

## ENRIQUE JARDIEL PONCELA Y LA “NOVELA COSMOPOLITA” DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Cécile François  
Universidad de Orleans

*RESUMEN:* Este artículo enfoca las relaciones entre la obra novelesca de Enrique Jardiel Poncela y el contexto de su producción. Iniciada en 1928, la trilogía jardielésca fue redactada durante los últimos tres años de una década marcada por un afán de apertura al exterior y un cosmopolitismo exacerbado. Entre los escritores más influyentes de la época destacan las figuras de Paul Morand y Maurice Dekobra. Del primero, Enrique Jardiel Poncela recupera, desorbitándolos, unos rasgos de la llamada “escritura cinematográfica” para encauzarla hacia el ámbito del humor y la ironía. Del segundo, recoge una serie de personajes y situaciones inspiradas en La Madone des Sleepings, una de las novelas más populares y famosas de los años 20. Sin embargo, tras el hedonismo y la vitalidad de la trilogía asoma, a ratos, cierto desencanto que anuncia la visión amarga y pesimista que el autor plasmará en su última novela.

*PALABRAS CLAVE:* Enrique Jardiel Poncela, cosmopolitismo, años veinte, humor, Paul Morand, Maurice Dekobra.

## ENRIQUE JARDIEL PONCELA ET LE “ROMAN COSMOPOLITE” DU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

*RÉSUMÉ:* Cet article envisage les relations entre l'œuvre romanesque de Jardiel Poncela et son contexte de production. Commencée en 1928, la trilogie humoristique a été rédigée durant les trois dernières années d'une décennie marquée par un désir d'ouverture sur l'extérieur et un cosmopolitisme exacerbé. Parmi les écrivains les plus influents de l'époque figurent Paul Morand et Maurice Dekobra. Du premier, Jardiel Poncela récupère quelques traits de la fameuse « écriture cinématographique » mais en les déformant pour les entraîner sur le terrain de l'humour et de l'ironie. Du second, il recueille toute une série de personnages et de situations inspirés de La Madone des Sleepings, l'un des romans cosmopolites les plus populaires et les plus célèbres des années 20. Toutefois, sous l'hédonisme et la vitalité affichés pointe un certain désenchantement qui préfigure la vision amère et pessimiste qui se fera jour dans le dernier roman de l'auteur.

*MOTS CLÉS:* Enrique Jardiel Poncela, cosmopolitisme, Années folles, humour, Paul Morand, Maurice Dekobra.

## 1. introducción

Tras la Primera Guerra Mundial se abrió en Europa un período conocido como los “felices años 20”, una década caracterizada por su efervescencia cultural y artística así como por un anhelo de apertura al mundo exterior. A partir de aquella época se asistió a la intensificación de los intercambios transpirenaicos gracias a la acción de numerosos intelectuales, artistas y traductores. Entre aquellos “agentes de transferencia cultural” sobresale la figura de Ramón Gómez de la Serna, uno de los máximos representantes del vanguardismo español quien, a través de su revista *Prometeo* y las numerosas conferencias, tertulias y debates que animó, dio a conocer las nuevas corrientes artísticas europeas, tales como el futurismo o el cubismo (Martínez-Collado 1997: 42-46).

Fue precisamente en aquel momento cuando el joven Enrique Jardiel Poncela empezó la redacción de su trilogía humorística<sup>1</sup>. Nacido en una familia culta de la burguesía madrileña, el futuro novelista se desarrolló desde su niñez en un ambiente artístico e intelectual abierto a las influencias europeas. Además del medio familiar, la formación académica del joven fue determinante. De los cuatro a los siete años, Jardiel Poncela cursó sus estudios en la famosa *Institución Libre de Enseñanza* cuyo objetivo era “renovar la cultura española acercándola a la europea a través de unos intelectuales vinculados a la burguesía liberal” (Oteo Sans 1990: 24). Luego pasó a la *Sociedad Francesa* en la que estudió durante otros cuatro años, lo cual le permitió adquirir las nociones básicas del idioma francés que, según parece, hablaba con cierta soltura.

Desde su más tierna edad, Jardiel tuvo también acceso a la biblioteca de su familia gracias a la cual pudo fraguarse una cultura tan ecléctica como cosmopolita<sup>2</sup>. Buen conocedor de la literatura contemporánea, abierto a las influencias foráneas gracias a su trato y amistad con Ramón Gómez de la Serna, Jardiel Poncela no podía dejar de interesarse por la novela cosmopolita, una modalidad narrativa muy en boga en aquella época, como da fe de ello *Amor se escribe sin hache*, la primera entrega de la trilogía subtitulada burlescamente “novela casi cosmopolita”.

---

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 a lo largo de este artículo se citen las obras de Jardiel Poncela se hará de manera 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).

## 2. La trilogía jardielesca y el “cosmopolitismo estridente”<sup>3</sup> de los años veinte

Si quisiéramos simbolizar sumariamente nuestra época, podríamos echar mano de uno de los bellísimos carteles que –en las esquinas, en los escaparates, en la estación del ferrocarril– [...] promet[en] la comodidad de un crucero en línea regular o el placer de un periplo de lujo.

Esta es la definición que de los “felices años veinte” propone el escritor Francisco Ayala en uno de sus artículos recopilados y publicados en *El escritor y el cine* (1996: 44-45). Al hojear las novelas de Jardiel Poncela, parece como si el autor hubiera querido plasmar esta visión amena y lujosa de la vida que era la de la élite social a la que pertenecen sus personajes. La afición a los viajes, que por cierto el mismo escritor compartía con sus personajes<sup>4</sup>, impregna cada una de las páginas de la trilogía. No bien abrimos el primer tomo, cuando ya somos arrastrados por un torbellino que nos lleva de Londres a París, de Berlín a Rotterdam, para seguir el ritmo frenético de las aventuras de los protagonistas. Una rápida ojeada al índice de cada una de las novelas permite valorar la importancia de este tema en la narrativa de Jardiel Poncela. La segunda parte de *Amor se escribe sin hache*, por ejemplo, está dividida en cinco capítulos. Al primero, que trata de la salida de los dos protagonistas para París, le siguen otros cuatro capítulos cuyos epígrafes, de corte claramente paródico, anuncian la subversión de uno de los tópicos más difundidos de la literatura cosmopolita: el delicioso encanto de los “amores exóticos”:

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 Madrid, que en París, que en Rotterdam y que en Londres.*

En la segunda novela, el epígrafe indica que el protagonista se dispone a emprender “una fuga de 7.000 kilómetros”, tras despedirse de su amada con el grito desesperado que da su título al relato: “¡Espérame en Siberia, vida mía!”. En cuanto a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el último tomo de la trilogía, aunque el tema del viaje no aparece explícitamente en el índice, los dos protagonistas no

---

3. Tomo prestada esta expresión forjada por Víctor Fuentes (1992: 215).

4. “Conozco gran parte de Europa, recorrida siempre en coche [...]. He viajado todo lo que he podido. Viajaré mientras pueda”, declaraba Jardiel Poncela en 1953 (29).

dejan de correr a lo largo y ancho del mundo en busca de nuevas conquistas amorosas en su afán de llevarse la palma en el terreno de la seducción. Automóviles, trenes, buques transatlánticos, los medios de locomoción más modernos se dan cita entre las páginas de la trilogía. Uno de los episodios de las aventuras de Mario, el protagonista de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, se desarrolla enteramente en el interior del “Simplón-Orient-Express” y, en el último tomo de la trilogía subtítuloado “la novela del donjuanismo moderno”, el seductor legendario abandona su caballo a la hora de darse a la fuga. En la versión modernizada del mito, el héroe viaja en tren para disfrutar tranquilamente de la comodidad del vagón y ver con harto alivio desfilar el paisaje y aumentar la distancia entre él y su víctima.

