

Enrique Jardiel Poncela y el eros negro del decadentismo francés

CÉCILE FRANÇOIS
Université d'Orléans

Tras la tragedia de la Primera Guerra Mundial, la década de los años veinte se inició en Europa bajo el signo del goce y de la liberación de las costumbres. Desengañados y profundamente traumatados, los habitantes de las grandes metrópolis solo aspiraban a olvidar el horror de los combates. Si bien no había participado en el conflicto mundial, España, igual que los países vecinos, conoció ese periodo eufórico que se dio en llamar “los felices años veinte”. En el ambiente de prosperidad fomentado por la recuperación económica, los españoles se entregaron al hedonismo y a la frivolidad, siendo a la vez actores y testigos de los profundos cambios que afectaron a la sociedad en lo que concernía a la emancipación de las mujeres y la libertad sexual.

Los “felices años veinte” se caracterizaron también por un profundo anhelo de apertura al exterior. En aquella época, España estaba pendiente de lo que pasaba allende los Pirineos y tenía la mente puesta en las novedades que procedían de Francia en lo tocante a la cultura y a las costumbres. El intercambio entre los dos países vecinos fue particularmente intenso en el ámbito de la literatura. Por aquellos años se publicaron en España traducciones de textos de todo tipo y género, desde las novelas de los grandes autores del siglo XIX

como Zola, Hugo o Jean Lorrain, hasta las obras de André Gide y Apollinaire, pasando por la producción folletinesca de Eugène Sue o Ponson du Terrail. Como apunta Santiago Ontañón, por aquellos años “Madrid y París comenzaban a ser los vasos comunicantes en el ámbito de la cultura” (Ontañón 156).

Redactada al final de la década de los años veinte, la trilogía novelesca del escritor español Enrique Jardiel Poncela lleva el sello de una época de gran permisividad e intensos intercambios culturales con los países vecinos.¹ Nacido en una familia de la burguesía liberal madrileña, el novelista y comediógrafo se fraguó desde sus tiernos años una cultura tan ecléctica como cosmopolita gracias a sus lecturas y a su formación académica.² Estudió primero en la famosa Institución Libre de Enseñanza cuyo objetivo era “renovar la cultura española acercándola a la europea a través de intelectuales vinculados a la burguesía liberal”, antes de pasar a la Sociedad Francesa donde adquirió las nociones básicas del idioma francés que, según parece, hablaba con cierta soltura (Oteo Sans 24).

1. La trilogía consta de tres novelas redactadas entre 1928 y 1930. Se titulan respectivamente *Amor se escribe sin hache* (1928); *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) y *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930). Siempre que se citen estas novelas, será de forma abreviada (*Amor, Espérame, Vírgenes*).

2. “Dueño de varias grandes librerías repletas de volúmenes, leí al mismo tiempo a Dante que a Dickens, a Aristófanes que a Andersen, a Píndaro que a Amicis, a Ovidio que a Byron, a Swedenborg que a Ganivet, a Lope que a Dumas, a Chateaubriand que a Conan Doyle” (*Amor* 80).

Enrique Jardiel Poncela y la producción erótica de los años veinte

Cuando, a finales de 1930, Jardiel Poncela da por terminada la redacción de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, cierra al mismo tiempo el paréntesis abierto tres años atrás con *Amor se escribe sin hache*, la primera novela de su “trilogía erótico humorística”. Por supuesto, el título escogido para la última entrega del ciclo se puede leer como un guiño a Guillaume Apollinaire cuya famosa novela, *Les Onze Mille Verges*, obra maestra de la literatura erótica, había sido la comidilla del mundillo literario en el momento de su publicación en 1907. No cabe duda de que, por su educación y su cultura francesa³, Jardiel Poncela debió de reparar en el partido que podía sacar de la paronimia *Vierges / Verges* que aparece también en el relato de Apollinaire, cuando el Príncipe Mony Vibescu le dice a la hermosa Culculine: “Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite, je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même les onze mille verges me châtient si je mens” (23). El título escogido para la tercera novela aparece por tanto, no solo como un homenaje a Apollinaire, sino como una clave de lectura que viene a confirmar la orientación general de la trilogía redactada bajo el doble signo del erotismo y del humor y en la que la parodia ocupa un sitio privilegiado.

Cabe recordar al respecto que, ya en la declaración de intenciones situada en los umbrales de su primera novela, Jardiel Poncela había manifestado abiertamente su voluntad de poner en solfa la literatura erótica de la época: “he escrito AMOR SE ESCRIBE SIN HACHE, pues pienso que las novelas “de amor” *en serio* solo pueden combatirse con novelas

3. Alfredo Marquerié señala que el joven escritor conocía los caligramas de Apollinaire (18).

“de amor” *en broma*” (98). Sabiendo que la expresión entrecomillada (“de amor”) era una etiqueta que servía para hablar eufemísticamente de la literatura “sicalíptica” o “pornográfica”, es obvio que el joven escritor se refiere a la abundante producción erótico-galante que hacía las delicias de un público ávido de relatos salaces o por lo menos picantes.

