

RELIGIÓN, PROFANACIÓN Y SATANISMO EN *PERO...* ¿HUBO ALGUNA VEZ ONCE MIL VÍRGENES? DE JARDIEL PONCELA

Cécile François
Universidad de Orleans

RESUMEN

El presente trabajo analiza los fragmentos censurados en la edición de 1939 de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la tercera novela de Jardiel Poncela. El examen del texto muestra que parte de los cortes concierne al tratamiento irreverente y desacralizador que el narrador y los personajes infligen al tema de la religión. En realidad, lo que hace Jardiel Poncela no es sino extremar y desorbitar los rasgos de impiedad y sacrilegio que configuran el personaje de Don Juan para proponer al lector una versión paródica del mito en una obra subtitulada precisamente «la novela del donjuanismo moderno». Para llevar a cabo el proceso de desmitificación del personaje legendario, el autor recurre al humor acre, violento e iconoclasta que es uno de los distintivos del jardielismo novelesco.

PALABRAS CLAVE: Jardiel Poncela, desacralización, desmitificación, humor, parodia.

ABSTRACT

This article is based on the analysis of the censored passages from the 1939 edition of *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, the third novel written by Jardiel Poncela. An examination of the text shows that the removed sections relate to the irreverent and desacralising attitude inflicted on the theme of religion by both the narrator and the characters. In fact, Jardiel Poncela is only outrageously exaggerating and distorting Don Juan's impious and sacrilegious character traits, so that he can provide the reader with a parody of the myth within a work, which is subtitled: «The novel of modern Don Juanism». In order to succeed in the demythologizing process, the author resorts to acerbic, violent and iconoclastic humour, which is the trade-mark of his novels.

KEY WORDS: Jardiel Poncela, desacralisation, demythologisation, humour, parody.

En su introducción a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la tercera novela del humorista español Enrique Jardiel Poncela, Luis Alemany indica que la quinta edición, la del año 1939, sufrió los efectos de la censura franquista de una manera tal que se ha convertido en «una joya de mutilación bibliográfica y en un documento sociológico de alto valor acerca de los criterios que imperaban entonces»



(Alemany 1988: 58-59). Entre los cortes señalados por el escritor y estudioso español, notamos que buena parte concierne al tratamiento de temas religiosos. Una rápida ojeada a los fragmentos suprimidos basta en efecto para reparar en su impertinencia, y aun su irreverencia. Por supuesto, este tratamiento desenfadado e irrespetuoso de la religión no podía dejar de provocar las iras de la censura, siendo el catolicismo uno de los puntales en que se apoyó el régimen franquista.

Ahora bien, si se toma en cuenta que el subtítulo de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* es «la novela del donjuanismo moderno», no ha de sorprender al lector este ambiente general de mofa e impiedad que es precisamente el que configura el entorno religioso de Don Juan desde su creación. Jean Rousset señala al respecto que, entre las invariantes del mito, figura la transgresión de las normas humanas y divinas, siendo Don Juan el sacrílego que, con insolencia, se burla de la ley de Dios y de la religión (Rousset 1978: 180-181).

Esta novela de 1930 se inscribe dentro del movimiento de reinterpretación y refundición del mito que cobra especial relevancia en el primer tercio del siglo xx. Más precisamente, por haber sido escrita en clave de humor como las dos entregas anteriores de la trilogía «erótico-humorística»¹, enlaza con la corriente de la parodia donjuanesca muy de moda en aquella época (Criado 1991: 7). En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, lo que se propone el autor es jugar con los elementos constitutivos del mito para deconstruirlos y subvertirlos y, en este contexto, el tema de la irreligiosidad y del sacrilegio había de ocupar un lugar privilegiado.

EL TRATAMIENTO IRRESPECTUOSO DE LA RELIGIÓN

Por lo visto, tanto el narrador como los personajes de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* parecen aprovechar cualquier oportunidad que se les presente para menoscabar el prestigio de la religión católica, como si Jardiel Poncela quisiera defender la tesis contraria a la de Zorrilla en su drama «religioso-fantástico». Ningún símbolo, ningún elemento del culto se libra de las críticas y de las pullas del narrador. Ora le quita su carácter sagrado a la Biblia al presentarla como un manual de psicología femenina de baja categoría como cuando escribe: «En la Santa Biblia se lee: ¿Queréis curarle los nervios alterados a una mujer? Compradle un automóvil» (431). Ora se burla de las manifestaciones externas del culto o de la religión al invitarnos, por ejemplo, a no desanimarnos frente a un párrafo demasiado largo, ofreciendo «cien días de indulgencia a quien consiga leer[lo] sin respirar» (433). Ni Cristo se salva de esta empresa destructora y desacralizadora. Así, la desidia del donjuán de la novela que se niega a reaccionar después de su fracaso con una de sus conquistas le inspira al

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).

narrador este comentario que los censores debieron tachar de blasfemo: «Parecía un Cristo aburrido de su oficio. Que es lo mismo que decir un Cristo auténtico» (446).

Jardiel Poncela se divierte también a costa de la religión cuando atribuye a dos de sus personajes masculinos nombres de clara resonancia católica. A diferencia de lo que pasa en la realidad, aquí no son los nombres de pila los que sufren la influencia de la religión sino los apellidos, o mejor dicho los títulos nobiliarios, como es el caso con el vizconde Pantecosti. La paronimia *Pantecosti / Pentecostés* da al nombre del personaje una connotación religiosa que contrasta con la actuación poco edificante del codicioso vizconde, corruptor del protagonista y proxeneta de su propia mujer. En cuanto al marqués del Corcel de Santiago, este ostenta un título de connotaciones heroico-míticas que parece haber sido otorgado en tiempos de la Reconquista a un antepasado suyo tan valiente como el mismo Cid. Pero, contrastando violentamente con la impresión producida por su apellido, el retrato que se nos brinda del heredero del título no puede ser más degradante. El marqués es, en efecto, «un viejo tonto, símbolo de esa fauna especial de ancianos idiotas que habita especialmente los camerinos de los teatros frívolos» (390).

