete gotas de cóctel de prólogo».

Aquí explica cómo, al no encontrar el lector moderno un interés elevado en aventuras por lugares lejanos como podrían ser los polos, las selvas de Africa, etc., que habían dejado de ser ignotos, decidió que su novela de viajes y aventuras se realizara por Europa, con lo cual adquiriría un carácter muy cercano al de *Amor se escribe sin hache*.

Aclara también en este prólogo que el personaje de la protagonista se inspiró en una amiga con la que intimó por aquellas fechas; en «Misterio femenino» (43) ofrece más detalles de esta mujer, como, por ejemplo, que era mejicana y una figura teatral muy conocida en el Madrid de 1923.

Y, sin más, da comienzo a la novela que consta de un «pórtico» y dos partes. En este «pórtico» realiza la presentación de los principales personajes: Mario Esfarcies, Palmera Suaretti y el marqués del Corcel de Santiago con sendas descripciones; resulta especialmente

(40) *Ibidem*, pág. 472.

(41) *Ibidem*, pág. 497.

(42) E. JARDIEL PONCELA, *Espérame...*, tomo V., pág. 9.

(43) E. JARDIEL PONCELA, *Obra inédita*, tomo VI, pág. 732.

humorística la de la protagonista tras de la cual incluye la siguiente aclaración:

«Dispensen ustedes, pero cuando se trata de hacer la descripción de una mujer linda no hay más remedio que decir las tonterías propias de los novelistas consagrados...» (44).

Acabadas las correspondientes descripciones el autor realiza un salto atrás en el tiempo para ponernos en contacto con los acontecimientos más destacables de la vida de sus personajes. Concretamente en el caso de Palmera, el «flash back» retrocede hasta su infancia.

El argumento es como sigue: Palmera Suaretti, actriz de revista frívola, es cortejada por el marqués del Corcel de Santiago, don Ernesto Raburrieta, que aspira a ser su amante, cosa que no consigue por el interés que Palmera tiene por su joven vecino, Mario Esfarcies, quien va a contraer matrimonio próximamente. En su despedida de soltero Mario bebe con exceso, lo que le produce, al día siguiente, un dolor profundo que su viejo amigo, Joaquín Fäber, a quien acude a consultar, le asegura que se trata de un cáncer estomacal, con la única finalidad de amargarlo un poco. Mario, en tal situación, decide suicidarse antes que esperar a morir de la enfermedad, pero, después de quince intentos frustrados, pasa a encargarse su muerte a una asociación de asesinos. Una vez contratado el asesinato, comete la imprudencia de hacer testamento a favor de su amigo Fäber, quien aumentará la tarifa de Manuel Roa, alias «el Poresosmundos», asesino encargado del trabajo, de treinta y cinco pesetas a cincuenta mil, en su impaciencia por entrar en posesión de la herencia.

Mario, ante la proximidad de la muerte, siente pánico y huye del país, citándose en Siberia con Palmera, única persona que le había apoyado en los momentos más difíciles. Sus prodigiosas aventuras se recogen en la parte segunda; el personaje corre huyendo de peligros cada vez más cercanos y cuando todo ha acabado y ha subsanado el error cometido al hacer testamento a favor de Fäber, revocándolo, cae por las escaleras de su casa de Madrid fracturándose el cráneo, lo que le produce la muerte.

El argumento tiene muchas coincidencias con el que utilizó en una comedia realizada en 1928 en colaboración con Felipe Moreno, que se llamaba *No se culpe a nadie de mi muerte* (45), comedia repudiada por

(44) E. JARDIEL PONCELA, *Espérame...*, tomo V, pág. 27.

(45) Publicada en *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, de MANUEL ARIZA VIGUERA, Ed. Fragua, Madrid, 1974, págs. 213 y ss.

Jardiel, cuyo protagonista, Narciso, joven aristócrata, está cansado de la vida y a nada encuentra sabor, pero, cuando se ve amenazado por un asesino y cree su muerte cercana, decide que todo merece la pena y se cura de su melancolía.

A pesar de la similitud de ambos argumentos, el tono utilizado difiere mucho, en la obra de teatro todo acaba con un tópico final feliz, mientras que en la novela los acontecimientos adquieren un cariz totalmente distinto. Mario Esfarcies, que había recorrido Europa de una a otra punta amenazado constantemente por una pandilla de asesinos, espoleados por una fuerte recompensa, sale una y otra vez con bien de tales lances y, cuando todo ha acabado, su muerte resulta absurda porque nos recuerda a un muñeco cuyos resortes se hubieran roto repentinamente, casi inopinadamente, sucumbiendo a una causa acorde con su dimensión de juguete.

Tampoco se puede decir que los otros personajes tengan más humanidad; hablan, gesticulan y se mueven en un remedo de vida, pero su actividad está excesivamente limitada y no resultan personajes proteicos, sino simples mecanismos. Mario Esfarcies, rentista, no tiene preocupaciones profesionales y todo su mérito reside en su apostura. En cuanto a Palmera Suaretti poco difiere de la Lady Sylvia Brums de *Amor se escribe sin hace*, a pesar de que el autor afirme tomar distintos modelos de la realidad para una y otra; fuera de que aquella era aristócrata y ésta «vedette», no existen más diferencias, pues sus trajes, sus perfumes sofisticados y su actitud son semejantes. Tampoco será muy diferente Vivola Adamant, la protagonista de «Pero..., ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?», novela en cuyo prólogo el autor declarará que no se le daba otro tipo femenino distinto. Jardiel, en cuyo teatro aparecerá alguna que otra mujer espiritual, no dejará en sus novelas lugar más que para estas deshumanizadas y elegantes damas a las que, en alguna ocasión, compara a las bombillas:

«Porque eran frágiles.
Porque vivían gracias al filamento *metálico*.
Porque presumían de transparentes.
Porque irradiaban calor.
Porque aumentaban su luz cuando iban a fundirse.
Porque eran imprescindibles en los salones.
Porque estaban vacías por dentro.» (46), concluye con su fundamental misoginia.

(46) E. JARDIEL PONCELA, *Espérame...*, tomo V, pág. 116.

Las protagonistas de estas novelas tienen una apariencia perfecta, ya que prácticamente carecen de otra actividad que no sea su arreglo personal, sin embargo, su moralidad deja mucho que desear, Jardiel no deja de mencionarlo tampoco en esta ocasión, reforzado con un irónico juego de palabras:

«¡Ya no se pueden buscar virtuosas ni entre las violinistas...!» (47).

Todos los personajes adolecen de idéntico vicio, su superficialidad; no son proteicos, carecen de sentimientos y sólo viven para lograr su propia diversión, ya que en ningún caso trabajan y, para nada, se habla entre ellos del mérito del esfuerzo, poseen dinero y su única aventura vital radicarán en la forma de gastarlo.

La Suaretti es asediada por un viejo marqués cuya vida aparece sintetizada por el autor en un cuadro sinóptico en el que lo más notable son las sucesivas enfermedades sufridas (anginas, paperas, etc.).

El único que trabaja es Fäber, que está deseando dejar de hacerlo; su presencia en la novela da pie a Jardiel para realizar la crítica de la medicina y de los médicos en las múltiples conversaciones que el personaje mantiene y al transcribir su pensamiento pesimista. Por ejemplo:

«La medicina es el arte de acompañar con palabras griegas al sepulcro.» (48).

«Un médico significaba tanto como un empleado de Correos, pues mientras éste mataba los sellos, el otro utilizaba los sellos para matar.» (49).

O cuando Mario le decía:

—Viviendo tú yo no buscaría jamás otro médico.

Y Fäber replicaba:

—Eso es muy razonable, pues cada hombre debe tener suficiente con un solo verdugo (50).

Hay que destacar la aparición en la novela de personajes situados al margen de la ley, aunque en este caso no se trate de ladrones, tipo que tanta trascendencia logrará en el teatro de Jardiel, sino de asesinatos. Mario, hartado de atentar contra su vida sin efectividad, decide acu-

(47) E. JARDIEL PONCELA, *Espérame...*, tomo V, pág. 318.

(48) *Ibidem*, pág. 99.

(49) *Ibidem*, pág. 98.

(50) *Ibidem*, pág. 101.

dir a una asociación de criminales, la «Unión General de asesinos sin trabajo», cuyos componentes, de previo acuerdo, habían establecido una tarifa de precios por distintos tipos de asesinato. Cuando Mario discute con el «Poresosmundos» el precio del suyo propio, el tono utilizado es tan natural, siendo lo tratado de índole tan extraña que, por su misma inadecuación, nos mueve a risa; pero el punto culminante surge cuando el propio Mario debe tranquilizar y consolar a su asesino, emocionado por la proximidad de su muerte, con lo que se llega a conseguir un ingenioso «mundo al revés» al tiempo que el humor negro más regocijado:

«Vamos, vamos, ¡un poco de valor!... —le pidió Mario—, después de todo, usted es hábil y me va a matar en un segundo... ¡Anímese!» (51).

Esa inversión del mundo no es infrecuente en la narrativa de Jardiel, como tampoco lo son las situaciones inverosímiles; por ejemplo, en su desesperada huida por Europa, Mario encuentra en París a un hombre que, tullido de ambas piernas, se dedica a viajar a través del mundo a pie, o, más exactamente, utilizando como medio de transporte los brazos de las personas amables que va encontrando, es el «Globetrotter», cuyo esbozo se encuentra en la obra varia de Jardiel (52).