Cuando casualmente los protagonistas jardielescos se quedan en España, la acción se verifica exclusivamente en un medio urbano. A lo largo de las mil trescientas páginas de que consta la trilogía, el lector encuentra muy pocos lugares situados fuera de las grandes urbes cosmopolitas. Son rarísimas y muy escuetas las evocaciones del campo y muy escasos también los episodios que se ubican en pequeñas ciudades de provincias<sup>5</sup>. En las tres novelas, la acción transcurre preferentemente en Madrid, la capital del país, que uno de los personajes de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* define como “una ciudad cosmopolita, cuya población sobrepasa el millón de habitantes” (222). Por otra parte, es interesante notar que lo importante para el narrador, es decir lo que intenta captar y transmitir de Madrid, es su efervescencia, el ritmo vertiginoso de los coches, la animación de las calles, todo aquel bullicio característico de la vida en las grandes urbes. Lo que hace de Madrid una ciudad cosmopolita es ante todo su intensa vida nocturna que la iguala con las grandes metrópolis internacionales. Además, el momento que privilegia el narrador es “esa hora febril para las grandes ciudades en que tanto se intensifica en los cafés el resplandor de las lámparas eléctricas” (*Espérame*: 82). Por lo tanto, el encuentro del donjuán y de la mujer fatal de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se verifica en uno de aquellos lugares de ambiente internacional que el narrador describe con rápidas pinceladas, remedando con su estilo el ritmo trepidante de la ciudad:

Notas traducidas del inglés de Broadway, que salían en abanico por las bocas de los saxofones.

Un calor que hería a zarpazos [...].

---

5. Uno de los pocos casos encontrados se dan en las analepsis que esbozan a grandes trazos la infancia o la adolescencia de los protagonistas, como es el caso de Palmera Suaretti en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* o de Pedro de Valdivia en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

Taponazos producidos por las botellas de *champagne* al destaparse [...].

Fluir burbujeante del ‘Brut Imperial’, del ‘Mumm’, del ‘Otard Dupuy’ y del ‘Cordon Rouge’ [...].

Vasos con líquidos a medio consumir, semejantes a esmaltes.

*Crustas. Sours. Cobblers. Smashes* (145-146).

El Madrid nocturno de la trilogía es un caleidoscopio formado por los neones de los cabarets, el fulgor de los cafés elegantes, los rótulos parpadeantes de los anuncios publicitarios enganchadores y variopintos. De hecho, cada novela lleva la huella del cosmopolitismo de la época, lo cual entronca a la narrativa de Jardiel Poncela con la literatura más vanguardista puesto que, según José Manuel del Pino,

la producción artística más atrevida y caracterizadora del momento dependió en gran parte de una sensibilidad que consideraba las nuevas condiciones de vida dominante en la urbe cosmopolita como el modelo articulador de la existencia y la fuente primordial de inspiración artística (1998: 251).

Este ambiente cosmopolita dominado por el ritmo vertiginoso de las grandes urbes es el marco en el que Jardiel Poncela engarza a sus personajes, los cuales por supuesto hacen gala de la más rabiosa modernidad. Quizá sea la última novela la que nos brinde el mejor testimonio de “cosmopolitismo estridente” cuando el narrador evoca la vida del protagonista. El donjuán de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* vive, en efecto, totalmente inmerso en el ambiente característico de los “felices años veinte”. Ya al principio de la novela, las cartas que le mandan sus admiradoras desde los cuatro puntos cardinales exhalan aromas a cual más exóticos, entre los que destacan las esencias de los grandes creadores parisienses:

Y doce perfumes –‘Cao’, ‘Chipre’, ‘Mienne!’, ‘Un air embaumé’, ‘Marysta’, ‘Après-midi’, ‘Nuit de nocés’, ‘Soir de Paris’, ‘Jock’, ‘Origan’, ‘Ganna’, ‘Nirskaiia’– se diluyeron en la atmósfera del salón haciéndola irrespirable (*Vírgenes*: 126).

Además, tras los ejercicios matutinos de “gimnasia sueca” y el “baño turco”, el donjuán escoge, entre la ropa que le ofrece su mayordomo, un sombrero y zapatos ingleses hechos a medida y comprados en las mejores tiendas de Londres. Luego se sienta a la mesa y, desdeñando el castizo café con leche, se dispone a saborear “un desayuno a lo príncipe de Gales” compuesto de “truchuela *Gentleman*, *beefsteak* y *Plum cake*”. Tampoco se entretiene escuchando coplas de fandango o los cuplés de la castiza Raquel Meller. El ambiente que lo rodea está saturado de música de jazz, de blues y de góspel cuya letra viene insertada en medio de la narración:

El desayuno, un desayuno a lo príncipe de Gales, quedó cubicado por aquel sonsonete estimulante:

Hallelujah! **HUEVOS CON ESPECIES** Hallelujah!  
 Hallelujah! **TRUCHUELA GENTLEMAN** Hallelujah!  
 and you'el shoo the blues away; and you'el shoo the blues away;  
 Whoncares pursue ya, **BEEFSTEAK** Whencares pursue ya;  
 Hallelujah! **PLUM CAKE** Hallelujah!  
 Gets you through he darkest day... Gets you through he darkest day... (Virgenes: 298)

Este ejemplo sacado de la última novela de la trilogía es emblemático de lo que se podría llamar la “escritura de la vida cosmopolita”. A lo largo de las tres novelas aparecen, debidamente insertados en el cuerpo del relato, piezas musicales, anuncios de publicidad, reproducciones de carteles dando noticia de algún espectáculo o pregonando, en castellano o en cualquier otro idioma europeo, el éxito de tal o cual estrella del music-hall o del teatro, como en este ejemplo sacado de la página 335 de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*:

**SUCCÈS DE  
 GANNAVALSKA  
 DANS  
 ‘LACASTIGLIONE’  
 aux ‘Champs Elysées’**

Por lo general, la trilogía de Jardiel Poncela recupera parte de la estética futurista basada en “[la] hiperbólica exaltación del maquinismo y del progreso tecnológico del mundo industrial” (Pérez Bazo 1998: 20)<sup>6</sup>. Del interés por los nuevos avances de la ciencia y de la técnica nació, a partir de los años 10, una verdadera pasión por la velocidad que pintores y literatos intentaron plasmar en sus relatos. Entre los novelistas de aquella época sobresale el escritor francés Paul Morand, apodado “el globe-trotter de la literatura”, que fue uno de los escritores más leídos del período de entreguerras. Con la publicación en el año 1921 de su libro de relatos *Tendres Stocks*, Morand llamó enseguida la atención por la originalidad de su prosa dinámica y enérgica. Su estilo escueto y rápido, de frases cortas y concisas, fue imitado a lo largo de la primera mitad del siglo XX, y es precisamente esta “escri-

6. Javier Pérez Bazo apunta al respecto que esta exaltación del maquinismo no era novedosa, pero Marinetti supo dotarla de “una perspectiva, unos principios y una radicalidad nueva” (1998: 20).

tura de la velocidad” la que recupera Jardiel Poncela en su trilogía para configurar su propia estética y llevar a cabo su proyecto de renovación del humor.