Cada semana los lectores se abalanzaban a las colecciones de novelas cortas o a las revistas de títulos prometedores como *La Novela sugestiva*, *La Novela pasional*, *La Novela exquisita*, *Fru Fru*... Esta producción popular fue precisamente la que lanzó a la fama a los autores más prolíficos del género, entre los cuales destacan Pedro Mata, Alberto Insúa, o “El Caballero Audaz”, seudónimo de José María Carretero cuyos relatos fueron auténticos *best sellers*.

Acercas de esta producción erótica española, varios críticos han reparado en el vínculo que tejía con la literatura francesa de finales del siglo XIX. Fernando García Lara apunta al respecto que, tanto en la temática como en la estética, los autores “galantes” se inspiraron en el naturalismo zolesco y el decadentismo (García Lara 54). De modo esquemático, los dos precursores de la literatura erótica española, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, representan estas dos vías estéticas convergentes. En efecto, si el primero encontró gran parte de su inspiración en Zola, Eduardo Zamacois por su parte fue quien introdujo, aclimatándola para la sensibilidad española, la novela “galante” de corte modernista o decadentista, muy en boga en la Francia de principios de siglo (Litvak, *Antología* 57).

Entre los epígonos de Trigo y Zamacois y en la encrucijada de esta doble influencia francesa se sitúa un autor que parece haber llamado particularmente la atención de Jardiel Poncela.

Se trata de Antonio de Hoyos y Vinent, un esteta que, según José María Fernández Gutiérrez, “bascula constantemente entre actitudes modernistas y el naturalismo” (Fernández Gutiérrez 43). La influencia de Zola se trasparenta en varias de las novelas cortas de *Sangre sobre el barro*, en particular en “La argolla” que tiene reminiscencias de la novela *Thérèse Raquin*. En cuanto a la huella del decadentismo, Eugenio de Nora la detecta en *La vejez de Heliogábalo*, la primera novela exitosa de Hoyos, fechada en 1912. Para el crítico español, “todos los elementos temáticos, conceptuales y retóricos del decadentismo están aquí vertidos sin tasa” (Nora 416). Antonio Cruz Casado, por su parte, resalta el estilo preciosista y rebuscado de Antonio de Hoyos y Vinent, un estilo que lo entronca con la corriente literaria francesa:

Literariamente las preferencias del novelista giran en torno a los autores finiseculares, a los que englobamos en la amplia etiqueta de decadentismo, sobre todo de expresión francesa: Jean Lorrain, Rachilde, Octave Mirbeau, Joris-Karl Huysmans, Joséphin Péladan, Marcel Schwob, Villiers de l'Isle-Adam etc. Podría decirse que el decadentismo actúa como caldo de cultivo para la novela hoyosvinentiana (Cruz Casado 108)

No cabe duda de que Enrique Jardiel Poncela conocía la obra de Hoyos y Vinent. Ambos escritores comparten el mismo gusto por las figuras aristocráticas pervertidas que saben pasar sin transición del más sutil refinamiento a la vulgaridad más extremada. Las incursiones de los personajes jardielescos en los ambientes turbios de París o de Madrid, el gusto del autor por la descripción de los bajos fondos y el remedo del habla del hampa remiten directamente al universo novelesco y a la práctica literaria de Hoyos y Vinent. Pero lo que más debió de interesar a Jardiel Poncela en esa producción erótica

de corte modernista, es el famoso mito de la mujer fatal que se trasparenta en el diseño no solo de las protagonistas sino de otros muchos personajes femeninos de la trilogía⁴.

Mujer fatal y erotismo finisecular

Hermosura, misterio y peligro, estos ejes alrededor de los cuales se construyó la figura de la mujer fatal a lo largo del siglo XIX los recupera Jardiel Poncela para componer el retrato de sus personajes femeninos. Así, el maquillaje espeso y sofisticado de las heroínas disimula sus rasgos debajo de una máscara inquietante: “La parafina daba a la piel de su rostro una quietud estatuaría y en él se advertían el incendio de los labios y las tinieblas aterradoras de los ojos” (*Amor* 261). Esta descripción de la primera protagonista no deja de recordar las visiones sobrecogedoras de Jean Lorrain, en particular “ces pâleurs de craie, ces yeux noircis de kohl, et comme une plaie vive ouverte en pleine chair ... la tache écarlate des lèvres archipeintes” (331).

