



*De Pero...¿hubo alguna vez once mil  
vírgenes?*  
*a Usted tiene ojos de mujer fatal .*  
Análisis de la adaptación teatral  
de una novela de Enrique Jardiel Poncela

Cécile François

Universidad de Orléans, Francia  
[cecile.francois@univ-orleans.fr](mailto:cecile.francois@univ-orleans.fr)

---

**Resumen:** El propósito de este artículo es analizar los mecanismos de recuperación, desplazamiento y distorsión que conlleva el fenómeno de la adaptación, a través del trabajo del escritor español Enrique Jardiel Poncela. El traspaso del material de su novela *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* a la comedia *Usted tiene ojos de mujer fatal* señala un cambio en el diseño de los personajes, la organización de los componentes narrativos y el tratamiento de las situaciones. Pero no modifica radicalmente el proyecto de renovación del humor que ocupa un lugar central en la obra tanto novelesca como teatral del autor.

**Palabras clave:** Enrique Jardiel Poncela, humor español novela, teatro español XX

Cuando, en 1930, Enrique Jardiel Poncela emprende la redacción de su tercera novela, *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* [1], el tema de Don Juan ya ha vuelto a estar de moda en España. En las dos décadas que precedieron a la publicación de la obra, se asistió, en efecto, a una intensificación de la producción - tanto teatral como ensayística - sobre el personaje legendario [2]. De Jacinto Grau a Unamuno, pasando por Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Azorín o los hermanos Machado, numerosos fueron los escritores que propusieron en aquel entonces su propia versión del mito. Por otra parte, los años 20 constituyeron un período de gran permisividad en lo que concierne a las relaciones entre hombres y mujeres. La España de la época vio desarrollarse una abundante literatura erótico-galante cuyos representantes más populares eran Pedro Mata, Hoyos y Vinent o López de Haro. En la encrucijada de estas dos corrientes (literatura erótica y reactivación del mito de don Juan) se sitúa *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* que se presenta, en el paratexto, como "la novela del donjuanismo moderno" y concluye el ciclo de las novelas "eróticas en clave de humor" de Enrique Jardiel Poncela.

En la década siguiente, y a pesar de su renuncia al género novelesco, Jardiel Poncela seguirá interesándose por el tema de Don Juan, como dan fe de ello las tres obras teatrales escritas por él sobre el personaje mítico entre 1932 y 1935 [3]. Dos años después de la redacción de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se estrena así *Usted tiene ojos de mujer fatal*. En esta comedia, Jardiel Poncela conserva, simplificándolos, el argumento y varios personajes de la novela, pero decide eliminar la figura central de la mujer fatal de la que no subsiste más que una huella en el título. Esta modificación fundamental trae consigo una serie de repercusiones que conciernen no sólo al desarrollo y desenlace de la historia sino también al diseño de los personajes.

## El traspaso de un medio a otro y sus repercusiones

Si la novela de Enrique Jardiel Poncela, *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, se sitúa en la vía humorística de las dos novelas anteriores de la trilogía, entronca también con la corriente paródica de moda en la época [4]. A ejemplo de otros muchos autores contemporáneos, Enrique Jardiel Poncela arremete contra el

mito de Don Juan al que procura subvertir y hasta desintegrar. A lo largo de la novela, asistimos a la degradación de los elementos constitutivos del mito, cuya finalidad es provocar una risa desmitificadora y liberadora. Personajes, situaciones, decorados, todo lo deforma y trastrueca Jardiel Poncela, y con sus armas favoritas - la hipérbole y la antítesis -, no deja títere con cabeza. "Don Juan Tenorio no era, a mi juicio, ni un caso clínico ni un héroe; era, sencillamente, un cretino sin ocupaciones importantes" [5]. Este juicio severo y terminante, Jardiel Poncela quiere hacerlo compartir a su lector. Y, en efecto, a lo largo de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se nota claramente el afán del autor por orientar nuestra reflexión, influir en nuestro juicio, comunicarnos sus ideas e impresiones, y sobre todo establecer una distancia entre nosotros y la ficción. Con esta desmitificación de Don Juan, Jardiel pretende desengañar al lector, romper la fascinación que ha ejercido el mito durante décadas, y hasta siglos.

Para degradar al personaje mítico, Jardiel Poncela se vale de una retahíla de personajes femeninos que pretenden competir con don Juan y arrancarle la palma de la seducción. Todas, en mayor o menor grado, remiten a la figura de la mujer fatal de la literatura que el cine mudo recuperó a su vez al forjar el tipo de la vampiresa. Son mujeres hermosas y elegantes, a menudo provocativas, las más veces irresistibles, que ejercen un gran poder de atracción en los hombres. Los personajes femeninos que encarnan este tipo en la novela suelen revelar un temperamento volcánico, un apetito carnal, un frenesí amoroso que dejan rendido al más experto de los seductores. Desde las amantes hasta las criadas, pasando por las admiradoras, todas se ceban en el don Juan de la novela, comiéndoselo, en un verdadero acto de canibalismo sexual y amoroso. El uso continuo del campo léxico de la voracidad - "*comiéndoselo*"; "*labios voraces*"; "*besos voraces*" - enfatiza el apetito de estas mujeres, su deseo de adueñarse del amante, de absorberlo, de "vampirizarlo". Pedro de Valdivia, el don Juan de la novela, sale a menudo malparado, con "la médula deshilachada" o "medio asfixiado", de las acometidas de estas hembras insaciables. (p.345 y p.310)