La técnica de la novela adolece de una omnisciencia del autor total y absoluta, pero tiene partes en las que aflora cierta innovación, pues el concepto que del género tenía Jardiel era abierto; sus personajes aparecen en más de una novela, concretamente en el prólogo de la que nos ocupa dice:

«Y respecto a los protagonistas de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Mario Esfarcies y Palmera Suaretti, aun cuando el fin de uno de ellos sea definitivo, no pierda el lector o la lectora las esperanzas de volver a encontrarlos otra vez.» (53).

Sus diálogos con el lector son frecuentes; a veces suponen meras acotaciones humorísticas sólo que, en lugar de ocupar una nota como sería lo lógico, interrumpen la narración. Otras veces, por el contrario, son las simuladas reflexiones del lector las que surgen en mitad de un párrafo; pero, lo más frecuente es que exista un auténtico diálogo autor-lector, un cambio de impresiones de cómo va el curso de la novela. Uno

(51) *Ibidem*, pág. 161.

(52) JARDIEL, «Mesa revuelta», en *El libro del convaleciente*, tomo IV, pág. 420.

de los más graciosos es el que comenta el casi milagroso encuentro de Mario con Palmera, tras haber abandonado el expreso:

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? (54).

Para que la narración sea expresiva Jardiel recurre a los más variados medios, tales como crear fuertes contrastes; así cuando Palmera, tras la muerte de Mario, accede a ser la amante del marqués, lo hace, lógicamente, pensando en las múltiples ventajas materiales que ello le reportaría y, tras describir, breve, pero elocuentemente, su poco heroica postura contrapone en un recuadro lo que llama frases célebres en torno a la exquisitez femenina, que, lógicamente, no son adecuadas para Palmera; el efecto es fulminante.

Externamente siempre tienen estas novelas un aspecto nuevo y original; en *Espérame en Siberia, vida mía* lo encontramos en su mismo comienzo, donde, como los personajes que se están considerando vienen en coche, el autor dispone el párrafo que dedica a cada uno de ellos de tal manera que ocupa el lugar que dicho personaje tenía en el automóvil, con lo cual prácticamente ofrece un plano de él sin dibujarlo.

La tipografía de todas las novelas de Jardiel resulta sorprendente; tan pronto pone en un recuadro algunos párrafos advirtiendo el grado de su inmoralidad (55), como ilustra la narración con algunos dibujos, bien unos ojos (56), porque está describiendo los de Palmera, o unas piernas (57), las de Mimí Bazar, o reproduce las pinturas rupestres que realiza Siska (58), o, para que quede en las mentes que el tren atraviesa el túnel del Simplón, pone en negro algunas páginas (59). En muchos casos todo esto no supone más que un pequeño juego; sus dibujos parecen estar influenciados por los «comics», sobre todo algunos como las letras mayúsculas de Berlín, a las que pone un casco y un fusil que les dan aspecto de pequeños soldados (60).

(53) JARDIEL, *Espérame en Siberia, vida mía*, tomo V, pág. 12.

(54) *Ibidem*, pág. 285.

(55) *Ibidem*, pág. 74.

(56) *Ibidem*, pág. 27.

(57) *Ibidem*, pág. 130.

(58) *Ibidem*, pág. 225.

(59) *Ibidem*, págs. 279 y ss.

(60) *Ibidem*, pág. 313.

En la expresión muchas veces llega a la perfecta greguería, como:

«El terrón de azúcar del amor se disolvía en el café del hastío.» (61).

O la que tanto gustaba a Ramón Gómez de la Serna:

«... la vida es amarga.
Por eso nos abre tanto las ganas de comer.» (62).

O:

«Era el crepúsculo ese fracaso diario de la Naturaleza.» (63).

La aparición de estas greguerías nos afianza en la idea de que Jardiel establecía insospechadas relaciones entre las cosas, su visión del mundo era especial, a veces no muy lógica, pero nunca desprovista de humor, analicemos un ejemplo:

«¡Cuidado! —le recomendó Siska desde lo alto de la ventana y después de que él se había dado el golpe; como siempre ocurre. Y Mario le contestó algo desde el suelo. Pero no se oyó lo que dijo. Quizá porque la noche era muy oscura.» (64).

Como se puede observar no es que el autor confunda de veras la luz con el sonido, lo hace únicamente para lograr con ello una ambigüedad cómica.

Generalmente logra ese universo cómico, a veces humorístico, con el contraste, con el doble sentido y con el juego de palabras; así Mario le dice a Fäber, preocupado por su enfermedad:

—Yo debo tener algo aquí, dentro del estómago.
—¿Y eso te preocupa? La mayor parte de las cosas del mundo no se hacen más que para conseguir tener algo dentro del estómago diariamente.» (65).

Y las declaraciones del médico que lograrán la desesperación de Mario:

«No. Aquello, como las iglesias en ruinas, no tenía cura.» (66).

(61) *Ibidem*, pág. 13.
(62) *Ibidem*, pág. 99.
(63) *Ibidem*, pág. 106.
(64) *Ibidem*, pág. 243.
(65) *Ibidem*, pág. 103.
(66) *Ibidem*, pág. 107.

A veces utiliza términos dándoles un valor que no tienen normalmente, de forma que la sintaxis queda algo quebrantada:

«... Y vivía en el piso superior *aunque* iba a casarse. E iba a casarse *aunque* era moreno.» (67).

Aquí «aunque» no significa «a pesar de que», sino simplemente «y». El mismo caso es el del ejemplo que sigue:

«El *mánager* Elías Saarbrück, un prusiano que parecía tonto y que, *sin embargo*, lo era, le presentó a varios huéspedes.» (68).

Tales usos contribuyen a crear el absurdo en el idioma, del mismo modo que se crea en conceptos como estos que aparecen hábilmente embarullados:

—Le he advertido antes que me diga señorita; soy soltera.
—No es una razón demasiado poderosa. También yo soy soltero y, *sin embargo*, no le exijo que me llame señorito.» (69)

O esta, de un magnífico sentido del humor:

«... la pequeñez de mi esqueleto tiene la culpa de que todas las mujeres altas me sean inaccesibles.
En fin... tengo el consuelo de que existen muchísimas mujeres bajas que me son inaccesibles también.» (70).

Es ésta, quizá, la novela menos acre de Jardiel; cuando vemos a Mario repetir por decimoquinta vez su intento de suicidio y salir frustrado, nos parece estar contemplando un muñeco de resortes, un puro juego, y reímos; estamos inmersos en un universo enteramente cómico, que no impide, *sin embargo*, a Jardiel realizar la crítica de las más variadas cosas; la de las novelas rosas y eróticas que parodia con exageradísimas descripciones de personajes, la de la inexactitud del periodismo unida a la del chauvinismo francés en el episodio del «Valle Inclán», uno de los asesinos que perseguían a Mario, cuyos actos son considerados por la prensa parisiense como heroicos pensando que se trataba de un ciudadano francés, y brutales cuando tienen conocimiento

(67) *Ibídem*, pág. 49.

(68) *Ibídem*, pág. 316.

(69) *Ibídem*, pág. 52.

(70) *Ibídem*, pág. 277.

de que se trataba de un súbdito español; también hace crítica de comedias musicales, a las que ridiculiza al máximo (71), de autores de zarzuelas (72) y de la obra en general del maestro Alonso (73).

Introduce aquí, como en tantas otras ocasiones, algunas cartas: de Mario, de Fäber, del «Poresosmundos» y del presidente de la Unión de Asesinos sin trabajo, esta última plagada de faltas y de barbaridades. No es ésta la única ocasión en que Jardiel recurre a la técnica epistolar, también lo hará en «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?», aunque aquí, en lugar de ridiculizar la falta de soltura, parodia el estilo florido en exceso de un empleado de embajada en una carta llena de hipérbaton que resulta enormemente regocijante (74); también en este relato aparece la burocratización en las cartas de amor, estado de cosas que plantea la abundancia de la correspondencia del don Juan, quien tenía redactadas diferentes plantillas para cartas de citas, de rompimiento, provincianas, etc. (75).

A pesar de ser la novela menos pesimista de Jardiel también encontramos en ella muchos momentos en los que se muestra su total escepticismo, son fragmentos en los que habla de la estupidez de la vida con un tono amargo que expresa una fundamental decepción por el acontecer vital, como demuestran los párrafos siguientes:

«Pero, ¿acaso no le sucedía lo propio a todo el mundo? Todos los humanos guardaban un sueño y un deseo que no alcanzaban nunca.

Los grandes sueños de la vida no se realizaban jamás; y si se realizaban era ya demasiado tarde: cuando su realización no interesaba o cuando las circunstancias impedíanle al soñador disfrutar de lo soñado.» (76).

«PERO... ¿HUBO ALGUNA VEZ ONCE MIL VIRGENES?» es la tercera novela larga de Jardiel; escrita durante el año 1930 no se publicó hasta el siguiente.

Quien pensara que el tema del amor se había agotado para Jardiel, que ya le había dedicado dos extensas novelas, estaba equivocado, ya que esta tercera también lo tendría como eje por versar sobre el donjuanismo.

(71) *Ibidem*, pág. 362.

(72) *Ibidem*, pág. 114.

(73) *Ibidem*, pág. 89.

(74) E. JARDIEL PONCELA, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, tomo VI, obras completas, pág. 158.

(75) *Ibidem*, pág. 28.

(76) E. JARDIEL PONCELA, *Espérame en Siberia, vida mía*, tomo V, pág. 376.