Para resaltar la inquietante belleza de sus figuras femeninas, Enrique Jardiel Poncela no vacila en echar mano del bestiario finisecular. La descripción de las tres protagonistas se articula alrededor de la imagen de la fiera. La primera heroína tiene por ejemplo “ojos de pantera hambrienta [que] relucían con los destellos de la calcopirita” (*Amor* 162)⁵. Se trata obviamente

4. Manuel Ariza Viguera señala que Sylvia Brums, antes de pasar a ser la heroína de la primera novela de la trilogía, había aparecido en un relato publicado en la revista humorística *Buen Humor* el día 20 de noviembre de 1927. El título del mismo, “Sylvia Brums, la mujer cosmopolita y fatal”, muestra que Jardiel Poncela ya se proponía echar mano del mito erótico del decadentismo para proponer a los lectores su propia versión humorística (Ariza Viguera 46).

5. Palmera, la segunda heroína, “se irguió con sus movimientos de tigre que se despereza junto a un bambú y avanzó hacia Mario, cogiéndose de su brazo y aplastando sus senos contra él” (*Espérame* 130). En cuanto a la

de una imagen tradicional y estereotipada puesto que “[l]es Pères de l’Eglise déjà faisaient d’Hérodiade et de sa fille des fauves assoiffés de sang” (Dottin-Orsini 191). Otro animal muy presente también, tanto en la literatura finisecular como en la trilogía jardielesca, es la serpiente, reptil seductor y traicionero que provocó la expulsión del Hombre del paraíso terrenal. Este animal es el que escoge Jardiel Poncela para diseñar a Mignonne Lecoeur, un personaje manipulador y depravado cuyo nombre paradójicamente parece inspirado en la expresión francesa “jolie comme un cœur” con sus connotaciones de hermosura y cariño. Para poner especial énfasis en la doblez y falsedad de la seductora, el narrador escoge la imagen de la serpiente, describiendo a Mignonne mediante estos tres adjetivos: “enroscable, escurridizo y delgado” (*Amor* 227).

A lo largo de la trilogía, el narrador no deja de resaltar la disonancia entre el ser y el parecer, otra característica de la mujer fatal. Detrás de su apariencia inocente, Mignonne Lecoeur es en realidad una seductora implacable y provocativa, como da fe de ello el campo léxico de la agresividad y de la violencia que el narrador escoge para retratarla. Con sus pestañas “salvajemente ennegrecidas”, su boca semejante a un “rasguño ensangrentado hecho con una lanceta hábil” y su escote “[donde] estallaban dos senos, menudos y agresivos, como granadas de mano” (*Amor* 227), Mignonne Lecoeur viene presentada como una auténtica “bomba sexual”, en el sentido pleno de la expresión. Asimismo, bajo la máscara preciosa y amable de la protagonista de ¡Espérame en Siberia, vida mía!, se perfila la inquietante silueta de Lilith,

tercera, el narrador indica que “se movía despacio igual que ... las panteras” e incluso añade que “para ser pantera le sobraba fiereza” (*Virgenes* 137).

Salomé o Mesalina⁶, cuando no la siniestra figura de una de las tres gorgonas: “Palmera gritó, lloró, se arañó el rostro, el pecho y las manos. Y zarandeó de uno a otro lado su cabeza de Medusa hidrófoba, mientras elevaba al cielo dos brazos amenazadores y rectos, dibujando en el aire una inmensa, una blanquísima *i griega*” (*Espérame* 146).

La heroína de la tercera novela por su parte recuerda a la temible Amazona, “[u]ne figure qui concrétise la peur de la guerrière qui tue, d’une organisation occulte du féminin collectif préparant dans l’ombre la tuerie générale des hommes” (Dottin-Orsini 258). A lo largo de seis páginas, la protagonista se jacta de los múltiples viajes que hizo por el mundo “dedicad[a] a capturar hombres y siempre hombres” (*Vírgenes* 166). Obviamente, para esta Amazona incansable, como para la mujer fatal en general, el hombre es una presa y la caza no parece sino la única manera de amar y de vivir. Así se lo comenta al protagonista de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, quien llega a obsesionarse con esta fantasía finisecular. En efecto, cuando Valdivia evoca la gesta de su antepasado, un lapsus revelador le hace confundir a los indios araucanos, contra los que luchó el conquistador español Valdivia, con las Amazonas que otro conquistador, Francisco de Orellana, creyó haber descubierto más al norte. Perturbado quizá por la presencia tóxica de Vivola, la mujer fatal de la novela, el protagonista llega a mencionar de manera totalmente errónea a “[aquellas] hijas bravías de la América del Sur, cuyas ascendientes habían disparado el arco contra los ascendientes míos para cortar el avance de la Conquista” (*Vírgenes* 155). Y es que Vivola (¿o víbora?) no vacila en reivindicar orgullosamente la misión exterminadora de las amazonas:

6. A la primera heroína la compara el narrador con una “Mesalina” (*Amor* 106).

La mujer después de crear al hombre le hacer perecer; es cierto. Yo he hecho perecer a millares de ellos, arruinándolos físicamente o económicamente. Y ¿qué? ... el hombre es una mala bestia tan grande, que la mujer, después de crearlo, comprende que su deber es corregir la equivocación. Y lo destruye. (*Virgenes* 169–70)

De Baudelaire a los hermanos Goncourt, pasando por Jean Lorrain o Villiers de l'Isle-Adam, la mujer es fundamentalmente perniciosa y maléfica como lo sugiere el título de la obra de Barbey d'Aureville, *Las diabólicas*. El terror a la “feminidad monstruosa” se manifiesta también en ciertos escritos pseudo científicos como los de Weininger cuyas tesis “se presentan como el espejo de aumento de los peores prejuicios de la época”⁷. Para el ensayista austríaco, lo genuinamente femenino es el apetito sexual, lo que él llama “un ‘panerotismo vertiginoso’ que hace de la ‘mujer absoluta’ un ser en un estado de celo permanente, y del celo la sensación femenina por antonomasia” (Dottin-Orsini 168). “Ogresca sexual”, “súcubo” o “Mesalina”, la literatura finisecular va multiplicando los avatares de la mujer fatal remarcando de manera hiperbólica el tema de la monstruosidad femenina.

Entre todas las representaciones destaca la imagen del vampiro que aparece por primera vez en su versión femenina con *La Morte amoureuse* (*La muerta enamorada*) de Théophile Gautier en 1836. En varios poemas de *Las flores del mal*, como por ejemplo en “Las metamorfosis del vampiro” se manifiesta claramente el miedo del poeta a ese ser maléfico de abrazo

7 En 1903, Otto Weininger causó gran revuelo con la publicación de su polémico libro titulado *Sexo y carácter* (*Geschlecht und Charakter*) que tuvo mucha influencia en artistas y literatos a lo largo de dos décadas. Como apunta Mireille Dottin-Orsini, “*Sexo y carácter*, con su envoltura científica y filosófica, no es más que la formulación de ideas muy antiguas y ampliamente difundidas durante todo el final del siglo XIX” (166).

letal al que compara con un vampiro cuyo fin es sojuzgar y destruir al hombre succionándole la médula de los huesos y alimentándose con su sangre⁸. Más tarde, Barbey d'Aureville y Jean Lorrain echaron mano del arquetipo para diseñar personajes de vampiros hembras que sorben la vida y el alma de sus amantes. Alberte, la protagonista de *La cortina carmesí* (*Le Rideau cramoisi*) o la Barnarina de *La copa de sangre* (*Le Verre de sang*), por ejemplo, forman parte de esa galería de personajes siniestros y terroríficos que tanto abundan en la literatura finisecular. Esta visión propia del romanticismo negro es precisamente la que recoge Enrique Jardiel Poncela con el propósito de deconstruirla y desorbitarla.

Vampirismo y perversión sexual

Por lo general, los personajes femeninos de la trilogía son amantes insaciables de “labios voraces [y] organismos infatigables” que persiguen y acosan sin tregua al objeto de sus deseos (*Vírgenes* 127). Los héroes de las tres novelas no son a menudo más que presas acorraladas y hostigadas por hordas de mujeres que los comen a besos en un simulacro de canibalismo sexual. Estas amantes sobreexcitadas distan mucho de ser dulces o tiernas y el campo léxico-semántico de la voracidad invade el relato de sus hazañas. Mario Esfarcies, el protagonista de la segunda novela, tiene que forcejear para desprenderse del abrazo de su amante “[que]

8. “Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés / Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés” (“Yo soy, querido sabio, tan docta en los placeres / cuando sofoco a un hombre en mis brazos temidos”); “Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle” (“Cuando ya hubo sorbido de mis huesos la médula”); “A mes côtés, au lieu du mannequin puissant / qui semblait avoir fait provision de sang” (“a mi lado, en lugar del recio maniquí / que parecía haber hecho provisión de mi sangre”) (“Les métamorphoses du vampire” 262–3) (traducción de Manuel Neila 249–50).

le aplicó los brazos alrededor del cuello y lo besó, haciéndole en la boca una succión voraz” (*Espérame* 122). Por su parte, Vivola presume de “[haberse] entreg[ado] con furia al amor de los hombres negros, agotándolos a razón de 250 por año” (*Virgenes* 168). En cuanto a la aristocrática Sylvia, ella también da rienda suelta a su instinto depredador como da fe de ello el epílogo de su primer encuentro con el héroe de *Amor se escribe sin hache*: “Y lo besó en la boca con un beso comunista y trepidante que a Zambombo le produjo la impresión de que acababan de extraerle la médula incluido el bulbo raquídeo” (*Amor* 171).