Del entorno femenino de Valdivia se destaca una figura que ocupa un sitio aparte en la novela. Se trata de Vivola Adamant, personaje señalado por la influencia negativa que ejerce en el destino del don Juan novelesco. Como las vampiresas del cine, Vivola es una mujer venenosa que provoca indefectiblemente la perdición de los hombres que se cruzan en su camino. En su primer encuentro con Valdivia, ella reivindica claramente esta función destructora:

"La mujer después de crear al hombre le hace perecer, es cierto. Yo he hecho perecer a millares de ellos, arruinándolos físicamente o económicamente. [...] Porque 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." (p.169-170)

Con esta declaración, Vivola Adamant asume claramente el papel de don Juan, a quien se suele presentar como "el castigo de las mujeres". Pero en su caso notamos una diferencia de grado ya que Vivola no aparece tan sólo como "el castigo de los hombres" sino como una verdadera plaga que pretende diezmarlos, acabar definitivamente con ellos. Durante un extenso parlamento, ella se jacta de su "razzia erótica", de su "conducta exterminadora" (p.168) que ilustra prolijamente en un relato de más de cuatro páginas. A lo largo de la novela, Valdivia irá reconociendo su impotencia en el duelo solapado que se ha entablado entre los dos contrincantes. Al final, el don Juan tendrá que confesar que Vivola Adamant es "la única que se le [ha] resistido" (p.405). Cada entrevista con ella ha supuesto, en efecto, una nueva derrota para el seductor que acaba suicidándose, sellando así la victoria final de la mujer fatal.

El paso de la novela al teatro se acompaña de un cambio radical en la construcción del personaje femenino. La heroína de la comedia no tiene casi nada en común, fuera de la belleza y la elegancia, con la temible Vivola Adamant del relato. Lejos de ser una vampiresa que urde en la sombra el exterminio de los hombres, Elena Fortún forma parte de este grupo de personajes "que reflejan el ideal femenino del autor y que se podían caracterizar por su dulzura, su encanto personal y su elegancia" (Gómez Yebra 1990: 52). En una de las acotaciones de la comedia, Jardiel Poncela la define de esta manera:

"Mujer moderna, hecha para las sensaciones, lo mismo se la confundiría con una de aquellas dulces y románticas damas que aún pueden verse en los viejos grabados de la escuela inglesa." (p.98)

La presentación de Elena convoca inmediatamente en la mente del fiel lector de Jardiel Poncela todas aquellas figuras de jóvenes ingenuas que invaden la trilogía novelesca y que el narrador solía asociar a las pinturas de Reynolds o las baladas de Coleridge. Pero la diferencia estriba en el tratamiento de la comparación. Llama la atención el contraste entre lo sobrio y delicado de la presentación en la comedia y el comentario burlón del narrador de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. En la novela, en efecto, las referencias pictóricas constituían el arranque privilegiado de un proceso de cosificación que afectaba a todas las jóvenes ingenuas sin excepción. Basta, como muestra, el ejemplo de Corina Rey, "una doncella rubia, blanca, clara como un paisaje de Ruysdael, y tan pintada también como el paisaje" (299). En este caso, el segundo símil jugaba con la polisemia del participio "pintado", destruyendo por su efecto humorístico toda la carga poética del principio de la frase.

En la comedia, en cambio, Elena Fortún conserva su lozanía y su espontaneidad, como da fe de ello la escena en que ella se sincera con los herederos de su futuro marido, haciendo revelaciones sobre su pasado. A todas luces, la vida de Elena se aleja radicalmente de la de su modelo novelesco. Si Vivola Adamant dedicó su juventud a conquistar y exterminar hombres, la tierna Elena no se preocupa sino por granjearse la simpatía y el cariño de su entorno. En la novela, la codiciosa e interesada Vivola decidía casarse por dinero con un anciano indigno y libidinoso. En cambio, en la comedia, es para agradecer la bondad del viejo marqués por lo que Elena acepta casarse con el anciano, presentado aquí como un protector bondadoso:

"[...] he visto en el marqués interés por mí, adhesión y ternura paternal, y como yo no me atrevo a aspirar a más en la vida, he resuelto casarme con él, puesto que es esa su mayor ilusión, para pagarle así su interés, su adhesión y su ternura."(p.149)

Por otra parte, la actitud de Elena Fortún se opone radicalmente al cinismo de Vivola Adamant. Al escoger un personaje femenino algo empalagoso y aparentemente sin gran relieve, Jardiel Poncela debía de ser consciente del peligro que corría su comedia al rozar repetidas veces la sensiblería y el sentimentalismo. Por eso, aunque el personaje de Elena sigue determinante en el proceso de enamoramiento y el consecuente fracaso del don Juan de la comedia, pierde el protagonismo a favor de otra figura femenina llamada Francisca. Jardiel Poncela instala así en primer plano a un personaje secundario encargado de asumir la parte humorística e irónica que le incumbía a la protagonista de la novela. En la comedia, no es Elena sino precisamente Francisca la que se define a sí misma como una "mujer fatal": "Es mi sino. Es mi destino. Soy una mujer fatal", declara con tono enfático a Oshidori, el mayordomo del don Juan (p.113). Y para dejar constancia de su filiación, Francisca repite casi palabra por palabra las declaraciones pronunciadas por Vivola Adamant en la escena del paseo nocturno que constituía uno de los momentos clave de la novela.

Al principio de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, en efecto, Valdivia y Vivola habían rivalizado en sensiblería intercambiando confidencias sobre su capacidad emotiva: "Yo lloro mucho. Lloro todos los días: de cinco a siete", había confesado el seductor. "También yo lloro - declaró ella - . Pero yo lloro de cuatro a seis, porque a las siete viene la manicura." (p.181). En *Usted tiene ojos de mujer fatal*, se repite el diálogo pero, esta vez, corre a cargo de los personajes secundarios que desempeñan el papel de "graciosos" de comedia:

OSHDORI. [...] Yo lloro todas las tardes, de cinco a seis.