### 3. Enrique Jardiel Poncela y la “escritura cinematográfica” a lo Paul Morand

Ya, a lo largo de la década anterior, antes de que Morand hiciera su primera aparición en el mundo de las letras, numerosos escritores habían hecho suyo el famoso axioma de Marinetti, el adalid del movimiento futurista, según el cual “un automóvil rugiente, que parece correr como la metralla, es más bello que *La Victoria de Samotracia*”<sup>7</sup>. Estos literatos no habían dejado de ponderar y exaltar la hermosura y el dinamismo de aquellos nuevos vehículos a los que comparaban con bólidos. En los años veinte se impone el culto a la velocidad a través de los carteles de publicidad de los grandes constructores de automóviles o los reportajes publicados en revistas y periódicos. Paul Aubert señala al respecto que la famosa *Gaceta Ilustrada* publicó por aquella época una foto del filósofo José Ortega y Gasset al volante de un potente cabriolet (2002: 92). Ahora bien, en su trilogía, Jardiel Poncela da cuenta de la afición generalizada a los coches rápidos así como de esa estética de la velocidad que imprime a sus relatos un ritmo frenético:

[...] el auto rodaba por el asfalto *vertiginosamente*.

[...] el auto *se disparó* carretera adelante.

Y tuvieron que apartarse de un salto, porque el coche pasó como una tormenta, sin detenerse. [...] En un cuarto de hora desfilaron cuatro coches más, los cuales, al pasar junto al ‘Lincoln’ volcado, *aceleraban vertiginosamente* (*Espérame*: 81 y 442; *Virgenes*: 186, énfasis mío).

Automóviles, aviones, locomotoras, radio, teléfono, todas aquellas espectaculares señales de la modernidad no solo proporcionan nuevos temas sino que proponen una nueva manera de ver y conformar el mundo. “Al gusto por las meditaciones de largo aliento —explica François Mars— sucede [ahora] la necesidad de un ritmo de expresión cada vez más acelerado”<sup>8</sup>. Los personajes de la trilogía son conscientes de vivir en un mundo en perpetua agitación y de ser presas de una especie de vértigo. Así lo expresa el protagonista de *Amor se escribe sin hache*:

7. *Manifiesto futurista*, publicado en el periódico francés *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909. (Citado por Pierre Cabanne 1982: 67).

8. “Au goût des méditations de longue haleine succède [désormais] le besoin d’un rythme d’expression de plus en plus accéléré.” (Mars 1964: 136).

– Todo da vueltas: el Mundo, las rotativas, las mujeres y los hombres en los ‘dancings’, los caballitos del tío-vivo en las verbenas, las ruletas, los discos de gramófono, los perros antes de echarse... La vida es una rotativa continua: por eso acaba por marearnos y producimos náuseas (364).

Para plasmar la dimensión dinámica de la realidad, los escritores cosmopolitas de la escuela de Paul Morand adoptaron un estilo nervioso y sincopado basado especialmente en la yuxtaposición de frases nominales. El narrador de la trilogía parece seguir sus pasos cuando intenta traducir el torbellino de la vida moderna, mediante un ritmo discontinuo generado por una sucesión de cláusulas breves y sueltas, que sugieren la premura y el ajeteo de los personajes. Este procedimiento lo encontramos en particular en las situaciones de apuro, como en este ejemplo sacado de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* en que el protagonista, ante el peligro que lo amenaza, no vacila en abandonar a su amada y darse a la fuga. En su loca carrera prorrumpen en gritos de alarma y exclamaciones desesperadas:

– ¡Me voy!... ¡Adiós!... ¡Huyo!... ¡Al extranjero!... No sé... ¡Muy lejos!... ¡Te adoro!... Puedes reunirme conmigo cuando esté a salvo... ¡Ser felices! Amarnos... ¡Pero, ahora! ¡Dios mío! Ya ves... ¡Me matarían! ¡Adiós! ¡Me voy!... ¡Yo no quiero morir! ¡Al extranjero! ¡El tren! ¡El vapor!... (262).

Sin embargo, en la trilogía el recurso no tiene la misma finalidad que en las novelas cortas de Paul Morand. La escritura cinematográfica le sirve sobre todo a Jardiel Poncela para dar un toque cómico a su relato. Si el procedimiento logra hacer reír al lector es porque va acompañado de un exceso de puntuación que parece remedar los aspavientos del personaje. Jardiel Poncela acentúa aquí ciertos rasgos característicos de la escritura vanguardista para transformar lo que había de ser una escena de despedida empalagosa en una pantomima, con lo cual pone al descubierto el pánico y la cobardía de un protagonista convertido en pelele o en personaje de dibujo animado. En la misma novela, Jardiel Poncela explota de nuevo las potencialidades de la escritura cinematográfica para acelerar el ritmo de la frase y traducir la sensación de velocidad pero, igual que en el ejemplo precedente, lo que interesa al autor son los efectos humorísticos producidos por la doble figura de la repetición y la acumulación:

Nada frenaba ya a Mario. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros. Kilómetros... (*Espérame*: 388).



En realidad, si comparamos los diferentes ejemplos de escritura cinematográfica con los planteamientos futuristas, comprobamos que estos eran mucho más radicales e iban más allá de la mera yuxtaposición de sintagmas nominales o la eliminación de las conjunciones coordinadas y subordinadas. Lo que pretendía Marinetti era nada menos que “dejar las palabras en libertad”. A su manera, Jardiel Poncela recupera parte del lema futurista cuando traduce gráficamente los gritos desesperados de una viajera francesa que acaba de ver a su compañero bruscamente expulsado del tren y tragado por la noche. En un recuadro con fondo negro que representará el cielo nocturno, las palabras –españolas y francesas– revolotean, se mezclan, se arremolinan antes de ser echadas fuera del marco:



(*Amor*: 238)

En el *Manifiesto Técnico del Futurismo*, Marinetti propugnaba también lo que él llamaba “esta deformación instintiva de la palabra que corresponde a nuestra tendencia natural hacia la onomatopeya” (Fernández Prat 1998: 58). De nuevo, el narrador de la trilogía parece seguir esta recomendación futurista cuando se vale de la onomatopeya para sugerir gráficamente la estela sonora de un objeto arrojado violentamente:

E, inmediatamente, el portátil cruzó la estancia silbando como un aerolito hasta que se chafó contra la puerta:

– ¡PSFCHPPSSSFFCHSSFFOSSPPSFFCHSS!’ (*Amor*: 155).