Las demás mujeres fatales de la trilogía, aunque tratadas en tono menor, son presas del mismo desenfreno. Aprovechando un momento de descuido de su amante, una de ellas “le besó al modo caribe en la boca” (*Espérame* 367). La alusión a los feroces indios caníbales es reveladora de la visión que del amor tienen esas ogresas. En la trilogía, los protagonistas masculinos, exhaustos y desfallecidos, se parecen a las víctimas de los vampiros del romanticismo negro. Jardiel Poncela recupera aquí uno de los rasgos definitorios del arquetipo pero manipulándolo con fines paródicos, valiéndose por eso de la hipérbole e incluso del adínaton. En la trilogía, en efecto, la mujer vampiro viene despojada de sus aspectos fantásticos o demoníacos y es tratada con una fuerte dosis de humor e ironía. No se trata para ella de adueñarse del alma de sus amantes o de sacar fuerza y salud de la sangre de ellos. Si las figuras femeninas de Jardiel Poncela son insaciables, es ante todo porque son incansables ninfómanas.

A todas luces, la palma de la seducción amorosa se la lleva Vivola, la protagonista de la tercera novela, ese donjuán femenino que se jacta de su “razzia erótica” (*Virgenes* 168). En cuanto a Sylvia, la mujer fatal de *Amor se escribe sin hache*, la cifra

astronómica de sus amantes es evocada en clave humorística por uno de los personajes de la novela: “En el único sitio donde Sylvia no ha tenido amantes es en el interior del Vesubio—replicó Rudyard, dando a la conversación un aire plutónico” (*Amor* 319). Asimismo, cuando el nuevo amante de la altanera aristócrata, lamentando la frialdad e indiferencia de su amada, le echa en cara sus incontables lances eróticos, se vale de una hipérbole que mueve a risa: “¿Y qué, que eres casada? Ya lo sé. Y ello no te ha impedido en absoluto tener tantos amantes como plátanos hay en la Habana” (*Amor* 183). En cambio, el marido de Sylvia considera con flemática tranquilidad la actividad extraconyugal de su esposa declarando a los que se burlan de su ceguera:

No estoy ciego. Veo perfectamente. Ignoro el número exacto de amantes que ha tenido mi mujer, por la misma razón que ignoro el número exacto de estrellas que forman el sistema solar o el número de granos de arena que encierra el desierto del Sahara o el número de tartamudos que estudian medicina (*Amor* 115).

En la trilogía, la perversidad mortífera inherente al personaje de la mujer fatal no hace peligrar la vida de los amantes sino que se resuelve en relaciones sadomasoquistas muy propias de la sensibilidad decadente. Como recuerda Lily Litvak, fueron los románticos quienes legaron al fin de siglo la simbiosis entre crueldad y deseo, entre placer y dolor (*Erotismo* 125). Los escritores del decadentismo finisecular acogieron esta estética entregándose a los mil y un refinamientos voluptuosos de la perversidad, en particular al sadomasoquismo. Igual que en la literatura decadente, las tres protagonistas de la trilogía son duchas en el arte de la seducción y no se contentan con despertar el deseo sino que les encanta jugar cruelmente con sus presas.

La relación perversa que la primera protagonista suele mantener con sus amantes es patente ya al principio de *Amor se escribe sin hache*, en la primera visita que le hace a su futura presa. Aunque Sylvia nunca ha visto ni conoce al que bautizará con el mote de Zambombo, ella no vacila en desnudarse tranquilamente “dejando aquilatar su belleza transparente” (*Amor* 165). Muy orgullosa de su cuerpo perfecto, Sylvia se contempla en el espejo invitando a su presa a que admire cada pormenor de su anatomía. Ella sin embargo no ignora los efectos devastadores de su actitud provocativa y su ademán final denota un cinismo mezclado con buena dosis de sadismo: “Sylvia le dejó acercarse y cuando estuvo a su lado, le cruzó la cara con el *Tomorrow Is Sunday*” (*Amor* 165). Por otra parte, igual que la Clara de Mirbeau o la Concha de Pierre Louÿs⁹, Sylvia no desdeña los malos tratos y le gusta ser pegada. Esta aristócrata distinguida y refinada no aceptará entregarse ni satisfacer los deseos de su amante hasta que este la maltrate propinándole una soberbia paliza:

- Le largué una bofetada seguida de dos puntapiés indescriptibles [comentó Valdivia].
- ¿Y entonces?...
- Entonce ella gritó: “¡Ven! ¡Te adoro!” Y ha sido una noche divina... (Virgenes 225).