FRANCISCA. ¡Qué suerte! ¡Yo no puedo! No puedo, porque a las cinco y media llega la manicura..." (p.112)

A ejemplo de los dos personajes de la novela, Francisca y Oshidori consideran el llanto como un ejercicio higiénico, una especie de entrenamiento o "una actividad programable" (Alemany 1988: 181). En ambos casos, la risa nace del desfase entre lo que suele considerarse como la señal de una emoción intensa y la realidad de un acto mecánico y absurdo. Pero el alcance del diálogo es distinto. En la comedia, se trata tan sólo de un intercambio rápido y gracioso entre dos personajes secundarios, cuya finalidad consiste esencialmente en divertir a los espectadores. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, en cambio, el diálogo formaba parte del primer "dúo de seducción" (o mejor dicho "plan de seducción") de los dos protagonistas. La entrevista entre estos dos autómatas que no podían llorar más que por encargo participaba en la parodia de la literatura sentimental y en la desmitificación del donjuanismo que ocupaba una posición central en la novela. La escena de amor se convertía en una farsa en la que dos personajes irrisorios reducidos al papel de peleles remedaban, deformándolas de manera grotesca, las expresiones de la sensibilidad y de la emoción.

Como se ve, las consecuencias de la introducción del personaje de Francisca en la adaptación teatral no son anodinas. Le permite al autor, a través del desdoblamiento de la figura novelesca de Vivola Adamant, llevar a cabo un nuevo reparto de los papeles. Mientras la aventura sentimental y la conversión del don Juan corren a cargo de la tierna Elena, la parte cómica recae enteramente en el personaje de Francisca, permitiendo así que la heroína de la comedia salga ilesa del proceso de degradación que afectaba a la protagonista de la novela.

Pero, en realidad, Francisca es una figura mucho más compleja de lo que parece, ya que no se limita a ser un mero receptáculo de los aspectos degradantes de Vivola Adamant. Jardiel va más allá y crea un personaje híbrido en el que el espectador reconoce a otros personajes femeninos de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. En esta novela, Valdivia estaba rodeado de una corte de mujeres sometidas y enamoradas que ya habían sido objeto de los favores del seductor. Aunque abandonadas, ellas escogieron quedarse a su servicio con tal de poder disfrutar siquiera de su presencia. En la comedia, a ejemplo de estas mujeres, Francisca ha decidido permanecer en casa de Sergio, su ex amante, haciendo de secretaria.

A todas luces, Jardiel recupera aquí, entre otros, el personaje de Corina Rey, la falsa ingenua aficionada a los golpes, patadas, y demás malos tratos que le habían permitido elaborar escenas de riñas y peleas inspiradas en las secuencias burlescas del cine mudo. En la comedia, Francisca, a semejanza de la Corina de la novela, es masoquista, pero Jardiel Poncela templó la situación. Por razones de decoro, no hay en la comedia ninguna de las escenas de color subido que puntuaban la novela. Aquí es a través del comportamiento, los ademanes, las palabras de Francisca, como se sugiere su perversión. Para dar una tonalidad cómica a sus intervenciones, Jardiel Poncela juega con lo absurdo de sus réplicas y la repetición mecánica de sus gestos y actitudes. Por tanto, nada más salir al escenario, Francisca señala claramente al

espectador el papel cómico que le toca representar, el de una "llorona" que llena la obra con sus suspiros, sollozos e hipos:

"Entra con los ojos tapados por un pañuelo y [...] recorre la escena lentamente, deteniéndose en todos los rincones a llorar un poco [...]" (p.111).

Lo que Jardiel Poncela pone de relieve aquí es lo artificial del personaje, lo cual ya era una de las características de las mujeres fatales de su trilogía, y de Vivola Adamant en particular. Pero, en la comedia, el autor acentúa los aspectos cómicos provocando rupturas en el comportamiento y el discurso de su personaje femenino:

OSHDORI. Si la señora se sentase... Lloraría más tranquila la señora. [...]

FRANCISCA. ¿Usted cree?

OSHDORI. Pruebe la señora y verá... (*Le acerca un sillón.*)

FRANCISCA. (*sentándose*). ¡Pues es verdad! (*Llora sentada.*) ¡Qué bien se llora así! ¡Se llora divinamente! (p.111-112)

Más allá de la amante masoquista, Francisca encarna en realidad una figura característica de la trilogía: la histérica que pasa constantemente de la risa a las lágrimas sin transición alguna. Sus gemidos y exclamaciones disparatadas provocan la estupefacción de sus interlocutores y suscitan indefectiblemente la risa de los espectadores:

FRANCISCA. ¡Qué dicha, Dios mío! ¡Gracias, San Estanislao de Kostka! (*llorando.*) ¡Ah! ¡Cómo sufro! ¡Qué alegría! ¡Me están entrando unas ganas de reír! ¡¡Unas ganas de reír!! Necesito un calmante, sales ingleses, algo que...

ELENA. Pero ¿qué le sucede? Voy por los sales.

FRANCISCA. ¡Que sufro de un modo! ¡Qué risa! (*Llora más*) ¡¡Qué risa más grande!! ¡Ay, ya no se puede sufrir más en el mundo! ¡Ja, ja, ja! [...] (p.159)

Para potenciar los efectos cómicos del papel de Francisca, Jardiel Poncela la asocia a un personaje masculino harto pintoresco, encargado de poner de relieve las inclinaciones masoquistas de su pareja. Indalecio Cruz es, en realidad, una versión deformada y caricaturesca de Luisito Campsa, el joven admirador de Valdivia en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. El pintor de la novela se ha convertido aquí en un compositor argentino de habla sabrosa, mezcla de lunfardo y de retórica florida que remeda el estilo de los tangos de su tierra:

OSHDORI. ¿Es cierto que se casan ustedes, señor Cruz?