El prólogo es un ensayo «sui generis» sobre el tema, en el que ironiza a propósito del gran número de estudios existentes en torno al donjuanismo. Jardiel defiende una tesis según la cual la Humanidad, allá en sus albores, se ocupaba únicamente de su estómago, con posterioridad al conocer el hombre el bien y el mal, aparecerá una nueva columna sustentadora: el sexo, y ya, en un período posterior, surgirá como tercer gran valor el dinero.

Todo ello explica, según él, el interés que ofrece el donjuanismo porque:

«Don Juan es todo sexo, tiene estómago y tiene dinero.» (77).

Una vez demostrado el porqué de la expectación general sobre el tema se dispone a ofrecernos una definición de lo que es don Juan. Pero, para llegar a la médula de tan complicado carácter, recurre, en primer lugar, a la definición negativa, exponiendo todo aquello que no es el personaje y ocasionado a este propósito muchos momentos de regocijo.

Después de su profusa exposición ofrece una conclusión definitiva en caracteres tipográficos superiores a los normales:

«Don Juan es un idiota.» (78).

Porque, razona Jardiel, el don Juan al aproximarse a la mujer no busca reproducirse, sino cosas tan nimias como presumir de seductor y, a cambio, le dedica toda su atención; además, una vez conquistada, permanece con ella muy breve tiempo, no aprovecha su conquista. La razón del éxito de don Juan la encuentra Jardiel en su testarudez y en la fama que posee que le sirve de reclamo, de anuncio.

Por último trata de la tan traída y llevada biología de don Juan en el capítulo que titula: «Antigua, moderna y evidente biología de don Juan», pero aquí, debido a la abundancia de los estudios especializados que no parecen convencerle, transcribe humorísticamente un largo párrafo en caracteres griegos, que no traduce porque se trata de un absoluto camelo, y afirma que con ello está todo dicho. Y así zanjada tan importante cuestión, pasa a hablar de su propio don Juan.

Se llama Pedro de Valdivia, como aquel que conquistó Chile, pues le parece oportuno que lleve el nombre de un conquistador, y tiene las condiciones imprescindibles de un don Juan: juventud, audacia, apos-

(77) E. JARDIEL PONCELA, *Pero... ¿hubo...?*, tomo VI, pág. 35.

(78) *Ibidem*, pág. 38.

tura y dinero. Luego habla del final, del fracaso que seguirá a su enamoramiento real, porque, según declara con la amargura que caracterizará toda la novela: «... los dones de la vida sólo vienen a nosotros cuando no nos importan» (79).

No fue esta la única ocasión en que Jardiel sacó a la luz en sus obras un don Juan, también lo hizo en el teatro, concretamente en «Usted tiene ojos de mujer fatal», que es la versión escénica de la novela que nos ocupa, y en dos de sus mejores comedias «Angelina o el honor de un brigadier», donde incluso hay un rapto y un duelo para vengar el honor ofendido, y «Las cinco advertencias de Satanás».

No carece de importancia ni de sutileza este humorístico ensayo de Jardiel; las características de que dota a su personaje son las fundamentales que ha de poseer el tipo: la juventud, pues un don Juan viejo, aunque puede darse, ya no tiene la fuerza arrolladora que caracteriza al personaje; la belleza, pues no se concibe a don Juan feo, el marqués de Bradomín de Valle, que lo es, intensifica la parte mítica, casi diabólica, para mantenerse, y la riqueza, pues don Juan no puede existir si no es amparado en ella.

Cuenta, con todo lujo de detalles, la adolescencia y los comienzos del conquistador y también su final, que es uno de los que pronostica Torrente Ballester:

«De dos maneras puede don Juan destruirse a sí mismo: enamorándose de veras o durando más de lo debido.» (80).

Asimismo demostrará que su verdadero resorte es la consecución de la fama:

«DENISE.—Si me juras no decírselo a nadie te amaré toda la Vida.

VALDIVIA.—Amame una semana y déjame decírselo a todo el mundo... Es preferible. Si no es para ufanarse del éxito, ¿qué interés puede existir en lograr el éxito sobre una mujer?» (81).

Con lo cual coincide con la opinión de Laín Entralgo:

«¿No es algo, sin embargo, haber demostrado que es la fama y no el sexo lo que en verdad importa a don Juan Tenorio?» (82).

(79) *Ibidem*, pág. 54.

(80) G. TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, pág. 301.

(81) E. JARDIEL PONCELA, *Pero... ¿hubo...?*, tomo VI, pág. 258.

(82) P. LAÍN ENTRALGO, «Otra vez don Juan», en *La aventura de leer*, Espasa Calpe, Madrid, 1964, pág. 189.

La novela consta de tres partes siendo la segunda de ellas la que nos pone en contacto con la infancia, adolescencia y educación de Pedro de Valdivia, que ya nos había sido presentado en la parte primera, por lo que esta segunda constituye un enorme «flash-back». De los dos capítulos reunidos en esta segunda parte, el primero nos pone al tanto del «Nacimiento, infancia, adolescencia y primer amor de Pedro de Valdivia», pero el que reviste especial importancia es el segundo, en el que se trata de su original educación. Desde este punto de vista, y dada la importancia que el autor concede a este apartado, podemos decir que estamos ante un «Bildungsroman».

Pedro, joven, noble y huérfano, declara a don Félix de Valdivia, su tutor, que quiere ser de profesión sinvergüenza; tal inclinación por parte del ahijado hace que el tutor, que se había dedicado a tal actividad con entusiasmo desde el fallecimiento de su esposa, se sienta extraordinariamente alegre. El efecto de regocijo que, en el lector desprevenido, levanta tal «mundo al revés» en que nos sumerge la novela es extraordinario. Así fue como surgió la preparación teórica de Pedro que duró cinco años, tras los cuales comenzó, en compañía de su tío Félix, un viaje de prácticas.

Con el fin de instruir a su sobrino don Félix de Valdivia redactó expresamente un conjunto de quince lecciones que constituían el «tratado teórico del sinvergüenza» (83); en dicho tratado, bajo una forma ligera, incluso jovial, hay un fondo de amargura y pesimismo, no ya en los puntos definidos donde se diserta, por ejemplo, de la ausencia de la auténtica amistad, etc., sino en el tono; dice, en una ocasión don Félix:

«Me parece bien que lo niegues, porque la mentira es la única verdad del mundo, pero tu negativa es inútil, pues yo mismo te he visto...» (84).

«Socorrer a un mendigo estaría pasable en un muchacho que se preparase para arquitecto por ejemplo; pero en un muchacho que está estudiando para sinvergüenza, es imperdonable...» (85).

Y, a Pedro, reproduciendo una de las lecciones, le oímos decir:

«Que todos los hombres se odian; que la solidaridad humana es un camelo...» (86).

y en este tono sigue a lo largo de todo un párrafo.

(83) E. JARDIEL PONCELA, *Pero... ¿hubo...?*, tomo VI, pág. 131.

(84) *Ibídem*, pág. 129.

(85) *Ibídem*, pág. 129.

(86) *Ibídem*.

Una vez equipado con tal bagaje de conocimientos teóricos comienza su viaje de prácticas. Su primera experiencia la tendrá con la heroína de «Amor se escribe sin hache», Sylvia Brums, que el autor hace reaparecer en esta tercera novela, y, conseguido el espaldarazo, el don Juan debe continuar su historia solo, por lo que el autor hace sucumbir a don Félix de Valdivia a manos de una mujer, Silma Drake.

Como no era cosa de contar los 36.857 amores contabilizados por Pedro en el momento en que lo encontramos en la primera parte, el autor selecciona entre todos ellos únicamente dos, el primero, con Margaret Wicklow, y el más interesante, el de María Cristina de Orellana. También en la tercera parte nos hablará pormenorizadamente de otra de las amantes, Corina Rey, explicando por qué estaba entre el servicio de la casa del don Juan; con lo cual el autor considera como suficientes los antecedentes de la historia de Pedro de Valdivia.

A éste lo encontramos en la primera parte del relato aburriéndose en su club, a cuya salida le aborda una mujer, Vivola Adamant, obligándolo a acompañarla a un cabaret donde pretendía hablar con él. Con este escenario como telón de fondo, el autor realiza la descripción de Pedro, seguida de la de Vivola, no sin precederlas de una absoluta sorna; de forma parecida se describirá a todas las amantes del don Juan. Estas descripciones, que interrumpen la acción de una manera tan poco artística, constituyen una parodia de las similares habituales en las novelas rosa y eróticas contemporáneas, éstas últimas realizadas dentro de la más perfecta seriedad.

Vivola Adamant cuenta cómo ha ido en busca de Pedro para encontrarse con su igual, pues ella también ha tenido una historia repleta de conquistas; Valdivia intenta seducirla, pero su treta falla al volcar el coche que conducía en la cuneta, final que ahogaría cualquier conato de romanticismo. Así acaba la primera parte con el fracaso del conquistador que nunca antes había fallado en una empresa semejante.