De todas formas, sea o no inspirado en los preceptos de Sacher Madoch, en la obra de Jardiel Poncela el erotismo de la mujer fatal está desvinculado del sentimiento amoroso. A lo largo de la presentación de Sylvia, el narrador no deja

9 Quizá sea Concha, la protagonista de *La Femme et le pantin* (*La mujer y el pelele*), la que nos brinda el mejor ejemplo de ello: “Comme tu m’as bien battue, mon coeur! Que c’était doux! Que c’était bon!” –declara encantada a don Mateo. (Pierre Louÿs: 164).

de resaltar el apetito sexual de la protagonista, rematando el retrato con una comparación sugestiva: “Sylvia se convirtió en una Mesalina que decía *stop, thank you, good morning, y trade mark*” (*Amor* 106). Si la antonomasia (“una Mesalina”) contribuye de por sí a la degradación del personaje presentándolo como un modelo de depravación y lujuria, la enumeración y yuxtaposición de los cuatro términos ingleses remata el proceso confiriendo al acto amoroso un carácter mecánico. Deshumanizada, la protagonista aparece como una especie de robot, una verdadera máquina de amar, como lo subraya el último término de la enumeración: “*trade mark*”. La heroína jardielesca entronca de este modo con el grupo de los “androides”, esos autómatas humanos que nutrían las fantasías finiseculares y cuyo mejor ejemplo fue *La Eva futura* de Villiers de l’Isle-Adam.

Entre fascinación y frustración, un modo de recepción ambiguo

Herencia de la literatura finisecular, el personaje femenino jardielesco, versión humorística e hiperbólica de la mujer fatal del decadentismo francés, se nutre también de aportaciones extraliterarias. Además de la recuperación de los tópicos decimonónicos, Jardiel Poncela se interesa por un avatar más moderno del mito, el de la “vampiresa” hollywoodiense cuya obsesiva presencia dejó una huella profunda en los espectadores de los años veinte. Fue en Dinamarca, en la primera década del siglo, cuando nació esta versión adulterada del mito. El escándalo provocado por la primera inserción en el relato cinematográfico de un beso filmado en primer plano despertó en Hollywood el interés por la sexualidad y las historias de mujeres fatales. En 1914 apareció en las pantallas americanas la primera “vampiresa” bajo los

rasgos de Theda Bara (cuyo seudónimo era el anagrama de “arab death”) en la película *A Fool There Was* adaptada de la obra de Rudyard Kipling, *The Vampire*. A partir de ahí, se multiplicarían las apariciones de la vampiresa, “une séductrice vouée à son propre culte, qui prend l’initiative du désir auprès des hommes qu’elle fascine sans jamais en aimer aucun, une dévoreuse, délibérément destructrice, dont le coeur de pierre bat à un rythme égal sous son corsage de satin noir” (Gilles Horvileur 442–43).

Los años veinte verán el triunfo de unas “vampiresas” legendarias, tales como Gloria Swanson, Clara Bow y sobre todo Greta Garbo. Cada una encarna con su propia personalidad a la mujer independiente, segura de sí misma, elegante y venenosa, cuya presencia irradiante relega a la sombra a unos personajes masculinos inconsistentes (Bard 34). Este empobrecimiento del mito se corresponde con la llegada del *star system* y la mitificación de unas actrices de formas pulposas y sensualidad provocativa que cristalizaban las fantasías eróticas del espectador de la época. Si ninguna de las tres protagonistas jardielescas se relaciona directamente con el mundo del cine, la segunda, Palmera Suaretti, es una artista de music-hall cuya salida a escena deja pasmados a los espectadores. Con su desnudez altiva tan solo realzada por unas cuantas joyas, la vedette aparece aureolada de un halo erótico que deslumbra literalmente a sus admiradores. Como suele ocurrir en la trilogía, el narrador juega con el sentido literal de la palabra “fascinación” para hacer reír al lector a costa de las víctimas de las mujeres fatales. Por eso, en *iEspérame en Siberia, vida mía!*, el viejo marqués rijoso, después de contemplar boquiabierto el cuerpo semidesnudo de Palmera, sale de la sala de espectáculos en un estado hipnótico. Ofuscado por “la blancura de estepa de Alaska”

de la artista (*Espérame* 92), don Ernesto padece graves perturbaciones visuales: “Después de haberse producido una conjuntivitis doble, fruto de permanecer seis cuartos de hora sin pestañear, don Ernesto Raburrieta salió aquella noche del Teatro de la Revista en un estado de verdadero sonambulismo” (*Espérame* 87).