INDALECIO. Resién en junio. Cuando florescan los rosales y la naturaleza vista sus mejores galas, pa entonces lusirá Francisca su traje de desposada [...]

FRANCISCA. (*Echándose a sus brazos*). ¡Cómo te quiero, Indalecio mío! ¡Cómo te quiero!

INDALECIO. (*rechazándola nuevamente.*) ¡Salí de la lú, salí! ¡Que te tengo dicho que no seas pigajosa! (p.182).

Es de notar que la transformación que afecta al personaje femenino, al pasar de la novela a la comedia, corre pareja con la del protagonista. Si Elena Fortún está exenta de la carga caricaturesca que afectaba a la mujer fatal de la novela, de la misma forma el protagonista masculino, Sergio Hernán, dista mucho de la imagen del don Juan grotesco y lamentable que se arrastraba a los pies de Vivola, hipando y sollozando bajo las risas de los clientes del restaurante del hotel *Ambassadeurs*. Si conserva algo del personaje de Valdivia, es su función de seductor cumplido y el gesto desencantado característico de los héroes románticos:

"Tiene alrededor de los treinta y cinco años, pero cierto aire de aburrimiento y de prematuro cansancio le hace parecer de más edad."  
(p.117)

Pero cuando se entrega al desánimo y a la desesperación, el seductor ya no da el espectáculo. Ahora, cuando desahoga su corazón, lo hace en la intimidad de su habitación, bajo la mirada benévola del mayordomo conmovido por la aflicción de su amo: "OSHIDORI. (*Aparte.*) (¡Y acabará por hacerme llorar a mí!)"(p.176).

Sin embargo, para dar vivacidad a unas escenas que pudieran volverse empalagosas y pesadas, Jardiel Poncela reserva algunas sorpresas y prepara efectos cómicos que corren a cargo del personaje del mayordomo. Por ejemplo, construye un juego tanto escénico como verbal alrededor del pañuelo que Oshidori le ofrece a su amo, aconsejándole que se seque las lágrimas, pues "si el señor sigue así, se va a liquidar por los lagrimales" (p.175). Este accesorio pasa a ser el medio privilegiado de que se vale el autor (y el mayordomo) para desactivar el patetismo de la escena. Frente a Sergio que se pone a declamar versos para apiadarse de sí mismo, Oshidori no vacila en expresar su opinión personal sobre la situación. Y cuando su amo le pregunta el nombre del poeta que escribió: "*los versos son el lenguaje de aquellos a quienes el dolor no deja hablar*", el mayordomo contesta sin miramientos: "*Algún cursi*" (p.176). Esta respuesta, que revela cierto descaro por parte del criado, viene acompañada de un ademán hartamente expresivo de Oshidori, quien "retuerce en un rincón el pañuelo de Sergio" (p.176). Pero, en este caso, el juego escénico y las réplicas del mayordomo se encaminan más a divertir al público que a degradar al personaje del seductor como era el caso en la novela.

Como se ve, los protagonistas de *Usted tiene ojos de mujer fatal* son personajes "serios". Al extremo opuesto de las grotescas figuras de la novela, Elena y Sergio forman una pareja tradicional de galán y dama de comedia [6]. Por tanto, para asumir la parte cómica de la obra, Jardiel tiene que introducir dos personajes secundarios que interpretan en tono menor y humorístico el mismo papel que el de los protagonistas. Esta nueva dosificación no es de por sí original y se corresponde con los códigos del teatro tradicional. Jardiel Poncela mantiene sin embargo cierta distancia respecto a la convención, procurando que Francisca y Oshidori, las dos figuras cómicas de la obra, no formen a su vez una pareja de "graciosos" que sirva de antítesis a la de los "amos". En realidad, antes que meros personajes secundarios tradicionales, las figuras de Francisca y Oshidori son creaciones originales que aventajan a los dos héroes de la comedia. Esta pareja aparentemente subalterna se convierte en la piedra angular que mantiene en equilibrio el complejo edificio del humor jardielesco.

## **Humor novelesco y humor teatral**

En *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Jardiel Poncela transpone también algunas situaciones y escenas cómicas de su novela. Puede tratarse de estratagemas urdidas por el seductor para zafarse de una amante que le estorba. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Jardiel ponía en escena a una joven encantadora pero frívola, llamada Evelina, la cual se aprovechaba del menor descuido de Valdivia para comérselo a besos. Cansado de esta amante insoportable, el seductor decidía deshacerse de ella, proponiéndole "un paseíto en automóvil; un paseíto de 200 kilómetros... [para dejarla] en un paraje solitario de la provincia de Soria" (p.344).

Jardiel Poncela recupera esta idea en *Usted tiene ojos de mujer fatal* y la desarrolla para explotar a fondo su potencial cómico. Esta vez, el seductor ni se molesta en imaginar una treta para librarse de Ágata. El mayordomo es quien toma la iniciativa, comportándose así en verdadero *alter ego* de su amo. El espectador ríe al verle extralimitarse en su papel de criado para llevar con mano maestra los lances amorosos del seductor. La vis cómica de la escena estriba precisamente en el paso de la intención a la ejecución de la acción. En la novela, Valdivia descubría el plan que había concebido para deshacerse de Evelina pero no se le veía actuar. En cambio, en la comedia, el público se divierte viendo cómo Oshidori logra librar a su amo de la presencia engorrosa de su amante, mandándola lo más lejos posible. El espectador se ríe a expensas de Ágata quien toma como artículo de fe todo lo que le cuenta el mayordomo:

ÁGATA. ¡Pronto! El abrigo... (*Se lo pone ayudada por Oshidori.*) Me estaba temiendo algo. No he hecho más que mezclarle en su vida, y ya se ve Sergio perseguido y huyendo... Y es que no cabe duda; él tiene razón: hay en mí algo fatal..."(p.117).