El hilo argumental continúa en la parte tercera, donde el autor tiene ocasión de explayarse en explicaciones de todo lo que concierne a su personaje con ocasión de la aparición de un espontáneo discípulo, introducido debajo de la cama de Valdivia con la única finalidad de poder llegar al magnífico archivo donde guardaba las fichas de todas sus conquistas. ¿Qué mejor lección que estar cerca del seductor y poder observarle durante todo un día?, por ello Pedro permitirá al pintor Julio Campsa permanecer junto a él y observar todo aquello que pudiera ser útil a un seductor; no olvidemos que Valdivia consideraba la seducción como oficio y, por lo tanto, fácil de adquirir, su concepto

estaba muy lejos del valor mítico que algunos autores encuentran en don Juan. Es así como, ante los ojos del pintor, se desarrolla una «toilette» de baño, masajes, fricciones, sauna, etc., que parece no va a acabar nunca y que deja corta la desmesurada de lady Brums en «Amor se escribe sin hache», aunque Valdivia asegura que la ha acertado en honor a su visitante. En seguida, el pintor se entera de que la servidumbre de Valdivia, exceptuando al mayordomo y al chófer, está constituida por antiguas amantes, así como el personal de las oficinas que tramita su correspondencia y lleva al día su gran fichero.

Además de la oportunidad de observación, Valdivia le da algunas nociones que considera indispensables y que se reducen a la práctica de una total y absoluta misoginia, así, por ejemplo:

«La mujer es un amasijo de muchas pasiones confusas sostenido por una sola pasión diáfana: la vanidad.» (87).

Ello da ocasión a algo verdaderamente original: las reflexiones del donjuanismo hechas por un don Juan; Campsa seguirá tan bien la lección que llegará a conquistar a la mujer que no consiguió Pedro.

Es en este momento cuando empieza la verdadera acción y se despliega el argumento, porque ya se ha considerado al personaje de todas las formas posibles. La trama se reduce a la proposición del vizconde de Pantecosti, heredero del marqués del Corcel de Santiago, de entregar doscientas mil pesetas a Valdivia si seducía a la novia del marqués que, dada su edad, estaba próximo a fallecer y cuyo matrimonio quitaría de sus manos y de las de otros parientes, la fortuna del aristócrata; Pedro accede y marcha a la Costa Azul instalándose en la casa del propio marqués. En espera de ser presentado a la novia seduce, según explica, para practicar, a las mujeres de todos los herederos. Pero la novia del marqués resulta ser Vivola Adamant, la única mujer que le había fallado y que tampoco ahora logrará conquistar, cosa que acreerá su total hundimiento.

Se retira a un hotel solitario donde comienzan a aflorar enfermedades mal curadas y algunas otras nuevas; ése es para el autor el verdadero final del don Juan, el lógico para su vida de crápula, y así es como empieza a precipitarse en la vejez; para combatirla juega a la ruleta y en el juego perderá toda su fortuna, lo que lo llevará al suicidio.

Después de su muerte, en uno de sus bolsillos se encontró una carta dirigida a su criado Ramón que le había aconsejado contraer matrimo-

(87) *Ibidem*, pág. 232.

nio con una virgen; la respuesta de Valdivia es categórica, de las 37.088 que había conocido, ninguna era virgen, y eso que entre ellas había de todo.

El hecho de encontrarse en la carta olvidada tiempo atrás el tema de la virginidad en la mujer da pie a Jardiel para rematar la novela de una forma auténticamente original, mediante un apéndice en el que se finge recoger la noticia de la muerte del don Juan español en distintos diarios del mundo; ello también da ocasión a la crítica periodística, ya que, cada periódico, interpreta y comenta los hechos según sus particulares conveniencias, así por ejemplo, en Montecarlo, el tema de la carta les sirve para demostrar que la gente no se mata allí por deudas de juego, como es fama. Conforme va pasando la noticia de agencia en agencia o, simplemente, de un periódico a otro, se va deformando progresivamente, en algunos aparece Valdivia con el nombre desfigurado y como célebre bandido, «toreador», etc. Las causas de su muerte se ven multiplicadas entre tanta línea, incluso en algún sitio aparece la Inquisición para tratar el asunto de las vírgenes. Llega un momento en que la noticia nada tiene que ver con los sucesos originales que no reproduce en absoluto.

Como broche de oro pone las líneas que, supuestamente, redactaría González-Ruano, imitando el modo de hacer del escritor, que queda así inteligentemente parodiado. No sabía Jardiel que este González-Ruano, al que hace escribir sobre la muerte de su personaje, lograría páginas extraordinariamente emotivas evocando su propia andadura vital con ocasión de su muerte (88).

Finalmente, habla el propio autor para reflexionar sobre el escepticismo que embarga al personaje al tratar de la virtud femenina. Recurre a la historia para probar que allí sólo aparecen once nombres acompañando el de Ursula y que, por lo tanto, en la inscripción «Sanctæ Ursulæ et XI M. V.» La «M» no se debe traducir por mil y así obtener el resultado «once mil vírgenes», sino por abreviatura de «mártires», con lo cual resultaría «Santa Ursula y once mártires vírgenes».

Como de costumbre, en la forma exterior de la novela sobresale su peculiarísima tipografía. Nada más comenzar encontramos un espacio encuadrado y completamente en blanco que, según nos advierte el autor, es el lugar destinado a dedicar el libro a las personas que nunca habrían de comprarlo. En el prólogo-ensayo encontramos tres curiosos dibujos en los que aparece representado el mundo sustentado ideal-

(88) C. GONZÁLEZ RUANO, «Recuerdos íntimos de mi amistad con Enrique», *El Alcázar*, Madrid, febrero de 1952.

mente por una, dos y tres columnas que son el estómago, el sexo y el dinero respectivamente (89), o pinta su propio punto de vista puesto de manifiesto por una flecha que lo señala, porque se trata de un simple punto ortográfico (90).

A lo largo de la novela, conforme va apareciendo un nuevo personaje femenino incluye su supuesto retrato, debajo del cual pone el nombre y los años (91), también reproduce algunas de las fichas-resumen de las conquistas (92) o, con ocasión de los últimos capítulos sobre el juego, pinta una ruleta (93).

Pero el procedimiento tipográfico que destaca sobre todos los demás es el de la inversión del sentido de los caracteres cuando habla Luis Campsa desde debajo de la cama de Pedro (94).

Aparecen también aquí sus típicos diálogos autor-lector, en los que el primero presume de su omnisciencia:

«Entonces, ¿cómo vais a daros cuenta de lo que pasó por el interior de Pedro al recibir y leer aquel papelito?
A menos que yo me decida a contarlo.» (95).

Esta fórmula aparece a veces sustituida por otra más atinada en la que el autor se escinde en dos, y uno escribe mientras otro ironiza sobre lo escrito; así, cuando nos está ofreciendo datos y datos mientras nos dice que nunca sería tan pesado como para escribirlos, concluye, descubriendo cínicamente su juego:

«Pero el autor dista mucho de ser un erudito pelmazo y está decidido a no contar nada de eso que deja ya contado.» (96).

o ironiza sobre un párrafo:

«Así fue como los ojos de Denise... tiraron de Pedro hacia la verde Costa Azul, ofreciéndole un porvenir de rosa.
¡Cuánto color tiene este final!» (97).

o, en medio de un docto y erudito párrafo, hace una llamada en la que leemos:

(89) E. JARDIEL PONCELA, *Pero... ¿hubo...?*, tomo VI, págs. 27, 33 y 35.

(90) *Ibidem*, pág. 36.

(91) *Ibidem*, págs. 117, 137, 149, 156, 159 y 203.

(92) *Ibidem*, pág. 218.

(93) *Ibidem*, pág. 380.

(94) *Ibidem* págs. 185 y ss.

(95) *Ibidem*, pág. 339.

(96) *Ibidem*, pág. 53.

(97) *Ibidem*, pág. 258.

«Da la sensación de que está uno empollado en la materia, ¿eh?» (98).

También se cita a sí mismo en la novela como autor de versos, dentro de ese proceso de desdoblamiento de la personalidad al que aludíamos.

Las obras de Jardiel siempre tienen algún recurso sorprendente e inédito; en «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?» para señalar lo que de tópico tienen muchas conversaciones transcribe de un largo párrafo de Pantecosti a Pedro sólo algunas palabras que son las realmente significativas, las que expresan algo, sustituyendo el resto del discurso con puntos suspensivos con el pretexto de no cansar excesivamente al lector (99).

Los personajes, sin embargo, no difieren mucho de los que hemos visto con anterioridad en otras novelas, muchos de ellos incluso reaparecen aquí, como la Lady Sylvia Brums de «Amor se escribe sin hache», que será la primera amante del don Juan y el marqués del Corcel de Santiago, cuya herencia hará que Pedro entre en acción. Ya hemos dicho que Jardiel dota a su don Juan de las cualidades necesarias para desempeñar a la perfección su papel: es joven, guapo, rico y además audaz. Sin embargo, Pedro de Valdivia no llega a darnos, en el transcurso de la novela, la impresión de un ser totalmente vivo; su deshumanización comienza con el número imposible de amantes que le asigna el autor, 36.857, número que resulta desmesurado e imposible de alcanzar para cualquier mortal, por muy don Juan que sea; esta cifra sirve para destacar el tono cómico de la novela, pues el efecto de acumulación resulta perfecto.

El final de Valdivia, impotente una vez enamorado, fracasado de una forma tan rotunda como triunfador había sido antes, nos da la impresión de un muñeco cuyo resorte mecánico se ha roto, tal como habíamos considerado, con anterioridad, a Mario Esfarcies en «Espérame en Siberia, vida mía»; quizá por ello el fin de Valdivia no llega a afectar profundamente al lector que le ha sentido extraño, ajeno a sus dimensiones, desde el principio. La verdad es que, en el conjunto de las novelas de Jardiel, poco encontramos de mimesis de la realidad, porque se circunscribe siempre a una parcela muy delimitada con manifiesto olvido del resto del mundo y, por lo tanto, sus personajes, considerados de forma tan simplista, tan poco rica en perspectivas, siempre nos resultan un poco ajenos.