En este caso, el narrador se divierte a costa del personaje y ríe *con* el lector de la situación del viejo lúbrico, pero muchas veces se ríe también *del* lector y de su voyeurismo. Si la trilogía bucea en el doble fondo de la literatura finisecular y del cine hollywoodiense, no hay que olvidar la intención declarada de Jardiel Poncela que es la de arremeter contra la literatura sicalíptica tan en boga en su época. Por eso, a lo largo de la trilogía, el autor arma una estrategia deceptiva destinada a romper la fascinación del lector aficionado a las escenas verdes, cortando el hilo de la narración en el momento de mayor tensión erótica. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en una escena de *Amor se escribe sin hache* que enfrenta a la volcánica Sylvia con el estrafalario doctor Flagg. Determinado a sacar el máximo provecho personal (e incluso sexual) de la afición de su compañera a las historias más inverosímiles, Flagg pasa a relatar un supuesto encuentro que tuvo lugar durante la revolución francesa entre su bisabuelo y el temible Robespierre. Subyugada por la imaginación desenfadada de su compañero, Sylvia va cediendo paulatinamente a las insinuaciones sexuales del narrador fantasioso:

– Sigue, sigue –susurró lady Brums, que sentía avanzar las gacelas de sus deseos–. Sigue tu historia.

Y Flagg, haciendo un esfuerzo sobre sus nervios siguió: ...

– Cuando Robespierre y mi bisabuelo se fueron de Versalles... un... ¡No puedo! ¡Ah, Sylvia! ¡Sylvia mía!

.....

El doctor Flagg, derribado en la alfombra como una ballena que hubiese encallado en la playa, roncaba igual que un *schneider!* (*Amor* 301).

Como se ve, el lector no asiste más que a los preliminares y al epílogo de la escena de amor, siendo el momento crucial públicamente ocultado. La elipsis –materializada por la línea de puntos– tiene aquí una función precisa, la de frustrar al público atraído por la promesa de una escena picante. Por otra parte, bien se sabe que un corte o una omisión pueden desempeñar el papel retórico de la lítote, esa figura que consiste en atenuar un enunciado para darle, paradójicamente, más fuerza. En muchas películas censuradas, la imaginación del espectador es la que suple la carencia reconstituyendo, con más vigor y precisión que las imágenes, la escena suprimida. Pero en el caso de los relatos de Jardiel Poncela, la parodia y el tratamiento irónico neutralizan el erotismo latente. El narrador no nos deja la oportunidad de imaginar las proezas eróticas del amante, ya que a renglón seguido nos impone un remate grotesco y degradante en el que el protagonista se encuentra convertido en un mamífero extenuado que difícilmente podemos considerar como un personaje versado en las artes amatorias.

Otras veces, la estrategia deceptiva de Jardiel Poncela puede tomar la forma de una pregunta retórica. En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, el narrador finge así un candor menos seráfico que chusco cuando se interroga (e interroga al lector) sobre los motivos que puedan incitar a dos amantes a encerrarse a solas en una habitación: “¿A qué subían a la habitación? ¿Para qué la necesitaban? El autor no sabe contestarse, aunque se inclina a creer que ambos tenían necesidad de ella para discutir tranquilamente y sin testigos la cuestión de Tacna y Arica” (*Espérame* 375).

La hipótesis falsamente inocente del narrador no deja de mover a risa siendo harto inverosímil que un conflicto territorial, por muy candente que sea, pueda apasionar a dos amantes que acaban de reunirse después de largos meses de separación. En realidad esta pseudo ingenuidad le permite al narrador saltarse la descripción de una escena erótica que el lector ha venido esperando a lo largo de más de trescientas páginas. En otra parte de la novela, la supresión de la secuencia anhelada viene acompañada de un comentario explícito que no deja lugar a dudas sobre las intenciones del autor y el juego malicioso que impone a su lector:

Y en la habitación de Ann ..., el español y la inglesa se dedicaron al amor.

DEJÉMOSLES SOLOS DURANTE ALGUNOS MINUTOS

puesto que ni el lector acostumbra a leer libros para excitarse, ni el autor escribe con este fin (*Espérame* 337).

Conclusión

Con su trilogía erótica en clave de humor, Enrique Jardiel Poncela nos propone una sátira literaria cuyo propósito declarado es arremeter contra la literatura sicalíptica que invade el mercado editorial de la época. Para ello decide construir sus relatos alrededor de la mujer fatal, una figura que cristaliza las fantasías eróticas masculinas desde los tiempos más remotos y en torno a la cual se ha ido acumulando toda una serie de tópicos. Personaje híbrido, elaborado a partir del modelo decadentista francés al que Jardiel Poncela agrega ciertas características de la vampiresa hollywoodiense, la mujer fatal de la trilogía reproduce llevándolos al extremo los aspectos más caricaturescos de un modelo ya hartamente estereotipado. Antes que una seductora maléfica, una hermosa flor del mal baudelairiana, la protagonista jardielesca aparece

bajo los rasgos grotescos de una mujer caníbal de apetito desmedido de la que se nos invita a reír.