Por otra parte, Oshidori aprovecha el nerviosismo de su víctima para mandarla a un sitio más alejado de lo previsto. En un primer momento, el mayordomo había comunicado a Ágata que el lugar de la cita con Sergio era "en la carretera de Andalucía, kilómetro 56" (p.117). Pero cuando, antes de salir a toda prisa, ella le pide que se lo confirme, Oshidori aprovecha la ocasión para triplicar la distancia:

ÁGATA. ¡Y aún tengo que ir a casa, cambiarme de ropa, coger el coche!... ¡Con tal que llegue a tiempo! (*Inicia el mutis.*) ¿Ha dicho kilómetro 56, verdad?

OSHIDORI. No. Ciento cincuenta y seis, señora. " (p.117)

Y en seguida, añade: "Pero si el señor no estuviera ya allí le aconsejo a la señora que siga hasta Córdoba", antes de frotarse las manos, muy satisfecho de su estratagema. Lo que aumenta el placer del espectador, son los apartes de Oshidori que instauran una relación de complicidad entre el público y el mayordomo a expensas del personaje femenino burlado. Así, cuando, para acabar de una vez con Ágata, el mayordomo suelta al azar la cifra "56", lamenta enseguida no haberlo pensado un poco más:

"[El señor] me encargó que la dijese que, hasta las cinco de la tarde, esperaba a la señora en la carretera de Andalucía, kilómetro 56. (*Aparte.*) (Me parece que la mando cerca.)" (p.117)

En realidad, Jardiel Poncela no se contenta con este juego bastante convencional y lleva a cabo una sutil subversión de los códigos. Ágata, en efecto, reacciona formulando una pregunta ambigua: "*¿Qué dice usted?*". ¿Será que ha oído el aparte en contra de las convenciones teatrales? o ¿le extraña esta cita imprevista en el kilómetro 56? Jardiel se cuida mucho de despejar las dudas y pone en boca del

mayordomo una respuesta tan ambigua como la pregunta: "*La verdad señora*". En el doble sentido de esta réplica estriba toda la gracia del diálogo pues si Ágata interpreta las palabras de Oshidori como la confirmación del lugar y la hora de la cita (*la verdad es que la cita es a las cinco, en el kilómetro 56*), el espectador ve en ella una manera solapada, por parte del mayordomo, de reír con el espectador a costa de Ágata (*la verdad es que la mando cerca*).

A lo largo de la comedia, Jardiel Poncela multiplica los apartes, lo cual le permite no sólo dar mayor complejidad a unas escenas en las que ya intervienen varios personajes sino también estrechar los lazos con su público. El recurso se relaciona, en efecto, con los comentarios entre paréntesis o a pie de página a los que era tan aficionado el narrador de la trilogía novelesca. Aquí pueden servir de contrapunto irónico a un discurso que pudiera parecer soso o aburrido. Jardiel Poncela se vale del procedimiento cuando los protagonistas echan largos parlamentos llenos de lirismo o de emoción como los que le tocan a Elena Fortún. Así, cuando la heroína empieza una prolija explicación para justificar su boda con un anciano que le dobla en edad, uno de los personajes exclama en un aparte : "¡Hombre! Es más larga que el 'Rocambolé'." (p.149). A veces es el mismo autor el que interviene, desempeñando así el papel de narrador de novela. Su comentario, inserto entre paréntesis al lado del nombre del personaje aparece como una mera acotación escénica, pero en vez de contentarse con indicar el tono o la actitud del personaje, Jardiel Poncela añade detalles que indican una clara voluntad de estilo:

"Indalecio Cruz es un hombre moreno de treinta años, que habla con marcadísimo acento argentino y anda con ese bamboleo de personas en ayunas, propio de los argentinos castizos también" (p.161).

A pesar de su interés por el teatro, sentimos en Jardiel Poncela una como nostalgia por la escritura novelesca que se manifiesta por ejemplo en la dimensión de las acotaciones escénicas al principio de cada acto. Las didascalias de *Usted tiene ojos de mujer fatal* constituyen un espacio textual, de características más novelescas que teatrales, en el que Jardiel Poncela manifiesta su deseo de comunicarse con un lector cómplice. En estas acotaciones, el autor maneja una forma de humor más sutil que la que se percibe en el escenario. El acto segundo comienza así con una descripción insólita del lugar de la acción, demasiado literaria y humorística para que su función sea únicamente informativa:

"Vestíbulo con mezcla de salón en la villa que el marqués de Pantecosti posee en Cercedilla (Guadarrama), según se va a la estación a mano derecha. Es una bonita finca rodeada por un jardín no muy extenso, pero bien cuidado, adonde llega el aire puro de la Sierra unido al humo de los trenes; un diez por ciento de aire puro de la Sierra y un ochenta por ciento de humo de tren." (p.139)

Esta descripción no va destinada ni al escenógrafo ni al equipo técnico ni por supuesto al espectador. Aquí el destinatario es un público particular. Según la costumbre de la época, Jardiel Poncela solía reunir a los actores el día antes de empezar los ensayos para leer la comedia. Sin duda, estos pequeños toques de humor que advertimos en las acotaciones habían de aflojar la tensión durante la lectura de los papeles que cada actor calibraba, juzgaba, sopesaba, comparaba, antes de empezar a reclamar o a regatear una o dos tiradas suplementarias. Pero, el público concernido no lo constituyen sólo los miembros de la compañía teatral, sino también aquellos fieles lectores de las novelas de Jardiel Poncela que, además de ir al teatro, compraban los volúmenes en los que figuraba el texto de las comedias. Los toques humorísticos con los que Jardiel Poncela exorna sus acotaciones son en cierta medida un regalo al lector que desee prolongar el placer de la función teatral con la lectura de la obra.