(98) *Ibíd.*, pág. 403 (nota).

(99) *Ibíd.*, pág. 254.

Las mujeres que aparecen en estas novelas tienen como denominador común su desvergüenza. En el anteproyecto que denomina «Aperitivo con aceitunas» reproduce el autor una conversación mantenida con el director de Biblioteca Nueva, don José Ruiz Castillo, quien le mencionó este detalle; Jardiel confesó, en esta ocasión, que el tipo de mujer celestial no le salía por considerarlo íntimamente un tópico y ser una de las características de toda su obra la crítica de lugares comunes. Por eso las representantes del mundo femenino en sus novelas responden a su concepto especial de la mujer: Vivola Adamant, cuyo nombre surge de la yuxtaposición de las dos marcas de piezas de saneamiento más frecuentes en la época, Denise, la mujer del vizconde Pantecosti, a la que describe minuciosamente haciendo gala de un humor corrosivo:

«... una hermosísima dama que tenía un rostro admirable de color del pus...» (100).

O cualquier otra de las amantes de Valdivia, resultan igualmente amorales. Estos personajes se deciden en uno u otro sentido por cualquier bagatela, así Vivola rechaza a Pedro definitivamente porque se había quitado la barba, igual que en «Amor se escribe sin hache», Sylvia se decide a hacer de Zambombo su amante cuando éste ejecuta una voltereta sorprendente.

Aparece en esta novela uno de los criados típicos de Jardiel que desempeña a la perfección su cometido, y que incluso llega a hablar como su señor, pues todos los aforismos, todas las sentencias corrosivas que, con gran facilidad, profiere Valdivia, son copiados en un cuadernito por Ramón para su ulterior repetición.

Las actitudes con que presenta a algunos de sus personajes resultan eminentemente cómicas, así por ejemplo, las del vizconde de Pantecosti, tan poco vitales que el autor las va comparando con cuadros célebres por lo que nos da la impresión de que el personaje no vive.

Es curioso también que aparezcan aquí, aunque sólo sea de pasada, algunos personajes perturbados. El tipo de loco no peligroso, sino simplemente excéntrico, es muy frecuente en Jardiel, a veces son estos personajes los que más cerca están de la realidad en su teatro. Estos maniáticos, estos locos «sui generis» aparecen en la parentela de Pedro de Valdivia como aparecerán en la de Mariana de «Eloísa está debajo de un almendro»; el padre de Pedro pelaba guisantes, uno de sus tíos

(100) *Ibidem*, pág. 256.

vestía cerillas y un bisabuelo grabó los evangelios en los árboles del parque de su castillo.

También hay que destacar el espacio que concede Jardiel a un personaje del reino animal, a un perro, «Kremlin», cuya historia de abandonos y soledades coincide en muchos momentos con la propia biografía del autor. Jardiel sintió mucho cariño por los perros, cosa que se observa viendo las últimas caricaturas que le hicieron donde siempre se encuentra acompañado por el suyo, y el perro tiene un papel importante en algunas de sus obras como «El amor del gato y del perro» (1945), donde desarrolla una curiosa teoría psicológica basada en la preferencia por uno u otro animal.

La historia de «Kremlin» en la novela aparece debidamente encuadrada y el autor, en su concepción libre del género, invita al lector a dejar de leerla si así lo desea (101); es ésta una actitud muy en consonancia con las últimas tendencias en narrativa.

El tono en que discurre la novela es extraordinariamente cómico, ya que son muchos los momentos en que afloran a su superficie la ironía, el ingenio o, simplemente, el agudo juego de palabras. Hasta el detalle más nimio, aquel que nos inclinaríamos a denominar poco importante encubre alguna crítica del autor, así, por ejemplo, al pie de una llamada en simulado alemán confiesa:

«(La verdad es que las líneas anteriores no son más que un camelo; pero si de vez en cuando no pusiera llamadas haciendo citas de autores y libros alemanes, nadie creería que esto es un ensayo...)» (102).

Lo que supone una burla total y absoluta, una graciosa parodia del estilo excesivamente grave y doctoral.

Sus juegos de palabras son frecuentes:

«... cantarineó ella con una voz que tendríamos que llamar argentina si no supiéramos ya que era peruana.» (103).

Donde se juega con el sentido del adjetivo «argentina» que significa procedentes del país del mismo nombre y también «de voz clara y sonora».

O cuando dice:

(101) *Ibidem*, pág. 351.

(102) *Ibidem*, pág. 40, nota.

(103) *Ibidem*, pág. 160.

«—¿Cómo está usted ahí?

— Muy incómodo, señor Valdivia.» (104).

Fingiendo entender la pregunta en el sentido modal en lugar del causal. Este juego es muy frecuente en los escritos de Jardiel, sobre todo en el teatro.

A menudo mezcla conceptos de cierta altura poniéndolos junto a simples «slogans» propagandísticos y comparándolos por ende, con lo cual se logra un conjunto heterogéneo que resulta extremadamente cómico, así:

«Querría decir que todo es perfecto, bueno y justo; dar soluciones a conflictos políticos y sociales; cantar la honradez, la delicadeza y la nobleza de los seres..., querría afirmar incluso que el petróleo Gal crea glóbulos rojos y que los Hipofosfitos Salud contienen la caída del pelo.» (105).

O cuando, haciendo el inventario de distintos hallazgos definitivos del hombre, enumera los siguientes:

«... el arado, la barca de vela, el adulterio..., el queso, el asesinato por la espalda, el rimmel, la poesía lírica, la usura al sesenta por ciento.» (106).

En otras ocasiones el tono de comicidad se consigue gracias al efecto de la velocidad adquirida que sufre alguno de los personajes que, por consiguiente, no reacciona adecuadamente a tiempo:

—Voy a morirme.

—Como el señor guste (107).

El criado, acostumbrado siempre a asentir ante todos los deseos de su señor no contesta con acierto a una proposición inédita.

También hay momentos regocijantes cuando se trata cualquier cosa inadecuadamente, así cuando Valdivia dice:

«¿No tenías bastante con los besos que os repartí al entrar?» (108).

(104) *Ibidem*, pág. 185.

(105) *Ibidem* págs. 15 y 16.

(106) *Ibidem*, pág. 32.

(107) *Ibidem*, pág. 317.

(108) *Ibidem*, pág. 211.

utilizando un verbo que no resulta demasiado indicado en dicho contexto.

Hay que destacar las ocasiones en que el autor recurre a un tipo de expresión que resulta ser pura greguería:

«Los pájaros cantaban sus romanzas en el pentagrama de los hilos del telégrafo.» (109).

Que, para que quede más clara, va acompañada de un dibujo en el que es patente la oportunidad de la comparación.

Y otras tan acertadas como:

«... junto a los violines que sollozaban (tal vez por el dolor de no ser stradivarius») (110).

«... al sol se le acaba de fundir el filamento metálico» (111).

No deja tampoco de asomar el absurdo más completo en algunas situaciones, aunque, ciertamente, siempre se trata de casos aislados. Para conseguirlo casi siempre recurre al procedimiento de la acumulación, e igual que el Edgardo de «Eloísa está debajo de un almendro» permanecía en la cama sin levantarse desde hacía años, la partida de póker que se desarrolla en el club de Pedro no se había interrumpido más de cinco o diez minutos desde hacía treinta y un años.

También aparece lo grotesco en esta novela. Tras su primer fracaso, Valdivia cae en una desesperación absoluta, su tragedia es ya inminente; en estas circunstancias tiene una cita con Vivola que, dada su situación anímica, convierte en un auténtico fracaso, resultando cómica para las personas que le rodean, ignorantes de su situación interior, al mismo tiempo que es eminentemente trágica para él. La unión de la tragedia personal del protagonista, que resulta espectáculo cómico para quienes le rodean, hace que, ante el espectador, aparezca lo grotesco.

La idea anteriormente apuntada del teatro inserto en la vida aparece con relativa frecuencia en Jardiel, cuando Valdivia se retira definitivamente de su profesión de seductor encarga a Ramón que haga vender sus diferentes casas y aclara:

«Pedro de Valdivia ha muerto, y como nunca reanudará su antigua vida, no necesita para nada sus viejos *escenarios...*» (112).

(109) *Ibidem*, pág. 267.

(110) *Ibidem*, pág. 301.

(111) *Ibidem*, pág. 360.

(112) *Ibidem*, pág. 369.

o, refiriéndose a las diferentes perspectivas que se pueden dar en la realidad, las compara con las localidades de un teatro, identificando prácticamente ambas realidades (113).

Tampoco dejan de aparecer, por uno u otro lado, actitudes constantes en Jardiel como su misogonia, a la que da el rango de sabiduría:

—Ser misógino es huir de las mujeres.

—Eso es ser sabio (114).

O su fobia a los médicos que se muestra en cuanto aparece uno en escena, así monsieur Parletout, que interviene para curar a Pedro, realiza en cada una de las visitas cursadas una disertación sobre los más variados temas, dirigiendo una simple ojeada al enfermo.