Asimismo, en el momento de la fuga del donjuán, al narrador poco le importan el estado anímico del personaje o las condiciones de su fuga. Por el contrario, elimina cualquier tipo de descripción visual o psicológica para centrar la atención del lector en la velocidad del tren y especialmente en el ruido del pitido y de las bielas que acompasa la huida del seductor: “¡Piiiiiiii! ¡Piiiiiiii! ¡Chaca, chaca, chaca!

¡Chacachaca! ¡Chacachaca!” (*Virgenes*: 266)<sup>9</sup>. Lo mismo ocurre cuando el desplazamiento del personaje se efectúa en coche:

El auto avanzó por los senderos cubiertos de gravilla del palacio de Florencia con un tenue e interminable ¡CRAAAAAAAAAAC! que hacía pensar en que iba aplastando brillantes (*Virgenes*: 337).

Es de notar que el empleo de onomatopeyas no es privativo de los futuristas sino que se utiliza abundantemente también en las historietas y dibujos animados. Es interesante recordar al respecto que Jardiel Poncela colaboró en dos de las revistas humorísticas más populares de la época. Fue precisamente en las redacciones de *Buen Humor* y *Gutiérrez* donde encontró a los que iban a formar “la otra generación del 27” con quienes emprendió la ambiciosa tarea de renovar el humor<sup>10</sup>. Si a Jardiel Poncela le interesaba el universo de la historieta, no menos cierto es que le apasionaba el cine en el que también buscaba materiales para llevar a cabo su proyecto estético. Y ello es que en el ámbito del arte, el cine fue uno de los primeros en sintetizar la agitación perpetua del mundo moderno y la vida trepidante de los habitantes de las grandes metrópolis.

Al principio de los años veinte, inspirándose en lo que Víctor Fuentes llama “el ritmo desfilatorio del cine” (1972: 206), muchos escritores adoptaron un nuevo modo de dar cuenta de la vida moderna. Este tipo de escritura “cinematográfica” se encuentra también en la tercera novela en la que el narrador describe las acciones de los viajeros de un vagón de ferrocarril con estilo telegráfico: “Presentaciones. Intercambio de cigarrillos. Charla general. Toses particulares” (*Virgenes*: 380). Lo que Jardiel Poncela intenta crear aquí, mediante un estilo conciso y lapidario, es una imagen fragmentada, como la que ofrece el cine con los cambios abruptos del tamaño de la imagen. Si el lector asistiese a la proyección de la secuencia en una pantalla, lo que vería sería una alternancia de planos largos o abiertos (“*Presentaciones*”, “*charla general*”) y de planos cercanos más o menos cortos (“*Intercambio de cigarrillos*”, “*toses particulares*”). El corte en seco, es decir el paso abrupto de un plano a otro, es lo que el autor logra captar aquí mediante la yuxtaposición de unos cuantos sintagmas nominales.

---

9. Las onomatopeyas que remedan el pitido del tren y el ruido de las bielas de la locomotora pueden leerse como el eco burlesco del relincho y del galope del Don Juan legendario.

10. Se trata esencialmente de José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Antonio de Lara “Tono” y el propio Jardiel.

Si la trilogía de Enrique Jardiel Poncela recoge los ambientes y temas de la literatura cosmopolita, además de aquella “escritura de la velocidad” tan típica de la época, cabe recordar que una de las características de la producción novelesca del autor es su planteamiento paródico. La trilogía ha de leerse, en efecto, como una sátira literaria cuya meta es desmontar los mecanismos de la producción novelesca del momento desorbitándolos mediante la caricatura y la parodia: “Hay que reírse de las novelas ‘de amor’ al uso Riámonos. Lancemos una carcajada de 400 páginas”, indica el propio autor en el prólogo de su primer libro<sup>11</sup>. Ciertamente es que si la expresión entrecomillada (“de amor”) es una etiqueta comodín que servía en la época para hablar eufemísticamente de la literatura “sicalíptica”, remite aquí a una realidad mucho más compleja de lo que parece a primera vista. En realidad, Jardiel Poncela juega con la extensión semántica de la locución “de amor” ya que en el prólogo mencionado emplea de manera indiscriminada los adjetivos “erótica”, “psicológica” o “amorosa” para designar este tipo de literatura. Y, efectivamente, la lectura de las tres novelas muestra claramente que la trilogía se construye a partir de un amplio hipotexto que abarca todas las modalidades de la literatura “de amor”. Entre estas se puede incluir la novela amorosa de corte cosmopolita, género muy en boga en aquella época, uno de cuyos máximos representantes fue Maurice Dekobra. Las novelas de este escritor francés, hoy casi olvidado del público, tuvieron a principios de siglo un éxito enorme que se tradujo en varios millones de ejemplares vendidos a lo largo y ancho del mundo. Philippe Collas indica incluso que las más famosas, como *La Madone des Sleepings*, se vertieron a 75 idiomas, incluido el bengalí (2001: 13).

#### 4. Jardiel Poncela y *La Madone des sleepings* de Maurice Dekobra

En las tres novelas de Jardiel Poncela se detecta la huella de la novela más famosa de Maurice Dekobra, especialmente en el diseño de las protagonistas. A lo largo y ancho de la trilogía, el humorista madrileño pone en escena un cuantioso número de personajes femeninos inspirados en la “Madone des sleepings”, un arquetipo de mujer fatal cosmopolita, hermosísima y sensual. No cabe duda de que Jardiel Poncela había leído al escritor francés, el cual solía subtítular cada una de sus obras mediante el rótulo “novela cosmopolita”. Quizá sea este detalle el que movió al joven humorista a bautizar la primera entrega de su trilogía “*novela casi cosmopolita*”. Sea como fuere, el resumen que nos brinda el narrador de los amores

---

11. “8.986 palabras a manera de prólogo” (*Amor*: 98).

tumultuosos de Palmera Suaretti, una de las tres protagonistas de la trilogía, se presenta obviamente como una síntesis de los relatos “dekobristas”<sup>12</sup>:

Un amor aventurero, tormentoso y absorbente, hecho –por igual– de ferrocarriles y de mordiscos, de trasatlánticos y de juramentos, de cigarrillos turcos y de lágrimas, de ‘ginebras compuestas’ y de crisis históricas, de *dancings* y de celos... (*Espérame*: 127-128).