Esta nostalgia por este lector que Jardiel Poncela califica de "inteligente" no significa que el autor desprecie al público de teatro. En efecto, *Usted tiene ojos de mujer fatal* le proporciona al espectador lo que se espera de cualquier comedia, es decir una diversión. Para los aficionados al puro delirio verbal, hay en la comedia discursos descabellados, palabras incontroladas y situaciones disparatadas en que a los personajes se les traba la lengua:

FRANCISCA. (*Se levanta y pasea su desesperación*) ¡Mofa sobre mofa! ¡Befa sobre befa!

OSHDORI. Señora, yo le ruego....

FRANCISCA. ¡Estoy que mufo!

OSHDORI. ¿Mufo?

FRANCISCA. Bueno... ¡mafo!

OSHDORI. (*Hecho un lío.*) ¿Mafo o bafo?

FRANCISCA. (*Liándose también.*) ¡Fobu!

OSHDORI. (*Más liado todavía.*) ¡Bofu!

FRANCISCA. (*Triunfalmente.*) ¡¡Bufo!!

OSHDORI. Bufo, eso es... ¡Lo que nos ha costado!" (p.112-113).

Pero Jardiel Poncela nunca favorece la risa fácil en detrimento de la calidad de la obra y, a través de sus personajes cómicos, suele hacer alarde de virtuosismo. A veces recurre al políptote, figura que consiste en la acumulación de las variantes morfológicas de una misma palabra, como es el caso del verbo "ver" en la tirada de Adelaida:

OSHDORI. Créame la señora condesa que...

ADELAIDA. Pues nada, chico, no te creo; para que veas... (*Entra*) He dicho que vengo a verle y lo veré; ya lo verás... Y tú quítate de mi vista, porque estoy viendo que te veo y no te veo... ¡Vamos, tendría que ver! (*A Pantecosti*) Caballero, perdone usted, que no le había visto." (p.127)

Jardiel Poncela luce asimismo en la comedia su talento de creador de neologismos. Los lectores de sus novelas ya habían tenido una muestra de ello. En *Amor se escribe sin hache*, uno de los personajes decidía sustituir la expresión "*¡muchas gracias!*" por una fórmula más insólita y, según el autor, más expresiva: "*¡Muchas carchofas!*" [7]. En *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Sergio manifiesta una afición idéntica cuando declara al barón de Pantecosti: "*No acepto barón : '¡esgorcio.*" (p.137)

En otra escena, Jardiel Poncela ya no se contenta con un término o una expresión sino que ensarta los neologismos que ordena según una sintaxis rudimentaria. Esta práctica lúdica que lleva el nombre de "glosolalia" se adecúa perfectamente a las canciones como lo demostró admirablemente Charlie Chaplin en *Los tiempos modernos* [8]. Cuatro años antes, Jardiel Poncela inventa una letra de tango estrafalaria que pone en boca del compositor argentino de su comedia:

|            |          |           |    |          |
|------------|----------|-----------|----|----------|
| "Fiscalito |          | del       |    | supremo  |
| que        | abocaná  |           | el | boliche  |
| y          | campaneá |           | el | fletiche |
| con        | bufosos  |           | de | bacán;   |
| no         | me       | escrupiés | el | belemo,  |
| no         | me       | chalés    | el | milongo  |
| ni         | me       | enramés   | el | bailongo |

de los rulos del gotán." (p.164)

El procedimiento le permite al autor reanudar con uno de los grandes dispositivos de la trilogía, el de la sátira literaria y cultural [9]. Sin embargo, a pesar de esta ofensiva contra el tango, género musical que no le gusta nada al autor [10], los ataques han perdido su virulencia. Así, cuando en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, el don Juan enamorado se ensimisma en la lectura de los versos de Bécquer derramando un mar de lágrimas, Jardiel Poncela añade por supuesto unos contrapuntos irónicos a la escena gracias a los comentarios y gestos de Oshidori, pero no se nota ningún ataque directo a los versos del famoso poeta. En esto se diferencia la comedia de la novela puesto que, en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Musset y Bécquer por ejemplo eran designados como "grullas románticas" (p.463) [11]. En *Usted tiene ojos de mujer fatal*, la referencia literaria sirve ante todo para divertir al espectador a costa de los personajes, pero Jardiel Poncela no se burla nunca directamente de un escritor particular. Así, las alusiones a los románticos franceses están desprovistas de acrimonia. Si se menciona a Víctor Hugo y Lamartine es para que el espectador ría de la incultura de Francisca que confunde a los dos poetas:

FRANCISCA: ¿Y para eso me dijo que estaba muy solo? ¿Y para eso me recitó "El lago", de Víctor Hugo?