Y, como de costumbre, aparecen las frases irónicas criticando las expresiones cristalizadas, poco vitales, de alguna literatura contemporánea y cuestiona todo lo que no aparece correctamente hecho, como las traducciones realizadas demasiado al pie de la letra que parodia en alguna nota cargada de ironía (115).

El sabor que deja la lectura de la novela es de angustia y decepción ya patentes en sus primeras páginas donde, entre otras cosas, afirmaba que todo está edificado sobre mentiras y que no hay categorías morales, sino sociales, para acabar en un tono desesperado, acorde con el fracaso estrepitoso del don Juan que, en todas partes, ve dolor y se encuentra sólo e incomunicado.

Con la soledad de Pedro que, de alguna manera originará su suicidio, concluye la novela. Si es cierto que el autor se circunscribió en ella, como en las dos anteriores, a una realidad estrecha con exceso, también es verdad que cuando este entorno se vuelve cruel para el protagonista, Jardiel no se evadirá hacia la fantasía, sino que permanecerá fiel en su universo pesimista y angustiado, tanto es así que, para cambiar el tono de la novela recurrirá a las jocosas críticas de la prensa, ajenas al relato en sí.

«LA 'TOURNEE' DE DIOS»

Esta última novela larga de Jardiel fue escrita en los meses de marzo a junio de 1932; como su asunto, un viaje de Dios al mundo tratado hu-

(113) *Ibíd.*, pág. 343.

(114) *Ibíd.*, pág. 330.

(115) *Ibíd.*, pág. 256, nota.

morísticamente, podría hacer pensar que era un libro de circunstancias, algo escrito porque la moda corría por esos cauces, el autor advierte en el prólogo que no se trata de un libro antirreligioso escrito y publicado aprovechándose de que la República se encontraba en el Poder; asegura que lo ideó en 1929 durante el gobierno de la dictadura, y que no puede ser obra antirreligiosa por no ser él ateo, ya que el ateísmo le causaba risa por lo que tenía de postura categórica y radical; desde luego Jardiel, cuyas opiniones resultan ambiguas en más de un momento, no era autosuficiente, antes al contrario, si tuviéramos que definirlo con una sola palabra, ésta sería «inseguro», pues era alguien que nunca tenía demasiado claro por quién o por qué optar.

Esta novela fue, sin duda, su proyecto más ambicioso, por ello en el prólogo reseña brevemente algunas de sus ideas, ofreciendo así una primicia de lo que desarrollaría extensamente en el relato. Su concepto del hombre, por ejemplo es como sigue:

«... los hombres están contruidos 'en serie', como los automóviles Chevrolet y sólo se difrencian de ellos en que no tienen piezas de repuesto» (116).

La Humanidad resulta para él descentrada, desdeñosa, escéptica, materialista y triste, todo es rivalidad y ni un solo hombre consigue llegar en nuestra civilización a la ataraxia, al estado de equilibrio que resulta del conocimiento de:

«... lo profundo de las pasiones, de los impulsos y de los sentimientos para extraer la serenidad del alma y la sonrisa de la comprensión...» (117).

Habla también de la desigualdad, que considera ley puesto que los hombres son distintos, y de la libertad que cree imposible al vivir en sociedad. Finalmente llega a la conclusión del absurdo integral en el que vive el mundo, y como colofón y resumen afirma que la Humanidad está como una cabra, palabra ésta que no escribe sino que sustituye por un expresivo dibujo. Sobre todas estas ideas insistirá más extensamente en el relato propiamente dicho.

Tras todo esto incluye una «advertencia importantísima» que, contradictoriamente, asegura que no es preciso leer. Estas frecuentes oposiciones de Jardiel hacen que en su obra surja algo importante: la am-

(116) E. JARDIEL PONCELA, *La «tournée» de Dios*, tomo V de las obras completas, pág. 402.

(117) *Ibidem*, pág. 407.

bigüedad. El contenido de este apartado nos anticipa la peculiaridad técnica de esta novela en la que el orden de los capítulos no es el habitual. La novedad no es excesiva, pues la forma de novelar es la clásica, sólo que los distintos «flash-back» que aparecen en el relato están numerados según un orden cronológico, de acuerdo con su discurrir en el tiempo, no con su lugar en la obra. Es notable, no obstante, el que Jardiel recomiende distintas formas de lectura de su novela, donde se entreeve su concepción abierta del género.

La obra propiamente dicha comienza con un dibujo en el que se ve a Dios en el centro de la silueta de un mapa de España, junto a un cartel indicador que dice «Getafe»; en torno al dibujo aparecen distintas frases de índole casi propagandístico con lo que parece que se esté anunciando una superproducción cinematográfica.

La novela está dividida en tres libros completados por un breve epílogo y en ella se reúnen dos asuntos o argumentos distintos sólo unidos tangencialmente; el verdadero eje es el viaje que cursará Dios a la tierra y todo lo que le atañe, la otra historia, la de los amores entre el famoso novelista Federico Orellana y la actriz Natalia Lorzain podía excusarse, pues, en realidad, apenas si estos dos personajes tendrán relación con Dios más que en el momento en que le piden, a través de amigos comunes, que salve a su hijo. El único interés de esta historia, que ocupa prácticamente la mitad del libro, radica en la coincidencia que supone con la propia biografía del autor, como comprobará quien lea el prólogo de «Una noche de primavera sin sueño» y algunos otros testimonios, este es el relato de su idilio con Josefina Peñalver y su posterior ruptura, aunque, naturalmente, amañado en la novela, pues aquí es Federico el que rompe las relaciones y en la realidad fue Josefina la que se marchó con un intérprete de tangos argentinos.

En esta parte del relato la presentación de los personajes es la habitual de sus novelas anteriores y constituye una parodia de los pueriles procedimientos de la novela erótica que, en este caso, sin embargo, no resulta completamente lograda.

Dos son los personajes que realizan el nexo entre las dos historias: Pedro Cadafalch, Perico Espasa para los amigos, director del diario «La razón» y amigo de Federico, y su constante compañero el doctor Flagg, personaje que utilizaba una pasmosa fantasía para lograr sus mentiras y que ya había aparecido en otro de los relatos de Jardiel, en «Amor se escribe sin hache».

Aprovechando la profesión de estos dos personajes, Jardiel trasladará a la novela sus opiniones críticas sobre medicina y periodismo.

Flagg expone unas peregrinas teorías médicas en el momento de atender el parto de Natalia, en el que se limita a contar fabulosas historias y a tener entretenida a la paciente; en cuanto al periodismo, hablando de Perico dice Jardiel:

«Era, en suma, uno de esos periodistas 'cien por cien', que llegan a los incendios antes que los bomberos, y a la catástrofe ferroviaria antes que el tren de socorro, y a la casa del crimen antes que el asesino.» (118).

Con más extensión se trata el tema en una conversación entre Espasa y Orellana, en la que se dice que un periódico es «opinión de quienes no la tienen», «palacio de la errata» y multitud de otras cosas (119).

No obstante, la culminación de la crítica del periodismo llega a su más alto grado con la opinión desfavorable que Dios expone al respecto:

—¡Los reporteros!... ¿Qué vas a mí a decirme, hijo, qué vas a mí a decirme?

—He conocido de cerca a los primeros reporteros de la tierra y no eran superiores a vosotros en exactitud, créeme...» (120).

En cuanto a la primera historia, la fundamental, la que da título a la novela, reúne al tiempo la sencillez y la originalidad. Dios se aparece un buen día de nuestro siglo al Papa y le anuncia su deseo de realizar un viaje a la Tierra. La agencia Fabra difunde la noticia y el mundo entero ríe hasta desternillarse. La incredulidad llega a ser tanta y tan general que hasta el mismo Papa comienza a dudar de la realidad de la aparición. Pero para disipar sus vacilaciones Dios se le aparece de nuevo y, con el fin de que esta vez se le crea, promete derribar y volver a levantar en dos días consecutivos la torre de Pisa. La realización de tales actos milagrosos acaba prácticamente con el escepticismo ambiente, aunque no del todo, pues, frente al bando de los blancos, todavía argumentan los negros.

Dios vuelve a aparecer por tercera vez ante el Papa anunciándole que bajará a la Tierra en forma humana e indicando el lugar en que lo hará:

«... el centro del centro de mi afecto» (121).

(118) *Ibíd.*, pág. 422.

(119) *Ibíd.* pág. 432.

(120) *Ibíd.*, pág. 650...

(121) *Ibíd.*, pág. 538.

que el Santo Padre interpreta como el centro de España, es decir, Getafe, el Cerro de los Angeles. Para que esta vez se le crea unánimemente profetiza que derribará todas las iglesias y volverá a edificarlas, lo que supone el hecho milagroso de Pisa, pero multiplicado cósmicamente.

En el libro segundo tenemos conocimiento de todo lo acaecido para preparar la llegada de Dios porque, tras los hechos milagrosos, la Humanidad entera pertenece al bando de los blancos:

«Los mentirosos declararon sus mentiras, los médicos sus equivocaciones, los comerciantes sus engaños, los catedráticos su ignorancia...» (122).

La Humanidad comienza su preparación, se cantan «Te Deum», el Papa dicta una Encíclica y las multitudes comienzan a caer sobre Madrid en una proporción inquietante; por último, la prensa se plantea la realización de una entrevista a Dios para lo cual se prepara un cuestionario que realizará Perico España en representación de todos los periodistas.