Enrique Jardiel Poncela no es precisamente un hagiógrafo y las alusiones a los santos y en particular al patrón protector de España distan mucho de ser laudatorias. Así, cuando don Félix, el tío del protagonista, narra la epopeya de la Conquista del Perú, hace intervenir, en su relato de la batalla de Cajamarca, al apóstol Santiago montado en su «prodigioso caballo blanco que relinchaba en latín». Claro que este tipo de humor irreligioso no es privativo de Jardiel Poncela y se encuentra en otras obras como las de Valle-Inclán. En la *Sonata de otoño*, el narrador habla así de «un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave como un Pontífice, [...] blanco, con grandes crines venerables» (Valle 1969: 53). Sin embargo, en la obra del escritor gallego, este tipo de descripción no va más allá del mero «chiste irrespetuoso» como señala José Alberich, quien agrega que «el humor irreligioso de las *Sonatas* es de una clase muy desenfadada y espontánea» (Alberich 1965: 368). Jardiel Poncela, en cambio, se muestra mucho más sarcástico y no se contenta con un mero símil sino que atenta contra el carácter sagrado de la prédica latina a la que degrada con el verbo «relinchar».

En este episodio, tomando como modelo la gesta heroica de la Reconquista, el tío cuenta a su sobrino que «los españoles se habían lanzado de improviso a la matanza al grito de «¡Santiago y a ellos!» (258). La intención desmitificadora asoma ya en esta transposición paródica del famoso «¡Santiago y cierra, España!». La conquista del Perú contada por el personaje jardielesco aparece como un mero ajuste de cuentas, una lucha vengativa y personal, en clara oposición con la grandeza épica del combate en tiempos de Pelayo. Este grito de los españoles provoca la aparición prodigiosa de Santiago, pero en la novela de Jardiel Poncela, el santo al que nos describe el narrador parece sacado del teatro de guiñol:

había acudido a repartir porrazos a derecha e izquierda [...], lo que motivó que el viejo conquistador dijera a su Santo aliado : «- ¡Santiago, hombre, que te entusiasmas arreando!... » (258).



El tono familiar con que Pizarro se dirige al santo participa en la desacralización del personaje legendario y en la depreciación de la gesta cristiana. Santiago aparece aquí como un hombretón un poco bruto, ansioso de liarse a palos con el enemigo. Contada en clave burlesca, la actuación del santo es digna de los cortometrajes cómicos del cine mudo o de los *cómics*, dos medios artísticos en pleno auge a principios del siglo xx y de los que echa mano Jardiel Poncela a lo largo de la trilogía para renovar el género narrativo² (François 2005: 257-304).

En este ambiente general de irreligiosidad, el protagonista de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* no desentona. De joven, Pedro de Valdivia, el futuro donjuán de la novela, ha sido bien aleccionado por su tío, el libertino ateo don Félix, quien le impartió clases de cinismo e impiedad. A modo de ejemplo, en este «programa de estudios», la lección segunda versaba sobre «la Religión como anestésico contra la indignación del Hombre que piensa, ante la desigualdad humana» (215). Como consecuencia de su educación, Valdivia adopta también hacia lo sagrado una actitud desenfadada, aunque no tan radical como la de su mentor. Parece como si don Pedro no hubiera logrado desprenderse enteramente de la religión católica y siguiera conservando algunos elementos exteriores del culto que había rechazado por completo su tío.

Así, en la casa en que vive el seductor, notamos la presencia de «un pequeño cuadro votivo, incrustado en una hornacina de la pared, que representaba a Santa Ana d'Auray y ante el cual latía la llamita de una lamparilla de aceite» (456-457). Es de notar que el narrador no menciona la existencia de esta imagen devota antes del final de la novela, en la escena decisiva en que Pedro de Valdivia intenta persuadir a Vivola Adamant de la sinceridad de su amor. Toda la escena está envuelta en una atmósfera de fervor y devoción que recuerda la famosa escena del sofá en el *Tenorio* de Zorrilla. Igual que Don Juan, humilde y cohibido ante doña Inés, Valdivia se sentó a los pies de Vivola, «le cogió la mano y se la llevó a los labios con el temblor y la reverencia con que habría cogido y llevado a sus labios una hostia [...]» (456).

Lejos de reaccionar como doña Inés, Vivola Adamant contesta a don Pedro con frialdad. El desdén de la amante hace nacer en el protagonista un sentimiento de despecho. Y es en este contexto, en el momento preciso en que Vivola rechaza el amor de Valdivia, cuando se menciona por primera vez la imagen votiva. El narrador nos dice que don Pedro se acercó a ella y «permaneció allí unos momentos, dándole la espalda a Vivola» (457). Este ademán del donjuán crea una especie de *suspense*, una expectación durante la cual el lector se interroga: ¿qué estará haciendo?, ¿se habrá vuelto para disimular unas lágrimas de dolor o de rabia? o bien, en esta atmósfera de recogimiento y fervor religioso, ¿estará rezando ante la imagen de Santa Ana e implorando ayuda al Cielo? La espera no se prolonga mucho y la explicación llega inesperada e iconoclasta: «Pedro encendía su cigarrillo en la llamita de la hornacina» (457).

² Para el filósofo José Ortega y Gasset, la novela no solo ha entrado en su fase de decadencia sino que «se halla, de cierto, en su período último», por haber sido explotadas ya todas sus potencialidades (ORTEGA 1995: 19).