A nivel pragmático, la sátira de Jardiel Poncela tiene como meta impedir que el lector se deje fascinar por esas presuntas mujeres fatales de la literatura. Al mofarse de sus personajes masculinos torpes, ingenuos o tontos, que se dejan coger en las redes de las seductoras, el autor impide que el lector pueda identificarse con ellos. Jardiel Poncela no ignora que la literatura sicalíptica juega con unas motivaciones más o menos inconscientes del lector, y en particular con la llamada “pulsión escópica”. Por eso numerosos son los medios utilizados en la trilogía para cortar el hilo narrativo en los momentos de mayor tensión erótica, impidiendo así que se satisfaga el morbo del público. Las bruscas interrupciones desestabilizan al lector perturbando sus hábitos de consumidor de relatos picantes y le obligan a distanciarse de la escena para pasar de una lectura de “identificación” a una lectura de “reflexión”.

Por tanto, a pesar de las apariencias, la trilogía erótica no es en absoluto una obra intrascendente y el público al que va dirigida no es ni el lector morbosos ni tampoco el aficionado al humor fácil y superficial. El autor considera ante todo al lector de sus novelas como un interlocutor capaz de apreciar una sátira que estriba en la degradación humorística e irónica de un mito tan fascinante como el de la mujer fatal. Además, como apunta Roberto Pérez, “él quiere comprensión y, antes, complicidad, inteligencia, cooperación” (Pérez 53). Para Enrique Jardiel Poncela, el lector ideal será aquel que sepa apreciar los juegos que el narrador le propone a lo largo de la trilogía por muy frustrantes que estos sean, un lector que tenga en fin el sentido del humor, lo cual es para el autor una señal de inteligencia:

si alguien me declara:

“Para mí el humorismo es el padre de todo, puesto que es la esencia concentrada de todo y porque el que hace humorismo piensa, sabe, observa y siente”

entonces digo: *este es un hombre inteligente* (*Amor* 95).

Obras citadas

- Apollinaire, Guillaume. *Les Onze Mille Verges*. 1907. Paris: J'ai Lu, 1973. Print.
- Ariza Viguera, Manuel. *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua, 1974. Print.
- Barbey d'Aureville, Jules. “Le Rideau cramoisi”. *Les Diaboliques*. 1874. Paris: Le Livre de Poche Classique, 1999. Print.
- Bard, Christine. *Les Garçonnes, modes et fantasmes des années folles*. Paris: Flammarion, 1998. Print.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. 1857. Paris: Presses de la Renaissance, 1974. Print.
- . *Las flores del mal*. Ed. and trans. Manuel Neila. Sevilla: Renacimiento, 2010. Print.
- Cruz Casado, Antonio, “La novela erótica de Hoyos y Vinent”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 426 (1986): 101–16. Print.
- Dottin-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: Grasset, 1993. Print.
- Fernández Gutiérrez, José María. “El caso de Hoyos y Vinent, compendio de una generación”. *El escultor Julio Antonio: ensayos de aproximación*. Diputació de Tarragona, 1990. 14–35. Print.
- García Lara, Fernando. *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1986. Print.
- Gautier, Théophile, “La Morte amoureuse”. *Contes et récits fantastiques*. 1836. Paris: Le Livre de Poche Classique, 1990. Print.

- Horvilleur, Gilles, ed. *Dictionnaire des personnages du cinéma*. Paris: Bordas, 1988. Print.
- Jardiel Poncela, Enrique. *Amor se escribe sin hache*. 1928. Ed. Roberto Pérez. Madrid: Cátedra, 1990. Print.
- . *¡Espérame en Siberia, vida mía!* 1929. Ed. Roberto Pérez. Madrid: Cátedra, 1992. Print.
- . *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* 1930. Ed. Luis Alemany. Madrid: Cátedra, 1988. Print.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979. Print.
- . ed. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918–1936)*. Madrid: Clásicos Taurus, 1994. Print.
- Lorrain, Jean. “Lanterne magique”. *Masques et fantômes*. 1891. Paris: 10/18, 1974. Print.
- . “Le Verre de sang”. *Masques et fantômes*. 1891. Paris: 10/18, 1974. Print.
- Louÿs, Pierre. *La Femme et le pantin*. 1898. Paris: Albin Michel, Le Livre de Poche, 1969. Print.
- Marqueríe, Alfredo. “Jardiel y el jardielismo”. *La Estafeta Literaria* 27 feb. 1965: 18–19. Print.
- Nora, Eugenio de. “Literatura galante y novela erótica”. *La novela española contemporánea*. Vol.1. Madrid: Gredos, 1969. Print.
- Ontañón, Santiago, y José María Moreiro. *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988. Print.
- Oteo Sans, Ramón. “El Madrid de Julio Antonio: sus relaciones literarias”. *El escultor Julio Antonio: ensayos de aproximación*. Ed. J.M. Fernández Gutiérrez. Diputació de Tarragona, 1990: 14–35. Print.
- Pérez, Roberto. “Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela”. *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Barcelona: Anthropos, 1993: 33–64. Print.