Además de la referencia a los amores cosmopolitas de este personaje, algunas coincidencias entre las declaraciones de la “Madone des sleepings” y el discurso de Vivola Adamant en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* dejan suponer que Jardiel Poncela también se inspiró en el relato de Dekobra para diseñar a su doña Juana. Algunos términos, algunas imágenes, despiertan así una serie de ecos que van tejiendo lazos entre las novelas respectivas del francés y del español. Como botón de muestra podemos citar este fragmento del discurso en que la “Madone” ostenta su pasado tumultuoso:

En vérité, j’ai pérégriné sur les grands réseaux européens; j’ai oublié maints billets doux entre les pages de l’A.B.C., de l’Indicateur Chaix ou Fahrplan germanique et livré aux douaniers de tous les pays le parfum de mes valises et le secret de mes lingerie confidentielles...” (Dekobra 1925: 32)<sup>13</sup>.

En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Jardiel Poncela recupera fragmentos de este discurso que reparte entre sus dos protagonistas. “He destrozado, a fuerza de hojearlos, algunas docenas de ejemplares de *guías, indicadores Chaix y fahr-plans*”, manifiesta Valdivia reproduciendo casi al pie de la letra el discurso de la heroína de Dekobra. Por su parte, gracias a una figura retórica harto atrevida (mediante la cual aparecen juntos, en el mismo plano sintáctico, los términos “labios” y “maletas”), Vivola Adamant logra añadir a sus viajes ese toque de erotismo y sensualidad que se desprendía de las palabras de la “Madone des sleepings”: “Y si a usted le han mancillado los baúles los representantes de ‘Cook’, a mí me han mancillado los baúles y los labios esos mismos representantes de ‘Cook’” (*Vírgenes*: 166). Asimismo, cuando Vivola acaba la prolija enumeración de sus variopintas con-

12. Sobre el “dekobristismo”, véase Philippe Collas (2001: 246 y siguientes).

13. “En realidad, he peregrinado por las grandes redes europeas; he olvidado muchas cartas de amor entre las páginas del A.B.C., del Indicador Chaix o Fahrplan germánico y he entregado a los aduaneros de todos los países el perfume de mis maletas y el secreto de mi ropa íntima” (traducción mía para todas las citas francesas).

quistas amorosas, lo que le viene a la mente es el nombre de uno de los “cócteles” más conocidos de la época: “Mi vida ha sido un *rainbow* de amores, un cóctel de hombres, una *melée* de aventuras” (*Vírgenes*: 169). Ahora bien, esta metáfora es precisamente la que aparece en el discurso de Lady Wynham, la heroína de Dekobra:

Si le *rainbow* est une boisson enivrante dont les liqueurs superposées forment un prisme liquide et qui s'éteint dans le gosier de l'Homme altéré, pourquoi le moi de Lady Diana ne serait-il pas un *rainbow* de vertus et de vices qui peuvent flatter le goût d'un moraliste indulgent?<sup>14</sup>

A todas luces, la protagonista de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* recupera varios rasgos peculiares de la “Madone des sleepings”. Igual que Lady Wynham, Vivola Adamant “ha probado el amor en todas las latitudes y con todas las actitudes”<sup>15</sup>, como dan fe de ello las tres páginas largas en las que brinda a su contrincante el relato pormenorizado de sus amores cosmopolitas. Ambas experimentan además la misma sensación de vacío y melancolía ante la vida. Si Vivola, “la mujer harta de besar hombres” (*Vírgenes*: 135) evoca su “vagabundeo melancólico internacional” (*Vírgenes*: 166), Lady Wynham declara: “On prétend que partir, c'est mourir un peu. Moi, je crois plutôt que mourir, c'est partir beaucoup, et que voyager c'est changer son chagrin d'eau”<sup>16</sup>. Por otra parte, el parecido entre los dos personajes se aprecia también en su aspecto físico. En *La Madone des sleepings*, el narrador retrata a la heroína como una mujer “très belle au regard de ceux qui aiment les ovales un peu allongés, les lèvres sensuelles et le bleu limpide et trompeur de deux grands yeux clairs festonnés de cils drus”<sup>17</sup>. Ahora bien, estos son precisamente los rasgos físicos que el narrador de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* resalta en el retrato de factura impresionista que nos brinda de Vivola Adamant: “un rostro ovalado, muy pálido y bellissimo”, “[una] boca, roja, encendida, ardorosa”, “[unos] ojos de un azul turbio [...] que le miraba[n] entre los sutiles cañamazos de sus pestañas” (*Vírgenes*: 136-137).

14. “Si el *rainbow* es una bebida embriagadora cuyos licores superpuestos forman un prisma líquido que se apaga en el gáznate del hombre sediento, ¿por qué no había de ser el yo de Lady Diana un *rainbow* de virtudes y vicios capaces de tener encantado a un moralista indulgente?” (Dekobra 1925: 32).

15. Lady Wynham “a goûté l'amour sous toutes les latitudes et dans toutes les attitudes” (Dekobra 1925: 102).

16. “Dicen que partir es morir un poco. Yo creo más bien que morir es partir mucho y viajar es cambiarle el agua a su pena” (Dekobra 1925: 32).

17. Una mujer “hermosísima para quienes aprecian las caras ovaladas un poco alargadas, los labios sensuales y el azul límpido y traicionero de unos grandes ojos claros bordeados de pestañas tupidas” (Dekobra 1925: 8).

Un detalle, sin embargo, llama la atención y es que Vivola, a diferencia de Lady Wyngham, no es rubia sino morena. En la trilogía jardielesca, la única protagonista de pelo claro es Sylvia Brums, la heroína de *Amor se escribe sin hache*. Y aquí, como en el caso de Vivola, el cotejo de los dos personajes (francés y español), revela la influencia del tipo femenino de Dekobra en el diseño de la protagonista. Además del título de nobleza, la Lady Brums de Jardiel Poncela, comparte con Lady Wynham, la “madone des sleepings”, el mismo gusto por los viajes, las aventuras y los encuentros insólitos. Como su modelo francés, la protagonista jardielesca es rubia, desenfadada, infiel, atractiva e incluso exhibicionista. Y cuando las dos heroínas exhiben su desnudez, la referencia de que se valen los dos narradores es la del escultor griego Praxíteles<sup>18</sup>. Cabe notar, sin embargo, que Maurice Dekobra no propone a su heroína como un modelo a seguir. Antes bien, él la presenta como un ídolo inalcanzable, sin relación con la vida cotidiana de los lectores (Di Méo 2009: 171). Asimismo, el narrador de *Amor se escribe sin hache* habla de Sylvia Brums como de una criatura muy hermosa pero inaccesible, “una estatua altísima, en torno de cuyo pedestal una multitud de trabajadores de ambos sexos de todos los oficios se apretujaban para ofrecerle lo mejor” (*Amor*: 310)<sup>19</sup>.