Cabe notar que el narrador de la novela no censura en ningún momento la actitud del protagonista sino que él también participa en el proceso de desacralización con sus intervenciones irónicas o burlonas. Por ejemplo, en esta secuencia, el narrador parodia la retórica de los modernistas a quienes les gustaba asociar sensualidad y misticismo. Entre los autores de esta corriente, Enrique Jardiel Poncela manifiesta cierta preferencia por el Valle-Inclán de las *Sonatas* cuyos símiles recupera para desviarlos o desorbitarlos de forma cómica o burlesca. Cierto es que, en las obras de juventud del escritor gallego, abundan las imágenes religiosas destinadas a encarecer la belleza de la mujer amada (o deseada) y realzar la solemnidad del momento. En la *Sonata de primavera*, el marqués de Bradomín evoca, nostálgico, a María del Rosario en estos términos: «En mi memoria vive siempre el recuerdo de sus manos blancas y frías. ¡Manos diáfanas como la hostia!... » (Valle 1995: 67). En la *Sonata de otoño*, relata su última entrevista con Concha ya agonizante a la que enlaza y «bes[a] temblando como si fuese a comulgar su vida» (Valle 1969: 47). Esta exaltación del amor y de la sensualidad a través de la imagen de la comunión es la que recupera el narrador de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, como da fe de ello el símil de la mano y de la hostia anteriormente mencionado. Pero, aquí, el arrebato de fervor del donjuán de la novela es bruscamente dinamitado por el remate burlón de la frase: «le cogió la mano y se la llevó a los labios con el temblor y la reverencia con que habría cogido y llevado a sus labios una hostia. Sólo que sin comérsela» (456).

UNA MEZCLA SACRÍLEGA DE RELIGIÓN Y EROTISMO

No cabe duda de que uno de los motivos de escándalo que provocaron la indignación de los censores franquistas fue precisamente esta mezcla de religión y erotismo que encontramos a lo largo y ancho de la trilogía. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el narrador despliega un amplio abanico de matices que van desde el chiste más anodino a la pulla más hiriente. Pero a menudo se conforma con integrar elementos del mito de Don Juan adaptándolos o deformándolos con fines meramente humorísticos. Este es el caso cuando el seductor cuenta las distintas estrategias de que se valió para llevar a cabo sus conquistas y explica a su joven admirador cuál le pareció más adecuada según el tipo de mujer a la que pretendía rendir. Entre los 73 sistemas de seducción, el donjuán de la novela señala el que consiste en «disfraz[arse] de sacerdote» (321). Se trata aquí de un gesto más pintoresco que verdaderamente provocador cuya huella se puede rastrear en la historia de la literatura española, sea en la biografía de ciertos autores del Siglo de Oro o en obras como la de Tirso en que el Burlador seduce usurpando la identidad de un rival. El afán desacralizador, en el caso del donjuán de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, estriba sobre todo en la asimilación del hábito de sacerdote a un «disfraz», lo cual otorga a la escena evocada cierto matiz carnavalesco. Por supuesto, los censores intervinieron considerando este proceder un atentado contra la moral católica, pero en vez de suprimir la frase entera se contentaron con tachar la palabra «sacerdote» sustituyéndola por «capitán» («disfrazado de capitán»), consolidando así el estereotipo del militar bizarro y mujeriego.



Otro ejemplo de irreverencia censurada en dicha edición lo tenemos con el juego de palabras que se encuentra al principio de la escena de la seducción de Tatiana. La secuencia tiene un deje de misticismo y recuerda en algún modo la conversión de Don Juan ante Doña Inés. «Yo, desde que te he visto la primera vez, he pensado en Dios», declara el seductor jardielesco a la bella rusa (393). Pero cuando Tatiana pregunta coqueta: «¿Por qué? ¿Acaso tengo un aire celestial?», la atmósfera recogida se desvanece bruscamente y la escena concluye con este remate humorístico, aunque salaz, de Valdivia: «No. Pensaba en Dios, porque cada vez que te he visto me he dicho: ¡Dios mío! ¡Qué muslos!» (393)³. En este caso se trata sobre todo para Jardiel Poncela de jugar con una expresión lexicalizada, prosiguiendo así la lucha contra el tópico lingüístico que había emprendido en las redacciones de las grandes revistas de humor de la época junto con los otros miembros de la llamada «otra generación del 27»⁴. Pero los censores repararon sobre todo en el carácter sacrilego del chiste puesto que Luis Alemany señala que suprimieron los tres párrafos finales de la secuencia dándola por terminada con la réplica de Valdivia: «Desde que te he visto la primera vez, he pensado en Dios».

Si bien a los escritores modernistas y decadentes de fin de siglo ya les gustaba aunar religión y erotismo, esta combinación cobra especial relieve en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* por el humor agresivo y disolvente que confiere a las escenas un carácter más provocador que estético. Cabe añadir, por otra parte, que el hipotexto en que se asienta la novela no es tan solo el drama de Zorrilla sino sobre todo la producción erótica de la época a la que Jardiel Poncela se propone poner en solfa a lo largo de su trilogía. Da fe de ello su declaración de intenciones situada en los umbrales de la primera novela: «[...] he escrito AMOR SE ESCRIBE SIN HACHE, pues pienso que las novelas 'de amor' *en serio* sólo pueden combatirse con novelas 'de amor' *en broma*» (Jardiel 1990: 98). Sabiendo que la expresión entrecomillada («de amor») es una etiqueta que servía en la época para hablar eufemísticamente de la literatura «sicalíptica» o «pornográfica», fácilmente se comprende que la trilogía de Jardiel Poncela estuviera en el punto de mira de la censura franquista.

Un ejemplo de párrafo suprimido por su carácter abiertamente blasfemo lo encontramos en la escena anteriormente mencionada del cuadro votivo de Santa Ana d'Auray. Tras el desaire sufrido por el seductor y la salida aparentemente definitiva de la amada, la situación da un vuelco inesperado cuando, una hora después, Valdivia recibe una carta en la que Vivola le confiesa su amor. Es en este instante cuando el narrador vuelve a evocar la hornacina dando a entender que la actitud del donjuán respecto a la religión ha cambiado radicalmente. Valdivia, nos dice, «rezó ante la

³ A lo largo de la trilogía, Jardiel Poncela se complace en jugar con esta exclamación lexicalizada, devolviéndole su contenido semántico de origen. Así, al principio de la novela, en la secuencia del accidente, el narrador comenta la actitud de la heroína con esta frase suprimida en la edición de 1939: «Ella exclamó, acordándose de Dios (*segunda vez en su vida*): Dios mío» (186). (Todas las cursivas de las citas son del autor).