En los últimos días las gentes inician su marcha hasta el Cerro en cuyas proximidades acampan. La aglomeración descrita resulta aplastante; este tipo de descripciones lo encontramos con harta frecuencia en Jardiel, en este mismo libro las hace para expresar la expectación que la destrucción y ulterior reconstrucción de la torre de Pisa causó en el mundo; también encontramos estas grandes aglomeraciones en su libro misceláneo «Lecturas para analfabetos», que publicó en 1938, en el relato titulado «El raid» (123), donde esta ambientación descriptiva se constituye en protagonista total.

Los inmensos preparativos realizados en el Cerro para la recepción de Dios, el protocolo desplegado con el mismo fin y los innumerables problemas que se plantean a este respecto resultan ridículos por su misma abundancia.

Dios aparece en medio de un pequeño olivar y su sencilla indumentaria y trato ridiculizan ya totalmente todo el boato anterior. La multitud avanza para contemplar a Dios de cerca y se debe recurrir al fuego para hacer retroceder a las masas y que Dios pueda llegar hasta Getafe a tomar el tren tranvía de Madrid. Así, sembrando el dolor y la muerte, comienza el viaje de Dios, la «tournée» como dice el título acogiendo el

(122) *Ibíd.*, pág. 560.

(123) E. JARDIEL PONCELA, «El raid», en *Lecturas para analfabetos*, obras, tomo V, página 889.

término francés que resulta poco respetuoso al aplicarse fundamentalmente a los viajes de actores. Todos quedan aterrorizados ante este reguero de muertes, tan sólo Dios permanece indiferente a la masacre.

Jardiel tenía que compensar el tono más que dramático, trágico, que con estos hechos tomaba la novela y debía hacerlo porque ésta aparecía editada en una colección humorística, lo consiguió con su habitual habilidad: en Getafe una multitud menos numerosa logra rodear a Dios, lo que tiene por resultado el que el estado de sus vestidos al tomar el tren fuese realmente lamentable, por lo cual acepta el uniforme del revisor de la compañía para resultar más presentable. La comicidad alegre, optimista, de ver a todo un Dios acceder a llevar un sencillo uniforme ya lograría el equilibrio al que aludíamos por sí sola; pero, no contento con esto, Jardiel hace aparecer a Perico Espasa y el doctor Flagg que intentan realizar la entrevista con Dios; para conseguir acercarse, Flagg va diciendo:

«¡Apártense! ¡Soy íntimo amigo de Dios!» (124).

El cuestionario es respondido por Dios de forma enigmática, pero, en algunas preguntas, junto al enigma encontramos un indudable sentido del humor, así en la respuesta dada al segundo punto que decía:

—¿Vuestra Divina Majestad está satisfecha de cómo quedó la tierra al concluirla?

—No. Ahora la habría hecho mejor porque como hay tantos adelantos (125).

Lo que supone una fina burla de las pretensiones humanas.

Al final de toda una serie de actos, Dios queda instalado para pasar la noche en la catedral madrileña, donde está incómodo y helado; para combatir el frío inicia unos paseos que darán lugar a un regocijante suceso, pues un guardia de la puerta, al oír ruido, preguntará quién hay dentro, lo que dejará a Dios en suspenso, produciéndose así un «mundo al revés» en la situación.

Hay que aclarar que, contra lo que pudiera parecer en este resumen del relato, la figura de Dios nunca y en ningún caso resulta ridícula, antes al contrario, está revestida de una extraordinaria grandeza, quizá porque siempre aparece lejana, no identificada con el ser humano. Dios siempre sonríe ante todo lo que le van presentando, pero no sa-

(124) E. JARDIEL PONCELA, *La «tournée» de Dios* obras, tomo V, pág. 646.

(125) *Ibidem*, pág. 652

bemos cuál es el significado de su sonrisa, si es aprobación o simplemente comprensión.

La gente ansía, de una forma progresiva, interrogar a Dios, tiene lagunas, aspectos que no le resultan demasiado claros; en política Dios se había declarado partidario de la dictadura férrea y no había tratado demasiado bien a algunos de los sectores religiosos que le rendían pleitesía, echando prácticamente a las beatas, y no prestando atención a la supuesta enfermedad del Papa; Jardiel resume así el estado de cosas:

«Y de igual suerte que la postura política de Dios hirió los sentimientos y las ideas de muchos seres, su postura ante lo religioso causó estragos...» (126).

Dios se ve obligado a anunciar un mítin en la plaza de toros para aclarar algunos puntos. De nuevo surge la expectación y todo el mundo confía en que Dios en su discurso le dé la razón.

Las declaraciones divinas, sin embargo, no van a satisfacer a nadie, Dios comienza diciendo que nada tiene de humano, y que nada deben esperar de El los hombres, pues ya se lo ha dado todo y si no han logrado la felicidad es por haber hecho mal uso de ello. Declara que toda la existencia gira en torno de un eje principal, el dolor:

«... para mí la existencia está basada en el dolor» (127).

Cuando el dolor cesa se produce el placer que, sólo comparándolo con él, adquiere su valor. El dolor hace que la existencia no resulte insípida:

«Gracias al dolor se salva el alma de caer en una continua, estúpida e inútil frivolidad.» (128).

Después de esta sorprendente declaración ya resulta completamente normal el que Dios afirme ser indiferente a los males de los humanos.

En seguida pasa a tratar las equivocaciones de blancos y negros, los dos bandos irreconciliables, en política y en religión; cuando acaba esta parte de su discurso Dios se encuentra completamente sólo. Con esta imponente soledad de Dios finaliza el libro segundo.

(126) *Ibidem*, pág. 715.

(127) *Ibidem*, pág. 736.

(128) *Ibidem* pág. 737.

El libro tercero relata el progresivo distanciamiento de la Humanidad. Flagg y Espasa acompañan a Dios todavía unos días, pero, cuando no hace nada para evitar la muerte del niño de Federico y Natalia, también le abandonan. Por último, el epílogo resume brevemente cómo Dios coge de nuevo el tren hasta Getafe para marcharse, ahora ya completamente sólo.

Así acaba la novela más ambiciosa de Jardiel. En la forma no difiere demasiado de las anteriores, incluye dibujos expresivos en medio de una narración, recurre a sus típicas comparaciones pintorescas (129), a sus juegos de palabras (130), a sus notas en las que ironiza sobre el, algunas veces, engolado tono doctoral, incluyendo camelos junto a alguna observación acertada o, simplemente, mezclando las más variadas cosas sin ningún punto de ilación; en uno de estos casos se disculpa de la siguiente manera:

«Como se verá este telegrama no tiene nada que ver con la cuestión rusa. Pero a última hora he preferido incluirlo en lugar del otro, porque éste es mucho más corto. Siempre me esforzaré por no fatigar al lector.» (131).

Con lo cual la parodia llega hasta el cinismo, pues, al declarar que lo que pretende es no cansar, se deduce que piensa que un alto tanto por ciento de estas llamadas resulta completamente inútil.

Continúa también aquí con sus diálogos de cambios de impresiones con el lector y finge recoger la opinión de la calle, reproduciendo fragmentos de fingidos diarios donde, supuestamente, se verían reflejadas las diferentes noticias a las que él alude.

Su gran novedad en lo que a lo formal se refiere reside en el orden de los capítulos, adecuado al acontecer cronológico, y el hecho de invitar al lector a realizar cualquiera de las varias lecturas posibles. Al utilizar este sistema y comenzar el relato «in medias res» debe realizar varios «flash-back», en los que hace gala de su nueva numeración; uno de los capítulos, el vigésimo, lo encontraremos fraccionado en tres puntos distintos del relato.

Pero, lo que realmente interesa destacar en esta novela es su fondo. Por primera y única vez, Jardiel abordará en su literautra una pro-

(129) «Se le recibió de ese modo hostil con que se suele recibir al compañero nuevo en las redacciones de los periódicos de Madrid y en los corrales de las granjas de Angulema.» *Ibidem*, pág. 421.

(130) «...hubo quien citó a los Borgias, pero los Borgias no acudieron a la cita». *Ibidem*, pág. 533.

(131) *Ibidem*, pág. 397, nota

blemática de gran trascendencia; ya no se trata de aventuras galantes y de frivolidades amenizadas con una ligera crítica a sectores muy concretos, aquí la trayectoria es más amplia, ni siquiera se reduce a la crítica política o religiosa que resulta un poco simplista, pues su idea de gobierno es la dictadura que defiende haciéndola partir de Dios mismo y en cuanto a la religión, su crítica se reduce al complicado culto externo y al catolicismo histórico que practicaban algunas damas, o al orgullo del Papa que no soporta verse postergado; es toda una concepción amarga del mundo y de la vida la que aquí encontramos expuesta.

Su idea del imperio del dolor que, si se desvanece brevemente, produce el placer, con lo que esta inversión del orden de valores supone de pesimismo y de decepción, nos sumerge en un universo amargo que se ve agravado porque el autor no ofrece soluciones, su crítica permanece irresoluta, no se ha producido para proponer fórmulas mejores, sino que surge para denunciar un estado de cosas en el que el autor se encuentra inmerso y del que juzga que es inútil intentar salir.

«EL NAUFRAGIO DEL 'MISTINGUETT'»

«El naufragio del 'Mistinguett'» fue calificada por Jardiel de novela humorística; se trata de una obra breve, poco más de veinticinco páginas, que se publicó en el año 1938 en «Los Novelistas».