Además de la semejanza entre las figuras femeninas de Jardiel Poncela y el tipo elaborado por Maurice Dekobra, otro hilo reúne a los dos autores. En efecto, si el autor de *La Madone des Sleepings* triunfó con sus novelas cosmopolitas eróticas, en realidad se definía a sí mismo como un humorista: “J’ai enfin trouvé ma voie et j’en éprouve une réelle satisfaction. Ce sera l’humour. Ce style me convient. Je réussirai dans cette ligne”, escribe Dekobra al principio de los años 10<sup>20</sup>. No cabe duda de que esta faceta de la personalidad del escritor francés debió de interesar a Jardiel Poncela cuyo propósito declarado era llevar a cabo la renovación del humor. Y, en efecto, más allá de las peripecias y de la personalidad de la heroína de Dekobra, lo que llama la atención del lector es el humor que asoma en muchas de las situaciones de *La Madone des sleepings*. El mejor ejemplo nos lo brinda el episodio en que Lady Wynham participa en una extraña gala de beneficencia patrocinada por la Du-

---

18. Para el narrador de *La Madone des sleepings*, Lady Diana tiene un pecho “conforme con los cánones de Praxíteles” (“une gorge conforme aux canons de Praxitèle”) (Dekobra 1925: 43). En cuanto a Lady Brums, el narrador escoge el adjetivo “praxitélico” para calificar su cuerpo perfecto (*Amor*: 162).

19. Es interesante notar, además que Lady Brums se presenta a sí misma como “una mujer diferente de las demás [...] una heroína de novela de amor” y lo reafirma tres veces en el mismo relato (*Amor*: 168; 259; 295).

20. “Por fin he encontrado mi camino y experimento por ello una verdadera satisfacción. Será el humorismo. Este estilo me conviene. Triunfaré de esta manera” (citado por Philippe Collas 2001: 160).

quesa de Southminster, la presidenta de “L’Oeuvre des Tuberculeux de l’Ile de Wight” (“La Obra de los tuberculosos de la Isla de Wight”). Este detalle estrafalario no debió de escapársele a Jardiel quien, como respuesta, le dirige un guiño malicioso y cómplice al lector de la época al evocar “La Asociación de Ex combatientes Calvos de La Guerra Anglo-Bóer” en la que participa su heroína:

Lady Sylvia Brums... El periódico da cuenta de su llegada a Berlín, donde se propone rifar una noche de amor, a beneficio de la `Asociación de Ex combatientes Calvos de La Guerra Anglo-Bóer’ (*Virgenes*: 218).

Se nota que, en ambos casos, la actuación de la heroína está rodeada de una aureola de escándalo ya que, en la novela de Maurice Dekobra, Lady Wynham baila completamente desnuda delante de un público encopetado “dévoil[ant] sans honte l’élégance de son académie”<sup>21</sup>. En cuanto a Lady Brums, no vacila en ofrecer su cuerpo como premio gordo de la tómbola (*Virgenes*: 218). Por lo visto, estos parecidos podrían dejar suponer al lector que Jardiel Poncela plagia sin escrúpulos la obra de Maurice Dekobra. Sin embargo, el análisis de la escena revela que, si el humorista español se inspira en determinadas situaciones y rasgos de humor, no es para copiarlos sino para adaptarlos a su propia estética. Si se comparan, en efecto, las dos galas de beneficencia en las que participan Lady Diana y Sylvia Brums, se aprecia un mayor grado de fantasía e imaginación en la obra de Jardiel.

Cierto es que Dekobra ya inyecta en su relato fuertes dosis de humor al describir una noche de gala a la que acude la aristocracia más encumbrada del país con el propósito de auxiliar a un grupo restringido y elegido de enfermos: los “Tuberculosos de la Isla de Wight”. Aparentemente, Jardiel Poncela parece seguir los pasos de Dekobra al inventar a un grupo tan marginal y excéntrico como el de la novela francesa (“los Ex-combatientes Calvos de la Guerra Anglo-Bóer”)<sup>22</sup>. Un pormenor, sin embargo, convierte lo que no pasa de ser un mero toque humorístico en la novela de Dekobra en una situación chusca pues, para beneficiarse de la munificencia de Lady Brums, no basta con ser un ex-combatiente. Hace falta también estar calvo, lo que eleva la alopecia a rango de discapacidad física, igual que la amputación o cualquier otra secuela grave de la guerra. Así, sobre el cañamazo de una escena humorística, Jardiel Poncela borda unos motivos fantasiosos que des-

21. “revel[ando] sin vergüenza alguna su elegante palmito” (Dekobra 1925: 49).

22. A simple vista, la obra benéfica inventada por Jardiel Poncela puede parecer más seria en el contexto de entreguerras, pero no cabe duda de que, para el lector de la época, el conflicto Anglo-Bóer resultaría remoto y exótico comparado con la Primera Guerra Mundial.

plazan los detalles recogidos de la obra francesa al terreno de lo inverosímil, cuando no de lo absurdo.

Asimismo, notamos que las dos “*ladies*” suelen pasar directa y tranquilamente de los bajos fondos a los salones lujosos de Park-Lane en que ambas han fijado su residencia. A pesar de ello, la descripción de sus saraos y recepciones no tiene el mismo alcance. Mientras Maurice Dekobra se contenta con mencionar rápidamente el nombre de los amigos de Lady Wynham, Jardiel Poncela provoca el encuentro insólito de unos cuantos personajes de la literatura y del *cómic*, dando a la escena esa apariencia antirrealista y “deshumanizada” que es una de las marcas distintivas de la trilogía. No cabe duda de que Jardiel Poncela se dirige aquí a un lector implícito sagaz y culto, capaz de apreciar el juego sutil que se le propone, pues a este lector le toca detectar, entre la muchedumbre que se encuentra en los lujosos salones de Park-Lane, la presencia de una pareja formada por Adriana Somerset y Lord Maugham y saborear el encuentro inverosímil de Lord Saville, Virginia Woolf y Olive Oyl. Como se ve, el préstamo literario, en el caso de Jardiel Poncela, solo constituye un punto de partida. A partir de unas cuantas ideas espigadas a lo largo de sus lecturas, el autor de la trilogía elabora un nuevo texto más denso, y a veces más gracioso, que la escena original que le sirviera de fuente de inspiración.

## 5. La novela cosmopolita: entre entusiasmo y desazón

Para los autores cosmopolitas de la escuela de Paul Morand, ser “ciudadano del mundo” no significa tan solo recorrer un sinnúmero de países y deleitarse con lo pintoresco de cada pueblo o etnia. La producción literaria de los años veinte da fe de la tensión existente entre el anhelo de apertura al exterior y el afán de mantener los equilibrios existentes. Lo que se transparenta en la novela cosmopolita de aquella época es el miedo a la entropía y a la pérdida de la identidad, cuyas causas se achacaban en particular a la uniformización del mundo como consecuencia de la industrialización y de la americanización de los modos de vida. Asimismo, a pesar de la vitalidad que se desprende de las páginas de la trilogía, el análisis de unas cuantas referencias recurrentes nos lleva a detectar, tras el entusiasmo y la fe aparente en la modernidad, las señales de algún desencanto. A lo largo de los relatos de Jardiel Poncela, la fascinación que experimenta el narrador por el ritmo vertiginoso de su época viene a ser contrabalanceada por una serie de símiles o metáforas que permiten medir el proceso de inflexión que empieza a manifestarse en el último tercio de la década.