⁴ Sobre la colaboración de Jardiel Poncela en las grandes revistas humorísticas de la época y su incorporación a la «otra generación del 27», véase en particular el artículo de David Roas y Fernando Valls: «Jardiel Poncela en la revista *Gutiérrez*», en el número 660 de la revista *Ínsula*.

imagen de Santa Ana d'Auray. Rezó dando las gracias por su buena fortuna» (461). Esta vez, nadie puede poner en tela de juicio la sinceridad del personaje. Pero este es el momento escogido por el narrador para desacralizar la conversión milagrosa de Valdivia presentándola como el remedo grotesco de la del Tenorio de Zorrilla. La descripción del fervor del amante que había empezado con cierto lirismo concluye de manera brutal con este remate degradante: «[Rezó] con esa ingenuidad que hace creer a los enamorados que las decisiones de una Voluntad Divina pueden ejercer influencia sobre las veleidades de un útero humano» (461). Por supuesto, esta mezcla iconoclasta de los campos de la religión y de la fisiología o de la sexualidad más descarnada, destinada a empañar la imagen del donjuán arrepentido y humilde de la novela, no podía dejar de desencadenar las iras de los censores franquistas.

Pero el elemento más abiertamente provocador por sacrílego se encuentra en la descripción de otro objeto de culto. A la cabecera de la cama, cuelga un crucifijo cuya descripción da clara cuenta de las relaciones que mantiene Valdivia con lo sagrado. Aquí, la provocación es patente y la censura que sufrió este fragmento de la novela muestra que se consideró una blasfemia el haber representado a Cristo con los rasgos de María Cristina de Orellana, una de las amantes del donjuán. Otra vez, religión y erotismo están fuertemente vinculados en esta representación femenina de «melena desrizada sobre los senos, [con] el rostro crispado por no se sabía qué doloroso placer o qué placentero dolor» (273). El doble oxímoron «*doloroso placer / placentero dolor*», subrayado por la construcción en quiasmo, pone de relieve el masoquismo y la sensualidad de este Cristo femenino. La provocación alcanza su punto álgido con la revelación de la inscripción que figura al pie del crucifijo. La versión latina del nombre de la amante —*Cristinae*—, puesta de relieve por el empleo de la letra cursiva, llama la atención en su etimología, estableciendo una clara similitud entre la figura sagrada de Cristo y la amante sensual y ardorosa de Pedro de Valdivia.

El personaje de María Cristina de Orellana es particularmente interesante porque ella participa activamente en el ambiente de profanación que envuelve las aventuras eróticas de los protagonistas de la novela. Si, emulando el ademán sacrílego del Tenorio, Don Pedro ostenta en su lista de mujeres seducidas a «dos novicias y una madre superiora» (325), María Cristina, por su parte, no tiene reparo alguno en seducir a un religioso. Desde luego, el rapto de novicias es una hazaña corriente de la que suelen jactarse los donjuanes de la literatura, pero aquí, Jardiel Poncela invierte los papeles al hacer de la mujer una seductora que manifiesta frente a la religión y a lo sagrado un desenfado y una irreverencia comparables a los del Tenorio:

Cogí por el brazo al primer pasajero que pasó ante la puerta de mi camarote y le obligué a hacerme suya [...] Era un virtuosísimo sacerdote de Antofagasta que se tiró al mar de madrugada, desesperado de su culpa y después de atarse al cuello [...] un Misal de la biblioteca vaticana (251-252).

Más allá de la inversión paródica del mito de Don Juan, toda la sal de la secuencia estriba en el comentario que remata la aventura. En efecto, haciendo alarde de erudición, el narrador intenta acreditar la veracidad del episodio, haciendo las veces de cronista neutro que apunta meros datos:



(*Este misal que se ató al cuello el sacerdote había sido una copia del Missale Gothicum, el más conocido –como se sabe– de los Missali Galicani después del Missale Galicanum Vetus y del Sacramentorum Leonianum*) (252).

Claro que el párrafo, redactado en letra bastardilla para mejor llamar la atención sobre lo «virtuoso» de las intenciones de su autor, difícilmente podía engañar al lector ni prevenir los eventuales anatemas de la censura puesto que, a renglón seguido, el narrador introduce otro inciso en el que, con acento entre burlón y provocador, apunta: «(*Notas de cultura religiosa que el autor destina a congraciarse con el elemento ortodoxo español, que le tacha de irreverente*)» (252). Por supuesto, el lance erótico de la bella María Cristina y del sacerdote no se libró de la censura franquista.

LA DESACRALIZACIÓN DE LA MUERTE Y DE LOS RITOS RELIGIOSOS

La irreverencia e irreligiosidad que impregna, de manera más o menos nítida, las páginas de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se manifiesta también en el proceso de desacralización de la muerte. En esta «novela del donjuanismo moderno», el fin reservado al protagonista, como en otras muchas de las versiones contemporáneas del mito, es el suicidio. Cabe notar que esta forma de muerte prohibida por la religión católica se evoca en distintas ocasiones, independientemente del fin del protagonista. Ya al principio de la novela, con una indiferencia burlona rayando en el cinismo, el seductor desaprensivo no vacilaba en aconsejar a su futura víctima: «Para el caso de que te decidas por el suicidio, te recomiendo el cianuro potásico. Es infalible.» (176). Este desenfado irrespetuoso del personaje está puesto de relieve en una escena posterior en la que el suicidio de una de sus amantes se hace efectivo. El narrador escoge contraponer aquí el cinismo del donjuán con la emoción de su joven admirador:

- ¡Se ha suicidado! ¿No lo ha visto usted? ¡Se ha suicidado! –gritó Luisito Campsa retorciéndose para observar tras la mirilla trasera del coche.
— Sí. Ya lo he visto –replicó Valdivia aplicando el encendedor eléctrico a su cigarrillo–. Es la séptima que se me suicida este mes (334).