OSHDORI: De Lamartine, señora. (p.113)

La corrección llevada a cabo por el mayordomo sirve no sólo para destacar la ignorancia de Francisca sino también para completar el retrato de Oshidori, criado por cierto distinguido pero cuya deferencia raya a menudo en impertinencia. Permite también al personaje (y al autor) dirigir al público una seña de complicidad puesto que los espectadores ya saben que "El lago" de Lamartine forma parte de la estrategia de seducción del don Juan de la obra. El placer del espectador nace aquí de la repetición de una escena que ya ha sido representada antes, con Elena haciendo de víctima del seductor. El cotejo de las dos escenas muestra que el uso de la referencia al "Lago" de Lamartine varía según la calidad de la víctima. Si Francisca es objeto de la condescendencia burlona del criado (y del espectador), la heroína de la comedia no puede ser sometida al mismo tratamiento. Por eso cuando Elena sale a escena, Jardiel desvía la carga humorística hacia el seductor cuyas deficiencias y superficialidad revela el comentario de Oshidori:

OSHDORI: Siempre recita "El lago". Lo único que sabe de Lamartine es "El lago" y que le gustaban mucho las alcachofas. (pp.101-102)

A todas luces, la tonalidad general de *Usted tiene ojos de mujer fatal* es mucho más festiva y ligera que la de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. Al adaptar su novela para el teatro, Jardiel Poncela abandona el humor áspero y agresivo, así como los sarcasmos tan característicos de la trilogía, para construir una comedia chispeante y llena de viveza, a medio camino entre las obras de Oscar Wilde y las películas de Lubitsch. Todo el encanto de *Usted tiene ojos de mujer fatal* estriba, en efecto, en las réplicas brillantes, los diálogos ingeniosos, en que las agudezas y las *greguerías* brotan como burbujas de champaña. El espectador de la comedia disfruta, en efecto, de una verdadera colección de aforismos. Éstos pueden desarrollarse a partir de un juego de palabras como en el ejemplo siguiente. Cazando al vuelo un

cumplido que le dirige su amo ("*eres un estuche*"), Oshidori responde con una fórmula de exquisita cortesía: "Todo criado está en la obligación de ser un estuche cuando sirve a un amo que es una alhaja" (p.118).

Cierto es que la trilogía novelesca contaba también con una buena cantidad de aforismos pero su función y su dosificación eran muy diferentes. Se trataba en su mayor parte de pullas contra las mujeres, como esta fórmula bastante indignante recogida de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*: "Donde veas una cucaracha y una mujer fea, písala" (p.437). En la comedia, por supuesto, la mayor parte de los aforismos y las *greguerías* giran también en torno a los temas del amor y de la mujer pero, al pasar de la novela al teatro, la tonalidad se ha vuelto mucho más ligera y desenfadada como dan fe de ello los ejemplos siguientes:

"El amor es un deporte en el que el corazón actúa de árbitro."

"El amor [...] es como la salsa mayonesa; cuando se corta uno, hay que tirarlo y empezar otro de nuevo."

"En la mujer las lágrimas son el vermú del amor." (154-131-169)

Lo que se propone aquí el autor ya no es hacer una parodia ácida y sarcástica sino inventar situaciones y personajes divertidos e ingeniosos. Por eso quizás, la única *greguería* que recupera de su trilogía novelesca, para introducirla en su comedia, sea también la más poética: "*Al fin y al cabo, el crepúsculo es un fracaso diario de la Naturaleza.*" [12]

## Conclusión

Aunque la comedia y la novela son casi contemporáneas, el análisis del traspaso de un medio a otro permite constatar un cambio de orientación en la adaptación del mito de don Juan. Si Enrique Jardiel Poncela conserva la estructura, el argumento y varios personajes de la novela, modifica radicalmente la caracterización de sus dos protagonistas así como el desenlace. Es de pensar que una de las claves explicativas de este cambio es de orden pragmático. Si Jardiel Poncela elimina a la vampiresa cínica y despiadada para sustituirla por una joven decente y enamorada, y propone un final bastante convencional con el consabido "happy end", será para corresponder con la expectación específica del público de teatro [13]. Jardiel Poncela era consciente de los problemas de recepción de su obra y de las dificultades que suponía introducir novedades que rompieran con las costumbres de los espectadores, como se ve a través de sus declaraciones:

"En las novelas he dejado correr mi rabia. En las comedias no la he dejado aparecer, porque le hubiera sido antipático a la sensibilidad 'sui generis' del público teatral." (Pérez 1993: 43)

Este parámetro capital le lleva a renunciar al humor desgarrado y al sarcasmo que caracterizaban su obra novelesca para proponer al público una versión leve y desenfadada que entronca con la comedia sofisticada hollywoodiense o la "*screwball comedy*" [14]. Vertiente sombría o vertiente risueña, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y *Usted tiene ojos de mujer fatal* son en realidad las dos caras de un mismo proyecto estético. Se trata al fin y al cabo, para Jardiel Poncela, de "elevar lo cómico" y dignificar la literatura humorística [15]. Sea a través de la comedia o de la novela, el autor sigue fiel a su propósito de renovación del humor que, bajo la égida

de Ramón Gómez de la Serna, y junto con los miembros de la llamada "Otra Generación del 27" procuró llevar a cabo a lo largo de su carrera. [16]