La narración está hecha en primera persona porque el narrador finje ser uno de los personajes y relatar sucesos vividos. Todavía aquí sigue utilizando el procedimiento del diálogo con el lector:

«¿Sabéis lo que es el caos? Entonces estoy de suerte. Porque ello me releva de describiros el cuadro aterrador que la realidad puso ante mis ojos.» (132).

Pero el espectáculo aludido en el párrafo anterior no hace, ni mucho menos, derivar la narración hacia esa realidad trágica, ni siquiera hacia la mera seriedad. El naufragio, de acontecimiento aterrador, queda reducido a simple espectáculo y el narrador contempla, con toda tranquilidad, el avance de la catástrofe. Utiliza episodios escritos con anterioridad, así, en la página 790, encontramos uno similar en todo a un fragmento de su trabajo «Descubrimientos», publicado en Gutiérrez en 1928:

(132) E. JARDIEL PONCELA, *El naufragio del «Mistinguett»*, obras, tomo V, página 790.

«Cuando en los naufragios se grita: '¡Las mujeres primero! ¡Las mujeres primero!' ocurre siempre como se dice, y las que primero se ahogan son las mujeres.» (133).

También repite el episodio del cocinero corpulento y bonachón que transporta, como si se tratara de una balsa, a otros náufragos (134), incidente que ya habíamos visto en el cuento «Una infamia en alta mar» (135) que debió escribir alrededor de 1926.

A veces la comicidad utilizada no resulta muy original, pues se reduce a llevar la exageración hasta los límites del absurdo:

«... era viajante de una fábrica de locomotoras y llevaba siempre al hombro el muestrario» (136).

Pero, en otros casos, encontramos ejemplos inéditos del más puro humor: en medio del naufragio el inglés estornuda y dice:

«Eso me falta: acatarrarme... ¡con la de días que me duran a mí los catarros!» (137).

Expresión anodina dicha en otro marco, pero no aquí, en medio del mar y pronunciada por un náufrago que debería tener preocupaciones inmediatas de índole mucho más importante.

También introduce la mecánica en la vida para producir situaciones cómicas; así el narrador resulta conmocionado por tres veces por la caída de los tres palos de la nave (el trinquete, el de mesana y el palo mayor), con lo cual, además de llevarnos ante un personaje guiñolesco, aligera la narración, pues al estar el personaje inconsciente no puede contar los acontecimientos de la nave en un largo lapso de tiempo.

Cuando ya la catástrofe sufrida por el barco a causa del temporal y de la embriaguez de su capitán ha concluido, quedan unos pocos náufragos en una balsa y comienza la parodia política.

La balsa, a pesar de su carácter de provisionalidad en el deseo de todos comienza a regirse como si fuera algo perenne, destinado a permanecer así siempre; a ella han ido a parar individuos de distintas nacionalidades que representan, de forma minimizada, las cualidades y los defectos patrios: el inglés es hábil, diplomático, el alemán fuerte,

(133) E. JARDIEL PONCELA, *El libro del convaleciente*, tomo IV, pág. 178.

(134) E. JARDIEL PONCELA, *El naufragio del «Mistinguet»*, obras, tomo V, página 805.

(135) E. JARDIEL PONCELA, *Lecturas para analfabetos* tomo V, pág. 826.

(136) E. JARDIEL PONCELA *El naufragio del «Mistinguet»* tomo V, pág. 794.

(137) *Ibidem*, págs. 795-796.

trabajador, el ruso fácilmente reducible, crédulo, el judío rastrero..
En la balsa:

«Se trazaron con pintura blanca las rayas que delimitaban el terreno de cada cual y se convino en que nadie se metería en el terreno ajeno sin permiso especial del propietario, firmado y rubricado. A las rayas se les dio el nombre de fronteras y a los permisos para atravesarlas pasaportes.» (138).

La división resulta desigual, lo cual provoca distintos enfrentamientos que parodian las guerras mundiales y la gran derrota alemana; las intrigas llegan a tal extremo que incluso tendrán que pelear los españoles entre sí en una parodia de la guerra civil donde se pronostica, estamos en 1938, la victoria de los aliados de Franco.

La novela, a pesar de su brevedad, es algo importante dentro de la obra de Jardiel por lo refinado de la parodia política que en ella tiene lugar. Resulta regocijante cuando recuerda la ocupación inglesa del Peñón diciendo que el inglés, que había puesto baúles cerca de las fronteras del resto de los habitantes de la balsa, puso uno dentro del territorio del español y que, ante las protestas de éste, dijo que era para equilibrar el peso y por el bien común, con lo que, acto seguido, se vio apoyado por todos.

El final, sin embargo, aparece bruscamente cortado; de haber sido más ambicioso estaríamos, sin duda, ante una pequeña obra maestra.

Es fundamental comentar aquí hasta qué grado difieren la narrativa y el teatro de Jardiel; es obvio que, al tratarse de géneros distintos, sus realizaciones son diversas, no me refería a ese tipo de diferencias, sino a las tonales. Es curioso cómo obras del mismo argumentos del autor realizadas como novelas y como comedias abocan a resultados diametralmente opuestos. Si consideramos el final de Pedro de Valdivia en «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?», fracasado, amargado y enfermo además de completamente arruinado, y lo cotejamos con la peripecia vital triunfante de Sergio en «Usted tiene ojos de mujer fatal», comedia realizada con idéntico argumento, quedaremos en suspenso.

Igual ocurre con «No se culpe a nadie de mi muerte», donde todo finaliza dentro de un tono optimista, y la novela de idéntico argumento «¡Espérame en Siberia, vida mía!», donde el protagonista logra superar las sucesivas dificultades para acabar muriendo a consecuencia de un

(138) *Ibidem*, pág. 802.

golpe producido al resbalarse en la escalera, con lo cual se llega a la expresión del absurdo.

En estos dos ejemplos citados podemos observar tal disparidad con absoluta precisión por tratarse de argumentos idénticos en ambos casos, pero la divergencia se aprecia en todas las obras, llegando a tales extremos que, la narrativa y el teatro jardielcos parecen realizados por personas distintas, porque mientras que en las novelas encontramos al autor atormentado por la idea de la insulsez y la atonía de la vida, considerando la incomunicación entre los humanos y criticando actitudes, profesiones, etc., en definitiva, con un concepto negativo y pesimista sobre casi todo, en el teatro la crítica o la parodia se limita a aspectos muy parciales y los fines apromblemáticos y felices son característicos.

Jardiel realizó en ocasiones casi simultáneamente obras narrativas y teatrales, por lo que no podemos deducir que tales diferencias tonales se deban a distintos momentos de la producción del autor, entre los que podría existir una evolución ideológica; por ejemplo, en 1930 se estrena «El cadáver del señor García» y se publica «Espérame en Siberia, vida mía», en el 31 aparece su novela «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?» coincidiendo con el estreno de la comedia «Margarita, Armando y su padre», y en el 32 su última novela «La 'tournée' de Dios» al tiempo que la comedia «Usted tiene ojos de mujer fatal».

Jardiel podía haber realizado un teatro similar a su novela y no podemos augurar si hubiera tenido éxito con él, pero decidió cambiar de rumbo en su expresión escénica y emprendió el camino de la farsa, cuyas leyes tuvo que respetar.

Podríamos considerar la posibilidad de la expresión de un humor similar al que encontramos en estas novelas en el teatro, en realizaciones semejantes a «Así es, si así os parece», de Pirandello o alguna de las de Ionesco, sin embargo, quedaría por averiguar si ese tipo de teatro hubiera sido efectivo en aquel momento, si se hubiera podido estrenar siquiera, ante un público que ni siquiera llegó a aceptar las farsas regocijantes de Jardiel.

Quizá radique ahí, en el condicionamiento económico que supone un público con un paladar acostumbrado a una serie de cosas muy determinada, la razón de la asombrosa disparidad de Jardiel en las novelas y en la escena. Otra causa podría ser la dificultad de expresión de la ironía y, sobre todo, del humor en el teatro.

Por lo que quiera que sea el hecho está ahí y había que señalarlo, así como también la preferencia de Jardiel por sus novelas. Con ellas

trionfó plenamente, pues, como dice Ramón Gómez de la Serna: «... lo leían desde los horteras de la rambla a los filósofos» (139). También el teatro le produjo satisfacciones, pero unidas a grandes descalabros, a fracasos totales; es posible, pues, que la preferencia del autor se basase en la satisfacción íntima que le habían producido, pero sus palabras parecen dirigirnos a otros razonamientos:

«Ya va siendo hora de alejarse de la entusiasta masa *gregaria* de los patios de butacas para volver a la adhesión individual del público de novela, siempre constante para mí...» (140).

Lo cual indica bien a las claras, además del propósito, luego no cumplido, de dejar de escribir para el teatro, que se encontraba más a gusto con su labor novelística y que apreciaba más a su lector individual que a la masa de espectadores que denomina «gregaria».

Todo ello quizá no constituya más que una débil prueba, pero es muy significativo el hecho de calificar peyorativamente a un público que producía mucho dinero al autor que así hablaba de él, contraponiéndolo a otro que, ciertamente, compraba sus novelas, pero que podía coincidir con el anterior, podía tratarse de las mismas personas, con lo que el autor lo que hacía era la crítica de su obra, y según eso parece que se encontraba a sí mismo con más facilidad en el universo deshumanizado y crítico de las novelas que acabamos de reseñar.

(139) RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, «Prólogo» de las *Obras completas*, tomo I, página 8.

(140) E. JARDIEL PONCELA, «Prólogo» a *Dos farsas y una opereta*, tomo I, página 843.