A pesar de la frialdad e indiferencia con que Valdivia comenta este drama, el dativo ético señala el interés del cazador por un nuevo trofeo que añadir a su lista. Esta reacción recuerda su promesa de vengar la muerte del tío Félix asesinado por una de sus amantes. El numeral deja suponer que esta séptima suicida entra a engrosar las filas de las víctimas ofrecidas en una verdadera «hecatombe», en el sentido religioso de la palabra, en aras de la venganza de don Félix. En cuanto al suicidio del protagonista en los jardines del Casino, Jardiel Poncela no se contenta con escoger un tipo de muerte reprobado por la religión católica sino que le quita gran parte de su dramatismo por la distancia irónica que adopta el narrador en su relato.

Tradicionalmente, el final de *Don Juan* es un momento de gran tensión dramática en que el espectador ve al personaje oscilar al borde del precipicio. ¿Cielo

o infierno?, la suerte del héroe se decide en el instante supremo en que se enfrenta con el mundo de ultratumba. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, aunque de manera mucho más implícita que en otras versiones del mito, la presencia del trasmundo se percibe primero en el lugar escogido ya que el suicidio del donjuán se verifica a los pies de la estatua de Berlioz, el compositor de *La condenación de Fausto* a cuya representación acaba de asistir unos minutos antes. Por otra parte, la aparición repentina e inquietante de un personaje «de levita negra» (519) que se acerca a Valdivia puede evocar la llegada de un emisario de la muerte. Esta impresión viene reforzada por la manera un tanto singular y enfática con que este personaje se define a sí mismo: «Caballero, yo no soy nadie; yo soy el Casino» (519). El lector tiene así la impresión de estar en presencia del representante de una instancia superior. Pero el desarrollo del diálogo borra este matiz inquietante. En efecto, el discurso «profesional» sobre el suicidio y la oferta de una muerte de «aspecto ordenado, consecuente y tranquilo» (519) contribuyen a difuminar esta primera impresión de malestar y misterio. Además, para rematar el proceso de desacralización de la muerte de su donjuán, Jardiel Poncela añade una fuerte dosis de humor negro a la escena en el momento en que el empleado promociona el arma ofrecida por el Casino:

He aquí la mejor pistola que se fabrica [...] provista de balas explosivas y con la cual le bastará a usted una ligerísima presión sobre el gatillo para deshacerse el cráneo sin posibilidad ninguna de curación (519).

Si nos fijamos ahora en la descripción del Casino, vemos que, a partir de una brillante variación del narrador sobre la metáfora del «infierno del juego», la escena se carga de connotaciones satánicas. En efecto, para acceder a los salones de bacará, el donjuán de la novela tiene que recorrer un largo camino que ha de llevarlo, a medianoche, al corazón del edificio:

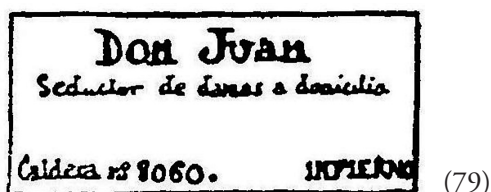
Bajó en el ascensor; atravesó el subterráneo [...]; subió en el ascensor opuesto; [...] se metió en otro ascensor; caminó por un segundo subterráneo [...]; se sumergió aún en un nuevo ascensor [...] y se encontró en los salones del Casino (518).

De entrada, la escena aparece como una verdadera bajada a los infiernos. Tras este largo recorrido laberíntico, Valdivia llega al salón de juego cuyo extraño ambiente acaba de describir el narrador unas páginas atrás. Allí se oyen «los sollozos contenidos; los rezos apresurados [...]; las blasfemias» de los jugadores. Se divisan sus «rostros descompuestos; los cuellos que se alargan; las mandíbulas apretadas» (510). Lugar de sufrimiento, el Casino se convierte también en antro de depravación y de corrupción donde se ostentan «desnudeces que nadie se preocupa de tapar» (510), y la norma es «la ausencia del pudor, de la dignidad y de las conveniencias sociales» (511). Perdida la fe en Dios y en la salvación, los jugadores adoran al becerro de oro pues allí reina «el servilismo ante la moneda [y] la adoración al billete» (510-511). Esta visión dantesca del «infierno del juego» acaba con cuatro oraciones nominales lapidarias de las que ha desaparecido toda noción de placer dejando al lector una imagen pesimista y hasta desesperada del Casino:



Y el calor...
Y el sudor...
Y el temor...
Y el dolor... (511)

Así, al igual que sus predecesores, Tirso, Molière, Mozart o Baudelaire, Jardiel Poncela imagina a su donjuán en el infierno pero, tratándose de una obra humorística, su versión no tiene nada de dramático. Ya al principio de la novela, el autor anticipaba el destino de su protagonista introduciendo en el texto el dibujo de la tarjeta de visita del donjuán en la que figura la mención «caldera n° 8060. Infierno»:



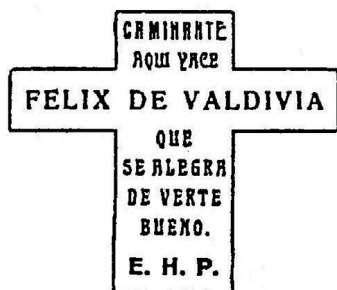
Se nota que Jardiel Poncela recupera aquí la visión ingenua de la iconografía popular en que unos diablitos de pezuñas hendidas atormentan a los condenados metidos en unas calderas. Lejos estamos de la visión portentosa del infierno que se abre a los pies del pecador en el mito clásico. Con esta versión paródica, Jardiel Poncela se complace en despojar a Don Juan de su aura prestigiosa y en desacralizar la muerte del héroe mítico quitándole su valor ejemplarizante. Por otra parte, el autor tampoco nos da tiempo a recapacitar y parar mientes en la muerte del protagonista. Aquí, el narrador interviene inmediatamente para orientar al lector e influir en su juicio rematando el ademán de su donjuán con dos frases irónicas que le sirven de epitafio:

Había muerto de ese modo helado en que mueren los Don Juanes: sin gustar del amor.