## Notas

- [1] *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, edición de Luis Alemany citada en la bibliografía. Antes ya había publicado *Amor se escribe sin hache* en 1928 y *¡Espérame en Siberia, vida mía!* en 1929.
- [2] Como lo señala Dámaso Chicharro Chamorro: " Puede afirmarse que casi no hay autor del primer tercio de nuestro siglo que no haya escrito algo sobre Don Juan, obra de creación o comentario crítico", Introducción a *Juan de Mañara* de Manuel y Antonio Machado (1991). Espasa Calpe, Madrid, p.39.
- [3] Se trata de *Usted tiene ojos de mujer fatal* (comedia, 1932), *Angelina o el honor de un brigadier* (caricatura, 1934) y *Las cinco advertencias de Satanás* (comedia, 1935).
- [4] A este respecto, Isabel Criado señala que: "En los años que nos ocupan [se refiere a la década 1921-1931] aparece una clara tendencia a la parodia, a la ridiculización o degradación de los paradigmas de la novela sentimental, erótico-galante, y de la novela de aventuras, de moda otra vez por el cosmopolitismo de la época. "de *El movimiento V.P.* a *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*", *Ínsula*, enero de 1991, n°519, p.8.
- [5] Jardiel Poncela, Enrique. "8.986 palabras a manera de prólogo", *Amor se escribe sin hache*, edición de Roberto Pérez (1990), Cátedra, Madrid, p. 91.
- [6] A diferencia de la novela que acaba con el suicidio de Valdivia, la comedia termina con un final feliz, es decir por la boda de los dos protagonistas.
- [7] *Amor se escribe sin hache*.(1990), Cátedra, Madrid, p.380. En el prólogo de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Jardiel transcribe una de sus conversaciones con la actriz Luisita Esteso que se basa precisamente en la invención de neologismos:
- "- Bueno, pero todo eso será capelayando el angudibrio, claro.
- Sí, claro; el angudibrio y el parfulio, pero en remogosas.
- ¡No me digas!", (p.78).
- [8] En *Los Tiempos modernos*, Carlitos ha perdido la letra de su canción e intenta una improvisación a partir de la melodía de *Titine*: "Se bella piu satore, je notre so catore / Je notre qui cavore, je la qui, la qui, la quai! / Le spinash or le bisho, cigaretto toto bello, / Ce rakish spagoletto, si la tu la tu la tua [...]", citado por Francis Bordat (1998). *Chaplin cinéaste*, Editions du Cerf, Paris, p.284.
- [9] Jardiel Poncela se burla, en su segunda novela, de la música de ciertos compositores a la que califica de "hidráulica": "Los cuplés de Martínez Abades se han pasado por agua como los huevos, como los impermeables y

como sus propios cuadros. Recuerde usted misma sus títulos y verá la inundación..." (*¡Espérame en Siberia, vida mía!* Cátedra, Madrid, 1992, p.98).

- [10] En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Jardiel habla de "esos vomitivos con música llamados tangos, que tan felices hacen a las criadas que no saben leer y a las señoritas analfabetas" y, más lejos, "[d]el nauseabundo desperezo de los bandoneones" (p.158 y 162).
- [11] En *Amor se escribe sin hache*, la irreverencia se manifestaba en otra perífrasis: "aquella cornucopia con perilla que se llamó Gustavo Adolfo Bécquer" (p.222).
- [12] *Usted tiene ojos de mujer fatal*, p.100 y *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, p.178.
- [13] Fernando Valls afirma que Jardiel "pensaba en los lectores de novelas como cómplices y en los de teatro sólo como testigos", Introducción a *Eloísa está debajo de un almendro*, Vicens Vives, Barcelona, 1998, pág. XI.
- [14] "*La comedia sofisticada* se desentiende de la actualidad y opta por la frivolidad y la irrisión. [...] Se caracteriza por unos diálogos brillantes y una puesta en escena muy viva". "*La comedia disparatada* (o *screwball comedy*) es una mezcla de cine burlesco (ritmo desenfrenado, extravagancia, irrealismo) y de comedia sofisticada (arte del diálogo, historias sentimentales)", traduzco de Vanoye, Francis; Frey, Francis ; Lété, Anne (1988): *Le Cinéma*. Nathan, París, p.44.
- [15] "Mi plan [...] consistía sencillamente [...] en elevar lo cómico; en basar lo cómico en el análisis, haciéndolo penetrar así dentro de la órbita humorística" (*Tres comedias con un solo ensayo*, p.68)
- [16] Fue José López Rubio quien acuñó el marbete en su *Discurso de ingreso en la Real Academia Española*. Designaba así a un grupo de jóvenes humoristas integrado por Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Edgar Neville, Antonio de Lara Tono, y el propio López Rubio.

## Bibliografía

Alemany, Luis (1988), Introducción de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Cátedra, Madrid, pp.13-63.

Conde Guerri, María José (1984): *El teatro de Enrique Jardiel Poncela, una aproximación a los humoristas de la vanguardia española*. C.A.Z.A.R., Zaragoza.

Conde Guerri, María José: "El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela", *Ínsula*, marzo de 1995, n°579, pp.11-13.

Cuevas García, Cristóbal (ed.) (1993): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Actas del VI Congreso de Literatura Española, Universidad de Málaga, 10, 11, 12 y 13 de noviembre de 1992, Anthropos, Barcelona.

Escudero Martínez, Carmen (1981): *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Universidad de Murcia.

François, Cécile (2005): *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20*. A.N.R.T., Lille.

Gómez Yebra, Antonio (1990): Introducción de *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Castalia, Madrid, pp.7-66.

Jardiel Poncela, Enrique (1988): *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930). Cátedra, Madrid.

Jardiel Poncela, Enrique (1999): *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932). Cátedra, Madrid.

Jardiel Poncela, Enrique (1999): *Tres comedias con un solo ensayo* (1933). Biblioteca Nueva, Madrid.

Jardiel Poncela, Enrique. "La última entrevista", *Teatro*, febrero de 1953, n°4, pp.29-32.

Pérez, Roberto (1993). "Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela", *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor* Anthropos, Barcelona, p.43.

Roas, David et Valls, Fernando (coord). *La literatura inverosímil de Enrique Jardiel Poncela*, *Ínsula*, diciembre 2001, n°660.

Ruiz Ramón, Francisco: "Jardiel Poncela (1901-1952) y el teatro de lo inverosímil", *Historia del teatro español. Siglo XX*, 1995, Cátedra, Madrid, pp.269-278.

© Cécile François 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