Si antes de la guerra los futuristas rendían culto a la velocidad del automóvil, al final de la década de los años veinte es el aeroplano el que suscita el mayor interés, tanto en Europa como en América. En aquel momento, el héroe indiscutible del que todos se hacían lenguas se llamaba Charles Lindbergh. El nombre del aviador americano, el primero en cruzar el Atlántico en un vuelo sin escalas para enlazar Nueva York y París, aparece varias veces en la obra novelesca de Jardiel Poncela, dando fe del entusiasmo del público por lo que se consideraba la hazaña más fantástica de la historia de la aviación. En la primera novela, *Amor se escribe sin hache*, es una vista en picado desde lo alto del Hotel Crillon en París la que favorece la aparición del nombre del famoso aviador:

Su proyecto era trepar por una de las fachadas laterales, que caía sobre un parterre, trazado exclusivamente para ser contemplado desde el cielo, a vista de Lindbergh (249).

La mención del héroe de la aeronáutica se inscribe aquí en un contexto neutro. Asociada a una técnica cinematográfica (el picado), sirve principalmente para dar al texto de Jardiel Poncela ese toque de modernidad tan característico de la época. En cuanto a la segunda novela *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, el nombre del aviador viene disociado del mundo de la aeronáutica puesto que la referencia al héroe aparece cuando una joven despechada, al comentar sus cuitas amorosas, manifiesta: “Yo no sufro ya ni por Lindbergh” (125). Por fin, en la última novela, aunque el célebre aviador ha conservado su atractivo y su poder de seducción, el narrador deja de mencionar directamente su nombre. Lindbergh, rebajado al rango de piloto anónimo, solo sirve de base para la creación de un símil: “[Las secretarias] rodearon a Pedro como a un piloto que vuelve del Atlántico después de haberlo atravesado con un avión”; a lo cual añade enseguida el narrador: “y como a un chino que vende collares después de haberlos atravesado con un hilito” (*Virgenes*: 309).

Como se ve, por espacio de algunos meses, las imágenes sucesivas van descreditando al héroe cuya proeza se convierte en un acto trivial que pudiera llevar a cabo cualquier individuo. La hazaña ahora consiste más bien en encontrar a la *rara avis*, a “uno de esos hombres excepcionales que nunca han atravesado el Atlántico en avión y que en esta muestra de originalidad cifran su mayor orgullo” (*Espérame*: 375). A lo largo de las páginas, el héroe de los tiempos modernos ha ido bajando de su pedestal. Piloto anónimo, desposeído de su hazaña, su nombre servirá incluso de seudónimo a uno de los malhechores de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* pues, en la nómina de la “Unión General de Asesinos sin Trabajo”, el

nombre de Emilio Martín, alias *El Lindbergh*, aparece entre los de Pedro Zurdo (a) *Malapata* o de Matías Fernández (a) *Bombón* (218-219).

Por supuesto, el tratamiento reservado a la proeza de Lindbergh puede dar fe de la actitud de un público inconstante, quien, tras encarecer y aclamar a su ídolo, se cebó en él hasta destruir su estatua. Sin embargo, las referencias al piloto heroico pueden revelar también el desengaño que va apareciendo al final de la década, sobre todo si se toma en cuenta la serie de imágenes elaboradas paralelamente alrededor del motivo de la aviación. Se nota así que, a lo largo de la trilogía, aparece repetidas veces la imagen de un avión en vuelo descontrolado. En la primera novela, *Amor se escribe sin hache*, el tono sigue siendo ameno y humorístico ya que el narrador se vale de la metáfora, asociada a una sinestesia, para subrayar irónicamente la elegancia chillona de unos personajes, los cuales –escribe– “[...] vestían con un lujo ruidoso de aeroplano que se precipita en barrena hacia la cursilería” (244). Pero, ya a partir de la segunda novela, la imagen aeronáutica está directamente vinculada a la noción de accidente como lo sugiere la polisemia del verbo “estrellarse”<sup>23</sup>: “La noche era tranquila [...] Y estrellada como un aeroplano que entra en barrena” (*Espérame*: 428). Es más, algunas páginas después, el narrador evocará claramente la caída del avión descontrolado: “Ha caído la noche como un aeroplano con los mandos rotos” (*Espérame*: 267).

Resulta obvio que estas imágenes vinculadas al ámbito de la aviación revelan ciertas disonancias que ponen al descubierto un cambio de actitud, sutil aunque sensible, respecto a la civilización del progreso y del maquinismo. Esta inflexión se aprecia también, más allá del campo limitado de la hazaña aeronáutica, en otras señales anunciadoras del desencanto que asoma al final de la década. Así, lo que llama la atención en las tres novelas de Jardiel Poncela es que a menudo la naturaleza está dotada de un dinamismo que no deja de resultar inquietante. Velocidad, maquinismo, fogosidad, son las palabras clave de unas descripciones, siempre breves y concisas, que taracean el relato. “El sol corría a todo motor hacia las antípodas”, apunta por ejemplo el narrador de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* antes de emprender el relato de las aventuras del héroe (205). Por lo general, en las novelas de Jardiel Poncela, los objetos sufren un proceso de transformación o metamorfosis. Si el sol puede aparecer bajo la forma de una máquina potente, los automóviles por su parte suelen convertirse en fieras o en guerreros pues, no pocas veces, el

---

23. “1) Sembrar o llenar de estrellas. 2) Arrojar con violencia una cosa contra otra, haciéndola pedazos” (R.A.E.).

narrador asocia las nociones de “velocidad” y “agresividad”. En la trilogía, las bocinas rugen, los focos violan la oscuridad y los coches gruñen o mugen tragándose el asfalto como en los dibujos animados o las historietas<sup>24</sup>. En la segunda novela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, para sellar la alianza de la velocidad y de la violencia, el narrador despliega el campo léxico-semántico del ataque militar en una frase que no hubieran desdeñado los futuristas: “Bajando la mano derecha a lo largo del cuerpo, un guardia *disparó* hacia la plaza del Callao una *batería* de automóviles” (247: énfasis mío).

Es interesante notar que, si el automóvil viene comparado a menudo con una fiera o un guerrero, a veces también se humaniza bajo la mirada burlona del narrador: “El ‘Cadillac’ [...], a los reflejos del crepúsculo y en la carretera brillaba como una primera tiple” (*Amor*: 208). Al revés, sometidos a los efectos de la velocidad o de la precipitación, los personajes se van deshumanizando: “Mario, que se había vestido con la velocidad de un bólido que fuese a poner un telegrama, salió” (*Espérame*: 325). En la trilogía, los personajes femeninos no se libran tampoco de este proceso de deshumanización y se convierten a ratos en pequeños artilugios emparentándose así con esos personajes de historietas o de *cómics*, metamorfoseados en cohetes, reactores o barrenas bajo el efecto de la velocidad:

Eulalia voló sobre el precioso bimotor de sus pantorrillas con rumbo a la Casa de Socorro más próxima.

Sylvia gimió, se retorció como un expreso que toma una curva a toda marcha (*Espérame*: 253; *Amor*: 275).