Había muerto de ese modo terrible en que mueren los Papas: sin recibir la bendición de Su Santidad (524).

Cabe notar para concluir que, en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, este tratamiento irreverente de la muerte, así como de los símbolos y ritos cristianos que la acompañan, no es privativo de los episodios en que aparece el donjuán de la novela. Don Félix, el tío ateo de Valdivia, ya imaginaba en su lecho de muerte sus propias exequias de manera harto irónica y sacrílega.

Sobre mi tumba [le dice a su sobrino] pondrás una losa de mármol gris con un epitafio que dirá:



(233)

El dibujo aquí no desempeña el papel de ejemplo ilustrativo. Al reproducir este símbolo religioso (la cruz), la irreverencia se convierte en sacrilegio puesto que las últimas letras grabadas en la tumba, deformación paródica del tradicional R.I.P. (*Requiescat in pace*), vienen acompañadas de la aclaración siguiente:

—¿E.H.P.? ¿Y qué quiere decir E.H.P.? - dijo Pedro.

— *Está hecho polvo*. Se refiere a mí - aclaró el tío (233).

Este tipo de comicidad cínica y áspera, emparentada con lo que Freud llama el «chiste tendencioso», es el que preside en la novela de Jardiel Poncela a la desacralización de la religión y de la muerte. Como señala Franck Evrard, a diferencia de lo trágico que sublima, el humor negro degrada, deprecia, desacraliza:

El humor negro le quita toda sublimidad a lo que se considera elevado o sagrado, rebajando lo espiritual a nivel material, favoreciendo lo concreto, lo material, lo corpóreo, optando por el sentido recto o literal, en detrimento del sentido figurado y abstracto⁵.

EL SATANISMO DEL DONJUÁN JARDIELESCO

Como hemos visto, a diferencia de lo que pasa con el libertino ateo que le sirvió de mentor, la religión sigue presente en la vida del protagonista jardielesco, aunque bajo una forma degradada e intrascendente. A medio camino entre el Tenorio convertido de Zorrilla y el estudiante endiablado de Espronceda, Pedro de Valdivia es un donjuán que, sin ser tocado por la gracia divina, no ha renegado totalmente de Dios. Ahora bien, en su artículo «Sobre la demonología de los Burladores», Aurora

⁵ «L'humour noir ôte toute transcendance à ce qui se donne comme élevé, sacré, en rabaissant l'ordre spirituel au niveau matériel, en prenant le parti du concret, du matériel, du corporel, en privilégiant le sens propre, littéral, par rapport au sens figuré et abstrait» (EVRARD 1996: 26-27).

Egido recuerda que el carácter luciferino de don Juan es un elemento destacado del mito, añadiendo que

las imágenes que configuran los rasgos demoníacos de *El burlador* son, sin embargo, algo más que caracterizaciones de la maldad del personaje, ya que se corresponden con la tesis central de la obra y la articulan estructuralmente [...] (Egido 1988: 37).

Por otra parte, los estudiosos del mito han insistido en el papel del criado de Don Juan como encarnación de la conciencia del héroe. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, no le hace falta al criado desempeñar ninguna función moral o aleccionadora puesto que el narrador introduce una larga secuencia en la que el donjuán entabla un diálogo consigo mismo, o mejor dicho con la voz de su conciencia (408-412)⁶. En esta escena, siguiendo el procedimiento de la mayéutica, la voz le hace descubrir poco a poco los motivos de su desazón. Al escuchar a este interlocutor que se le dirige con tono paternal, Valdivia va tomando conciencia de su enamoramiento. La conversación discurre, pues, por vías serias y el lector se espera que don Pedro tome una decisión importante que constituya un viraje decisivo en su vida, a ejemplo de lo que pasó con el Tenorio de Zorrilla.

Sin embargo, en el momento en que el seductor empedernido hace la pregunta decisiva susceptible de precipitar el desenlace: «¿Puede enamorarse Pedro de Valdivia, el hombre para quien el amor ha sido siempre una fórmula matemática?» (409), asistimos a un lance imprevisto. En vez de contestar afirmativamente como lo había hecho antes, animando a don Pedro a descubrirse a sí mismo, la voz cambia bruscamente de tema, relajando la tensión con una exclamación fuera de propósito: «¡Cuidado con ese charco!» (409). Al desviar la atención del protagonista —y del lector— hacia un obstáculo material, la voz le quita a la escena gran parte de su impacto y de su trascendencia. En un mundo novelesco en que Dios y la religión son mofados y la conciencia del personaje tratada en tono burlesco, ¿seguirá siendo el donjuán moderno el rebelde que desafiaba las leyes divinas?, o ¿quedará convertido en mero seductor mundano? ¿Qué será del satanismo y del poder diabólico del personaje?

En realidad, pocos son los momentos en la novela en que don Pedro aparece como una figura satánica. «¡Es usted el diablo, Valdivia!» (368), le dice una vez el vizconde Pantecosti. Pero a diferencia de la evocación que hace Ciutti del Tenorio al principio del acto cuarto⁷, esta exclamación brota en un contexto más malicioso que diabólico. Don Pedro, en efecto, acaba de bromear acerca de los ladrones de los hoteles y de la facilidad con que se introducen de noche en las habitaciones de sus víctimas. En realidad, el vizconde no ha comprendido que el seductor de su mujer le estaba tendiendo una trampa para hacerle renunciar al hotel y retener a la

⁶ «Vocecilla», «voz interior» son los términos utilizados por el narrador de la novela. Nunca aparece la palabra «conciencia» pero el campo léxico de la moral («reprochó», «confesándose») no deja lugar a dudas sobre la naturaleza de este interlocutor invisible de Valdivia.

⁷ «Yo creo que sea él mismo / un diablo en carne mortal / porque a lo que él, solamente / se arrojara Satanás» (ZORRILLA, vv. 1940-1944).

pareja en su casa. Lo que subraya la exclamación no es tanto la astucia diabólica del seductor como la necesidad del marido burlado que no ha entendido que Valdivia planeaba entrar de noche en la habitación de su esposa. Si Pantecosti piensa reír *con* el seductor dándole un golpecito en el hombro en señal de complicidad, de hecho no ve que es víctima del ardid de los dos amantes que se ríen abiertamente *de* él: «Denise rió también, pero en lugar de darle un golpecito en el hombro, se apretujó aún más contra Pedro y le lacró la boca con sus labios» (368-369).

Al evocar el poder satánico del seductor, Françoise Han advierte que «en cuanto Don Juan le echa el ojo a una mujer, esta ya no puede desapegarse de él; el demonio la arrastra, la corrupción se la lleva» (Han 1966: 91)⁸. En el entorno femenino de Don Juan, doña Inés es, sin duda alguna, la que mejor siente este hechizo que emana de la presencia del seductor luciferino⁹. La carta que le ha mandado el Tenorio le «abrsa la mano» y parece encerrar un «filtro envenenado»¹⁰. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, no se menciona ninguna onda misteriosa, ningún hálito embriagador que emane de la figura del seductor. Pedro de Valdivia parece desprovisto de este poder mágico o diabólico que enajena a las mujeres de Don Juan. Una sola vez, en la escena del paseo nocturno durante el cual don Pedro intenta seducir a Vivola Adamant, se evocan estos filtros ponzoñosos. Pero a diferencia de lo que pasa en la obra romántica, estos no emanan de las palabras del seductor sino que proceden de un elemento exterior, independiente de la voluntad de Valdivia: «La poesía, esa cortesana impúdica, acudió en auxilio de Pedro derramando sus filtros ponzoñosos sobre la cabeza de Vivola» (179). Por supuesto, la mención de estos «filtros ponzoñosos» —eco de los «filtros envenenados» de *El Tenorio*— es ante todo, para Jardiel Poncela, una manera de arremeter contra el lirismo y los vuelos poéticos del Don Juan romántico en su declaración a doña Inés.

La degradación paródica del *Tenorio* no podría ser completa sin una inversión total de los papeles de los amantes. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, si Pedro de Valdivia aparece despojado del poder de fascinación que suele caracterizar al Don Juan mítico, Jardiel Poncela confiere a su protagonista femenina, Vivola Adamant, un aura mágica, cuando no diabólica, que hace de ella el verdadero donjuán satánico de la novela. En el siglo xx, el diablo ha abandonado su panoplia de «filtros envenenados» y «encantos malditos», para adoptar armas de seducción más modernas y propias de una época materialista y científica. El poder diabólico de Don Juan se convierte así en *magnetismo*. Desde su primera aparición en la novela, Vivola Adamant produce una fuerte impresión en Valdivia. Como la serpiente que quiere hechizar a su presa, «ella miró fijamente a Pedro largo rato. Sus ojos le rodearon de

⁸ «Que son regard se pose sur une femme, elle ne peut plus se détacher de lui, le démon l'entraîne, la corruption l'attire».

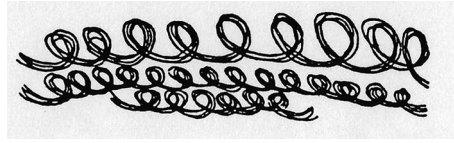
⁹ «No sé qué fascinación / en mis sentidos ejerce, / que siempre hacia él me tuerce / la mente y el corazón» (ZORRILLA: vv. 1624-1627).

¹⁰ «Se me abraza la mano / con que el papel he cogido» (ZORRILLA: vv. 602-1603); «¡Ay! ¿qué filtro envenenado / me dan en este papel / que el corazón desgarrado / me estoy sintiendo con él?» (vv. 1732-1735).



una copiosa red de ondas magnéticas» (164). Para burlarse del poder de Vivola y de su impacto en la víctima, Jardiel Poncela intenta materializar estas «ondas magnéticas»:

Eran una cosa así:



(164)

Este dibujo voluntariamente tosco despoja el poder de Vivola de su esencia mágica. Asimismo, el retrato físico que Jardiel nos brinda de ella en las primeras páginas de la novela contribuye a presentarla como un remedo burlesco del verdadero Don Juan mítico. En efecto, si la mirada electrizante de la protagonista está subrayada por dos «cejas diabólicas» (175), el narrador precisa que estas cejas «ascendían ligeramente hacia las sienas [y] le daban un aire de Mefistófeles de ópera» (137). Ahora bien, en el estudio anteriormente mencionado sobre la demonología de los Burladores, Aurora Egido señala que «el carácter primigenio del don Juan demoniaco sirvió para su posterior maridaje con el personaje de *Fausto*» (Egido 1998: 54). Efectivamente, a los ojos de los allegados del Tenorio, el protagonista de Zorrilla aparece como un ser endemoniado, siempre acompañado en todos sus actos de «algún diablo familiar» (Zorrilla: v. 907)¹¹. En cambio, en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la mención de las «cejas diabólicas» convierte a Vivola Adamant en una caricatura de Mefistófeles, favoreciendo la inversión de los papeles tradicionales y supeditando al donjuán de la novela al poder diabólico de una mujer fatal.