En ese mundo vertiginoso, máquinas y humanos llevados por un mismo frenesí intercambian papeles y atributos, con lo cual asistimos al nacimiento de un ser híbrido, “mecanizado”, “robotizado”, de ademanes sincopados de autómatas, como se ve en los dos ejemplos siguientes sacados de *Amor se escribe sin hache*. En el primer caso, el narrador se ríe de la rigidez de un personaje de ademanes torpes y artificiales: “Zambombo saltó a tierra, introdujo en el coche su brazo derecho doblado para que Sylvia lo utilizara a guisa de barandilla y la sacó del coche con un pequeño esfuerzo muscular” (261). En el segundo caso, el héroe acude a casa de su amante en un coche lanzado a toda velocidad. Su llegada a Madrid, que re-

---

24. “Y en seguida, unos focos violaron la noche, y un motor ronfleó [...]”. “El auto partió. Y cuando se perdió en la noche, las risas de ella se envolvieron en rugidos de claxon”. (*Virgenes*: 135; 191). “El auto frenó, gruñó, se deslizó, se detuvo.” (*Espérame*: 369). “Y el auto se escapa mugiendo y tragándose la calle” (*Amor*: 178).

cuerda el ritmo acelerado y entrecortado de las películas del cine mudo, confiere al protagonista el aspecto de un canguro o de un robot:

Dio un salto y salió del ‘Cadillac’.

Dio otro salto y cruzó la acera.

Dio veinte pasos más y subió cuarenta escalones.

Dio otro salto, y otro salto, y se encontró en el saloncito particular de Sylvia [...] (*Amor*: 214).

Por fin, en la misma novela, el aseo personal del héroe parece llevarse a cabo según las reglas del taylorismo. El protagonista sale, en efecto, de su cuarto de baño “afeitado, bañado, perfumado, vestido y *planchado*, calzado y *charolado*” (*Amor*: 322, énfasis mío). Parece como si saliera de una cadena de montaje o de un monstruoso artificio versátil que anuncia “*The feeding machine*” (“la máquina de comer”) de los *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin. Por supuesto, esta visión del hombre sometido a las leyes y caprichos de la máquina no tiene la aspereza de la visión del Fritz Lang de *Metropolis* pero traduce, eso sí, cierto distanciamiento respecto a la euforia de los “felices años veinte”.

## 6. Conclusión

Por lo general, y a pesar de las reticencias mencionadas anteriormente, la trilogía de Jardiel Poncela derrocha una vitalidad y un hedonismo propios del cosmopolitismo mundano y llamativo de la “Belle Epoque”, que aún consideraba los intercambios entre los pueblos y el progreso técnico con confianza y optimismo. Es esta visión apromblemática, característica de los primeros relatos de Paul Morand, la que recoge el joven humorista, poniendo énfasis además en la fascinación que ejercía la velocidad tanto en la vida cotidiana como en la estética literaria de la época. Los personajes que Jardiel Poncela pone en escena son aristócratas refinadas y escandalosas que se desenvuelven en un entorno lujoso. Ellas forman parte de aquella élite cosmopolita aficionada a los viajes, los deportes modernos, los cócteles y demás estímulos de la época, encarnada idealmente en la famosa “Madone des sleepings” de Maurice Dekobra.

Además, igual que el escritor francés, Enrique Jardiel Poncela se consideraba ante todo como un humorista. El objetivo declarado del autor madrileño era renovar el humor, elevarlo a la categoría de género y él no ignoraba que los antiguos modelos decimonónicos ya no tenían cabida en una sociedad ultramoderna como la de los felices años 20. Para llevar a cabo su proyecto, decidió valerse de las apor-

taciones más recientes de la modernidad insertando en la trama novelesca técnicas propias del cine y de la historieta, que pronto habían de designarse respectivamente con el nombre de séptimo y noveno artes. Redactada en el contexto de la deshumanización del arte propugnada por el filósofo José Ortega y Gasset, la trilogía participa también de las nuevas tendencias de una época en la que los jóvenes escritores reivindicaban el derecho a producir una literatura intrascendente, en la que primasen el juego, el pastiche y la parodia.

Sin embargo, al final de la década, incluso los autores más descomprometidos y cosmopolitas empezaron a expresar ciertas inquietudes y fueron planteándose las consecuencias de la modernización a ultranza y de la apertura de las sociedades tradicionales a todas las influencias extranjeras. Escrita entre 1928 y 1930, la trilogía de Jardiel Poncela no podía dejar de reflejar parte de las preocupaciones que iban apareciendo en el contexto de la crisis, la cual había de desembocar en la llamada “gran depresión” de 1929. Entre sus páginas ya asoma a ratos una especie de desencanto que prefigura la visión amargada y pesimista de *La “tournée” de Dios*, la última novela larga que escribió Enrique Jardiel Poncela, antes de renunciar al género y dedicarse casi exclusivamente al teatro.

## Bibliografía

- AUBERT, P. (2002). “Le rôle des intellectuels” en *Temps de crise et “années folles”*. *Les années 20 en Espagne*. (Eds. C. Serrano y S. Salaün). Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- AYALA, F. (1996). *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra. (Signo e imagen).
- CABANNE, P. (1982). *L’Art du vingtième siècle*. Paris: Aimery Somogy.
- COLLAS, Ph. (2001). *Maurice Dekobra, Gentleman entre deux mondes*. Paris: Séguier.
- DEKOBRA, M. (1925). *La Madone des sleepings*. Paris: Baudinière.
- DI MÉO, N. (2009). *Le Cosmopolisme dans la littérature française*. Genève: Librairie Droz.
- FERNÁNDEZ PRAT, M. H. (1998). “Lengua, gramática y expresión de la vanguardia” en *La vanguardia en España. Arte y literatura*. (Ed. J. Pérez Bazo). Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, pp. 251-274.
- FUENTES, V. (1972). “La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación”. *Romanic Review* 43 (3): 211-218.
- JARDIEL PONCELA, E. 1990 (1928). *Amor se escribe sin hache*. (Ed. R. Pérez). Madrid: Cátedra.

- JARDIEL PONCELA, E. 1992 (1929). *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (Ed. R. Pérez). Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, E. 1988 (1930). *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (Ed. L. Alemany). Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, E. (1953). “La última entrevista”. *Teatro* (4): 29-32.
- MARS, F. (1964). *Le Gag*. Paris: Les Editions du Cerf.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. (1997). *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MORAND, P. 1992 (1921). *Tendres Stocks, Nouvelles complètes*. (Ed. M. Collob). Paris: Gallimard.
- OTEO SANS, R. (1990). “El Madrid de Julio Antonio: sus relaciones literarias” en *El escultor Julio Antonio: ensayos de aproximación*. Tarragona: Diputació de Tarragona, pp. 14-35.
- PÉREZ BAZO, J. (1998). “La vanguardia como categoría periodológica” en *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, pp. 7-29.
- PINO, J. M del (1998). “Novela y vanguardia artística (1923-1934)”, en *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*. (Ed. J. Pérez Bazo). Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, pp. 251-274.