Siguiendo la línea marcada por los escritores de principios del siglo xx, el donjuán que Jardiel Poncela pone en escena se ha despojado de sus características satánicas. Al laicizarse, el mito se ha desvirtuado y Don Juan ya no es más que un libertino mundano sin trascendencia alguna. En el ambiente profano de la novela, privado de la doble autoridad paternal y divina, el protagonista ya no tiene motivos de rebelión. Y la actitud abiertamente blasfema de Valdivia aparece a menudo artificial y vaciada de la fuerza subversiva de la del Tenorio, de don Félix de Montemar e incluso del Burlador de Sevilla.

Pero, aunque el donjuán jardielesco ha abandonado su papel de transgresor de las leyes divinas, no por eso se libró la novela de los tijeretazos de la censura, puesto que si la profanación y el sacrilegio pueden tener cabida dentro de límites aceptables en una obra ejemplarizante, en cambio el enfoque paródico de estos temas debió de constituir una auténtica provocación para los censores. Por cierto, si el humor negro

¹¹ Don Luis completará el retrato de Don Juan con estas palabras: «Parece que le asegura / Satanás en cuanto intenta. / No, no; es un hombre infernal» (ZORRILLA: vv. 1041-1044).

y la desacralización de la muerte recuerdan las fantasías lúgubres de Quevedo que daban a la muerte visos de danza macabra, con la subversión paródica de los valores sagrados y la impiedad de los protagonistas la novela de Jardiel Poncela se inscribe de lleno en la corriente de la «literatura antirreligiosa»¹² muy en boga a principios del siglo xx tanto en España como del otro lado de la frontera¹³.

En la encrucijada del humor iconoclasta vanguardista y de la corriente macabra y sarcástica del Siglo de Oro, *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* aparece así como el lugar de encuentro entre tradición y modernidad. La ironía, el sarcasmo, el gusto por la caricatura que Jardiel Poncela detecta, tanto en la obras de los grandes clásicos como entre sus contemporáneos, constituyen para el joven escritor la esencia del humor español, un humor acre y violento que se sitúa en las antípodas de la concepción inglesa y del «manoseado clisé de ‘la lágrima oculta bajo la sonrisa’» (Jardiel 1999: 67). Si, para los humoristas de la «otra generación del 27» de la que formaba parte Jardiel Poncela, el humor es un arma que permite hacer volar en pedazos las convenciones y normas que imperan en la sociedad, no cabe duda de que el joven escritor hubiera hecho suya la definición de Aída Díaz Bild 2000: 11, según la cual,

La risa es una fuerza subversiva que libera al hombre de todo aquello que le oprime y aterroriza: la muerte, lo sagrado, lo sobrenatural, las fuerzas de la naturaleza, la autoridad civil y religiosa [...].

RECIBIDO: julio de 2012. ACEPTADO: julio de 2012.

¹² «La literatura antirreligiosa que abarrotó los últimos años veinte y primeros treinta fue mucho más cuantitativa que cualitativa: muchos escritores geniales cayeron en la tentación de publicar un panfletito antirreligioso e irrelevante» (MARTÍN 1997: 209).

¹³ Si Miguel Martín pone el ejemplo de Rafael Alberti con *El hombre deshabitado*, hace falta señalar también a los dadaístas que, como Max Jacob y su famoso *Cubilete de dados*, participaron de esta tendencia irreverente, anticlerical y blasfema (NOGUEZ 1996: 143).



BIBLIOGRAFÍA

- ALBERICH, José (1965): «Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, vol. 33, 4: 360-382.
- ALEMANY, Lluís (1988): Introducción a *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela, Madrid: Cátedra: 13-63.
- CRiado, Isabel (1991): «De *El movimiento V.P.* a *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*», *Ínsula* 529: 7-8.
- DÍAZ BILD, Aída (2000): *Humor y Literatura. Entre la liberación y la subversión*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, col. «Estudios y ensayos», serie «Filología / 4».
- EGIDO, Aurora (1988): «Sobre la demonología de los Burladores (de Tirso a Zorrilla)», *El mito de Don Juan*, Madrid: *Cuadernos de Teatro Clásico* 2: 37-54.
- EVrARD, Franck (1996): *L'Humour*, Paris: Hachette, «Contours littéraires».
- FRANÇOIS, Cécile (2005): *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années vingt*, Lille: ANRT.
- GIBBS, Virginia (1991): *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid: Pliegos.
- HAN, Françoise (1966): «L'avenir de Don Juan», *Europe* 441-442: 88-98.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1990): *Amor se escribe sin hache* (1928), edición de Roberto Pérez, Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1988): *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930), edición de Luis Alemany, Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1999): *Tres comedias con un solo ensayo* (1933), Madrid: Biblioteca Nueva, col. «Literatura de Humor».
- LÓPEZ, Ignacio-Javier (1986): *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, Barcelona: Puvill Libros.
- MARTÍN, Miguel (1997): *El hombre que mató a Jardiel Poncela*, Madrid: Planeta.
- NOGUEZ, Dominique (1996): *L'Arc-en-ciel des humours. Jarry, Dada, Vian, etc.*, Paris: Hatier.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995): «Ideas sobre la novela» (1925), en *Ideas sobre el Teatro y la Novela*, Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.) (1998): *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, «Crítica y estudios literarios».

- ROAS, David y Fernando VALLS (2001): «Jardiel Poncela en la revista *Gutiérrez*», en «La literatura inverosímil de Enrique Jardiel Poncela», *Ínsula* 660: 5-9.
- ROUSSET, Jean (1978): *Le Mythe de Don Juan*, Paris: Armand Colin.
- SANTONJA, Gonzalo (coord.) (2001): *Don Juan, genio y figura*, Madrid: España Nuevo Milenio.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1995): *Sonata de primavera* (1904), Introducción de Pere Gimferrer, Madrid: Espasa Calpe, col. «Austral» A37.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1969): *Sonata de otoño* (1902), Madrid: Espasa Calpe, col. «Austral» 441, sexta edición.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1983): *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Madrid: Gredos.
- ZORRILLA, José (1981): *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra.

